

GUSTAVO ARAÚJO DE FREITAS

***Sobre o Estilo de Demétrio***

Um olhar crítico sobre a Literatura Grega  
(Tradução e estudo introdutório do tratado)

Belo Horizonte

2011

GUSTAVO ARAÚJO DE FREITAS

***Sobre o Estilo de Demétrio***

Um olhar crítico sobre a Literatura Grega  
(Tradução e estudo introdutório do tratado)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre.

Área de Concentração: Estudos Clássicos  
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Jacyntho José Lins Brandão

Belo Horizonte

2011

## RESUMO:

*Sobre o estilo* é uma obra envolta em inúmeras incertezas. A começar pela própria datação e autoria. Entre os estudiosos, as datas variam entre o séc. III a.C. e o séc. II d.C., e nada se sabe a respeito Demétrio, a quem o tratado é atribuído graças a certas indicações presentes em manuscritos. De qualquer modo, pode-se admitir como mais provável que a obra pertença ao século I a.C., refletindo concepções dos séculos III e II a.C. A incerteza também com relação ao seu público, somada, ainda, a um considerável número de reflexões críticas sobre obras literárias, levou muitos comentadores a questionarem se esse tratado seria um manual de retórica ou uma obra de crítica literária. A resposta mais razoável é que seja um manual, mas não para iniciantes e sim para aqueles que já passaram pelos cursos preliminares da educação retórica e já aprenderam a escrever os chamados *progymnasmata*. Isso não exclui a crítica literária, pelo contrário, ela não apenas se faz presente como se torna um importante instrumento para a teoria retórica. No entanto, apesar de toda essa discussão, pouco se explorou o plano dessa crítica e as concepções de Demétrio acerca dos autores por ele citados permanecem, na maior parte das vezes, ainda inexploradas. Sendo assim, nosso intuito, no estudo introdutório deste trabalho, é tentar desvendar um pouco mais os caminhos que nos levam à crítica e, com isso, entender melhor o que Demétrio nos tem, de fato, a dizer sobre os textos dos autores que cita. O trabalho inclui ainda a tradução da obra, inédita em língua portuguesa, a qual procuramos, na medida do possível, prover de notas que visem a elucidar um texto ainda tão enigmático, sobretudo para grande parte dos leitores de nossa língua.

**Palavras-chave:** Demétrio, *Sobre o Estilo*, Crítica Literária, Retórica, Estilo

## ABSTRACT:

*On Style* is a work surrounded by many doubts; first of all, the question of dating and authorship. Among authors, dates range from III century BC and II AD, and nothing is known about Demetrius, who is assigned by the treatise to certain statements found in manuscripts. In any way, it can be assumed as more likely that this work was written in the first century BC, reflecting concepts of III and II centuries BC. The uncertainty in respect to its audience, plus a considerable number of critical reflections on literary works, led many authors to question whether the treatise would be a handbook of rhetoric or a work of literary criticism. The most reasonable answer to these questions is that it is a handbook, not for beginners, but for those who have already taken rhetorical courses of education and have learned to write the so-called *progymnasmata*. It does not rule out the literary criticism, on the contrary, it is not only present but also constitutes an important tool for rhetorical theory. However, despite all this discussion, little has been explored about this criticism, so that perceptions of Demetrius about authors cited by him remain, in most cases, still unexplored. Thus, the aim in the introductory study of this work is to try to unravel the paths that lead to this criticism, and thereby to better understand what Demetrius has to say about the texts of these authors. Following, this work will bring a translation of the work, still unpublished, for the Portuguese Language. The notes can elucidate this text, yet so enigmatic for most of the readers of this language.

**Keywords:** Demetrius, *On Style*, Literary Criticism, Rhetoric, Style

A meu pai,  
falecido em outubro de 2010.

*Na voz da saudade... o silêncio...*

## Agradecimentos

Primeiramente, agradeço ao professor **Jacyntho José Lins Brandão**, pela confiança e serenidade transmitidas no decorrer da orientação deste trabalho, além dos apontamentos precisos e determinantes para a execução do mesmo. Também não poderia deixar de destacar a sua grande importância em minha formação acadêmica, desde os primeiros passos na Língua Grega, ainda na graduação.

Registro também minha gratidão ao professor **Teodoro Rennó Assunção**, a quem devo muito de meu parco conhecimento de Língua Grega e a quem serei sempre grato pelo incentivo em persistir no aprendizado da mesma. Sem dúvida, a realização deste trabalho deve-se em grande parte a sua decisiva contribuição.

Agradeço ainda ao professor **Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes**, com quem adquiri grande conhecimento durante meus anos de graduação, tendo ainda a oportunidade de contar com sua presença na banca de monografia de conclusão de curso, onde apresentei uma prévia desta dissertação, bem como na banca referente à mesma. Certamente, este trabalho enriqueceu-se, desde aquele momento, com os comentários precisos e sugestões à tradução.

Meus agradecimentos também ao professor **Marcos Martinho dos Santos**. Sinto-me muito honrado por poder contar com sua presença na banca de mestrado, a qual rendeu um enorme contributo a este trabalho.

Agradeço ainda ao professor **Olimar Flores Júnior** que, como integrante da banca de monografia de conclusão de curso em 2008, contribuiu com dicas importantes que se encontram, então, também incorporadas neste trabalho. Também não poderia deixar de registrar meu agradecimento à professora **Tereza Virgínia Barbosa**, que não apenas me ajudou a refletir de forma mais madura acerca do exercício de tradução, como contribuiu

de forma determinante neste trabalho, dentre outras coisas, com a sugestão do artigo de Schenkeveld, de grande relevância para aquele.

Agradeço ainda ao Conselho Nacional de Desenvolvimento e Pesquisa (**CNPq**) pela bolsa concedida durante os dois anos de execução deste trabalho.

E no mais, à família e aos amigos, pelo apoio incondicional, desde sempre, fundamento e razão para tudo.

# SUMÁRIO

## PARTE I

*Sobre o estilo* de Demétrio: um olhar crítico sobre a Literatura Grega

<b>Introdução</b> .....	10
<b>Capítulo 1 – Apresentação do tratado</b> .....	15
1.1 Data e autoria .....	15
1.2 O <i>PH</i> e a retórica no período helenístico.....	17
1.3 Principais influências: os peripatéticos e o estoicismo.....	18
1.4 Aspectos estruturais.....	21
<b>Capítulo 2 – A poesia no plano da crítica do <i>PH</i></b> .....	25
2.1 Questões terminológicas acerca da poesia e da prosa no tratado.....	26
2.2 A concepção da poesia no <i>PH</i> .....	30
2.3 A questão métrica e rítmica na poesia: uma reflexão sobre os hexâmetros, trímetros e colíambos.....	34
2.4 A crítica aos poetas.....	42
2.4.1.1 A crítica a Homero: uma obra de grande riqueza estilística.....	43
2.4.1.2 Horror e humor no canto IX da Odisseia: a leitura crítica do episódio do Ciclope proposta por Demétrio.....	48
2.4.1.1.1 A crítica ao episódio e sua inserção na teoria de Demétrio.....	49
2.4.1.1.2 A elevação do estilo e a caracterização de um personagem monstruoso.....	50
2.4.1.1.3 O estilo elevado na cena de horror.....	52
2.4.1.1.4 A cacofonia e a evocação visual do horror.....	52
2.4.1.1.5 Horror e humor no momento mais assustador do episódio.....	54
2.4.2 A crítica a Safo: a graciosidade dos versos da poetisa sob o olhar de Demétrio.....	61

<b>Capítulo 3 – A arte da prosa sob o olhar crítico de Demétrio</b> .....	73
3.1 A epistolografia: as cartas como “imagem da alma” .....	76
3.2 O “discurso figurado”: ardiloso exercício de dissimulação.....	85
<b>Conclusão</b> .....	93
<b>Referências bibliográficas</b> .....	96

## **PARTE II**

### *Sobre o estilo: Tradução*

<i>Sobre o estilo</i> .....	102
<i>Notas complementares</i> .....	LXVI

## INTRODUÇÃO

Inúmeras dúvidas rondam o tratado *Sobre o estilo* (Περὶ Ἑρμηνείας). A começar pela própria questão envolvendo sua data e autoria. Durante anos, ela foi alvo de incontáveis controvérsias, que ainda hoje não estão de todo resolvidas. Ao longo do tempo, os estudiosos propuseram datas que vão desde o séc. III a.C. ao séc. II d.C., e, quanto a seu autor, convencionou-se chamá-lo de Demétrio, devido a indicações presentes em manuscritos, mas não há nenhuma informação a seu respeito. Contudo, atualmente, os comentadores tendem a admitir como mais provável que a obra pertença ao século I a.C., refletindo, então, concepções dos séculos III e II a.C.<sup>1</sup>

E se quase nada é sabido sobre seu autor, também muito pouco se sabe sobre seu suposto público – sequer se esse seria constituído de leitores ou ouvintes. O certo é que a obra possui características de um manual de retórica, o qual, sob marcante influência dos peripatéticos e do estoicismo, apresenta, com um caráter notadamente didático, conselhos de como compor um discurso. Mas certa também é a presença de um grande número de reflexões críticas sobre passagens da literatura grega, o que provocou um fecundo debate, entre os comentadores, sobre se ele seria um manual de retórica ou uma obra de crítica literária.

Innes chega a afirmar que, à diferença de muitas outras fontes, particularmente em latim, não haveria nele uma propensão para a oratória.<sup>2</sup> Outro comentador que tende para o lado da crítica literária é Grube: sem que, de fato, desconsidere a vinculação do tratado à retórica, em dado momento comenta que Demétrio deve ter sido, se não um gênio, pelo menos um educador com um bom conhecimento da literatura grega, sem ser um filósofo, nem apenas retórico. Seu interesse seria pela literatura, mais do que pelos processos, casos ou argumentos ligados aos tribunais.<sup>3</sup> Em outra ocasião, o mesmo autor volta a salientar que os interesses de Demétrio são obviamente literários, mais do que estritamente retóricos, e lembra que os oradores são frequentemente mencionados, mas apenas como um tipo de literatura dentre vários. A conclusão, então, seria que estaríamos diante de um exemplo de crítica literária, da parte de um homem treinado em retórica, mas não um mero

---

<sup>1</sup> Cf. Innes, *Demetrius. On Style*, p. 313.

<sup>2</sup> Innes, *Demetrius. On Style*, p. 312.

<sup>3</sup> Grube, *The Greek and Roman Critics*, p. 119.

retórico.<sup>4</sup> O mesmo ponto de vista teria sido defendido por Kennedy, ao afirmar que o *PH* seria uma obra de crítica literária em vez de um tratado teórico.<sup>5</sup>

Por seu lado, em *Studies in Demetrius On Style*, Schenkeveld defende vigorosamente a ideia de que o tratado de Demétrio tenha sido, antes de tudo, um manual de retórica. Aliás, parece ter sido desse mesmo autor a melhor resposta para a questão – talvez não tanto na obra supracitada, mas em seu artigo intitulado *The Intended Public of Demetrius's On Style: The Place of the Treatise in the Hellenistic Educational System*. Nele, o autor discute qual teria sido o público do *PH*, uma questão negligenciada pelos demais estudiosos. Primeiramente, lembra Schenkeveld que, embora de diversos tratados da Antiguidade possamos ter algum conhecimento quanto ao leitor ou ao público a quem se dirigem – ou porque o autor os identifica, ou através de indicações no texto –, de muitos outros estamos na completa escuridão, tendo, assim, que descobrir por meio de inferências. Afinal, parece lógico que esse público, de algum modo, determine o conteúdo da obra, bem como o nível de compreensão por ela admitido. E esse é o caso de Demétrio.<sup>6</sup>

Assim sendo, o citado estudioso aponta para a existência de uma relação professor-aluno na base da composição do tratado. O caráter didático seria, então, facilmente reconhecido na própria presença dos imperativos e formas verbais similares.<sup>7</sup> Porém, conforme ainda salienta ele próprio, há menções a certos conteúdos que carecem de uma maior explanação, e, nesse caso, a justificativa poderia estar no fato de serem já conhecidos. Desse modo, não seriam necessárias explicações detalhadas acerca dos metros na poesia, por exemplo, tampouco uma definição sobre certos termos técnicos, como as figuras. Também com relação aos exemplos extraídos dos autores clássicos, alguns teriam de ser citados na íntegra, enquanto para outros não haveria a mesma necessidade.<sup>8</sup>

Dito isso, Schenkeveld conclui que Demétrio estaria escrevendo seu livro para leitores que já teriam completado cursos de gramática – e, por essa razão, ele poderia citar Homero em uma versão reduzida, referir-se ao hexâmetro e outros metros, bem como às figuras de estilo, sem se aprofundar – e que também já teriam passado pelos cursos iniciais de retórica, onde teriam estudado e praticado os *progymnasmata* e lido e decorado várias

---

<sup>4</sup> Grube, *A Greek Critic: Demetrius*, p. 22.

<sup>5</sup> Schenkeveld, *Studies in Demetrius On Style*, p. 51.

<sup>6</sup> Schenkeveld, *The Intended Public of Demetrius's On Style: The Place of the Treatise in the Hellenistic Educational System*, p. 29-31

<sup>7</sup> Schenkeveld, *The Intended Public of Demetrius's On Style: The Place of the Treatise in the Hellenistic Educational System*, p. 35-38; Cf. Schenkeveld, *Studies in Demetrius On Style*, p. 51.

<sup>8</sup> Schenkeveld, *The Intended Public of Demetrius's On Style: The Place of the Treatise in the Hellenistic Educational System*, p. 35-38

passagens famosas de autores da prosa.<sup>9</sup> Nessa nova fase do aprendizado, então, esses alunos partiriam para lições mais difíceis, comumente chamadas de *declamationes*, as quais teríamos de supor que, no período helenístico do terceiro/segundo século, não se restringiriam à prática forense e deliberativa, mas também ao discurso epidíctico.<sup>10</sup>

Sem dúvida, essa parece ter sido, até hoje, a hipótese mais plausível acerca do público do tratado e a que responde de forma mais razoável a nossa questão inicial. Ou seja, estamos, sim, diante de um manual do orador, porém em uma fase mais avançada do aprendizado, isto é, em que não se exclui, de forma alguma, a crítica literária. Ao contrário, esta não apenas se faz presente, como se torna um importante instrumento para a teoria retórica, como o próprio Schenkeveld menciona.<sup>11</sup>

Ainda que se oponha a Kennedy, ele mesmo admite que, além do caráter instrutivo, há também passagens tomadas a partir de citações de autores que não apontam para um fim prático, e sim para um julgamento.<sup>12</sup> Ademais, ele também rebate a asserção de Innes, que o contesta por ter afirmado que Demétrio teria sido um escritor de um manual de estilística para futuros oradores (“orators-to-be”).<sup>13</sup> Esta última autora questiona por que haveria matérias não propriamente de oratória (“non-oratorical”) no caso do estilo grandioso, como as batalhas navais (§ 75), e tão poucos exemplos da oratória no *PH*.<sup>14</sup> O autor se defende, contudo, dizendo que, naquela ocasião, de fato não esclarecera quem seriam esses ‘futuros oradores’, o que, pelo que diz em seu artigo, não só se torna mais nítido, como também a consequente presença de assuntos não propriamente ligados à oratória fica justificada.

Em conclusão, ainda que a questão não esteja de todo resolvida, mesmo porque a hipótese de Schenkeveld, embora embasada, não pode ser, em absoluto, comprovada, o que se pode depreender de toda a discussão é que, se os autores debatem sobre a possibilidade de o tratado vir a ser, ou não, uma obra de crítica literária, a existência dessa crítica é incontestável.

Todavia, muito pouco foi explorado no plano de tal crítica e grande parte das concepções de Demétrio sobre os autores que menciona permanece na sombra. Os

---

<sup>9</sup> Schenkeveld, *The Intended Public of Demetrius's On Style: The Place of the Treatise in the Hellenistic Educational System*, p. 40.

<sup>10</sup> Schenkeveld, *The Intended Public of Demetrius's On Style: The Place of the Treatise in the Hellenistic Educational System*, p. 47. Para uma percepção mais ampla acerca do ensino literário e a questão da mimese cf. Bompaire, *Lucien Écrivain: Imitation et creation*, p. 33-97.

<sup>11</sup> Schenkeveld, *The Intended Public of Demetrius's On Style: The Place of the Treatise in the Hellenistic Educational System*, p. 47. Cf. Classen, *Rhetoric and Literary Criticism. Their Nature and their Functions in Antiquity*, p. 527.

<sup>12</sup> Schenkeveld, *Studies in Demetrius on Style*, p. 51.

<sup>13</sup> Schenkeveld, *Studies in Demetrius on Style*, p. 80.

<sup>14</sup> Innes, *Reviewed work(s): Studies in Demetrius 'On Style' by Dirk Marie Schenkeveld Source*, p. 316.

comentadores, com alguma frequência, observam, por exemplo, o expressivo número de citações de Homero, mas não tiram quaisquer conclusões quanto à crítica, propriamente dita, que lhe é feita – em outras palavras, o que Demétrio nos diz sobre o poeta, qual seria sua leitura do mesmo, os pontos que destaca em sua obra, os pontos que reprova, enfim, qual seria sua opinião, de fato, sobre Homero, tudo isso ainda não foi devidamente abordado.

O mesmo pode-se dizer com relação a Safo. Os comentadores indicam a relação entre a poetisa e o estilo elegante, Schenkeveld chegando mesmo a apontar a presença de uma relação similar no tratado de Menandro, o rétor<sup>15</sup>. Contudo, pouco ou nada exploram das reflexões do autor, ou seja, qual a sua real opinião sobre a obra da poetisa.

A princípio, alguém poderia questionar essa posição afirmando que tais observações se encontram dispersas e que não faria sentido pensar que Demétrio propusesse, por exemplo, uma reflexão mais ampla sobre a obra desses autores. De fato, as informações podem estar espalhadas ao longo do tratado, porém isso não significa que devem ser compreendidas apenas isoladamente. Ao contrário, relacioná-las com outras passagens do *PH* ou até com outras citações extraídas de um mesmo autor é o primeiro passo para se compreender como naquele se insere a crítica literária. Ademais, uma tentativa de sistematizar essas informações, quando possível, mesmo que minimamente, pode revelar quão enriquecedora é a crítica de Demétrio, na medida em que podemos ter uma visão de conjunto que nos permite vislumbrar melhor a leitura por ele feita seja de uma obra como um todo seja de passagens específicas da mesma.

Bompaire e Chiron chegaram a indicar<sup>16</sup>, por exemplo, a presença do humor negro no episódio do Ciclope, no parágrafo 130. Porém, a questão fica em aberto: o que Demétrio estaria, de fato, querendo dizer com isso? Seria simplesmente um humor “noir”? Não haveria outros elementos no tratado e/ou na tradição que poderiam esclarecer melhor a questão? Outro ponto que se pode destacar é a passagem acerca da epistolografia. Embora ela seja uma das mais comentadas do *PH*, inclusive pela abordagem dos aspectos literários da carta, pouco se aprofunda na questão da crítica literária presente nesse *excursus*. O mesmo pode-se dizer com relação ao discurso figurado. Apesar de muito comentado, sobretudo pela ênfase dada às relações sociais com as altas esferas do poder, pouco se explora acerca de sua aplicação na literatura, sobretudo no diálogo socrático, a respeito do

---

<sup>15</sup> Schenkeveld, *The Intended Public of Demetrius's On Style: The Place of the Treatise in the Hellenistic Educational System*, p. 42.

<sup>16</sup> Cf. Bompaire, *Lucien écrivain*, p. 589; Chiron, *Un rhéteur méconnu*, p. 137.

qual Demétrio propõe uma reflexão muito particular. Enfim, esses são apenas alguns exemplos em que se notam traços de uma autêntica crítica literária ainda não estudada devidamente.

Ao certo, muito se tem a dizer a respeito de *Sobre o estilo*. Como dissemos logo no início deste trabalho, muitas questões se colocam diante daqueles que se dispõem a estudar uma obra tão enigmática, a começar pela própria data e autoria. Mas não só as questões já mencionadas se levantam, como também aquelas envolvendo terminologia, influências, novos conceitos, a teoria dos quatro tipos de estilo, enfim, há um leque de possibilidades, algumas das quais já abordadas com notória perícia de alguns estudiosos.

De nossa parte, focamos nossa discussão nas questões concernentes à crítica literária. Todavia, nosso intuito não é tentar resolver a questão se o tratado vem a ser, ou não, uma obra de crítica literária. Antes, sem desconsiderar que estamos diante de um manual de retórica, procuraremos apenas adentrar os caminhos dessa crítica.

# CAPÍTULO 1

## Apresentação do tratado

O tratado *Sobre o estilo* (Περὶ ἑρμηνείας) é composto por um extenso relato acerca da teoria dos estilos, inscrevendo-se na tradição dos estudos de retórica, sob destacada influência de Aristóteles e Teofrasto. Quanto a sua data e autoria, as informações não são precisas: a datação varia entre o séc. III a.C. e o séc. II d.C., embora os estudos mais recentes tendam para um período entre o séc. I a.C. e I d.C., considerando, ainda, inconsistente a atribuição tradicional a Demétrio de Falero (350-283 a.C.).

O Περὶ ἑρμηνείας de Demétrio é, constantemente, lembrado por sua peculiar abordagem sobre o gênero epistolar e sobre o chamado “discurso figurado”. Outra peculiaridade bastante conhecida é a classificação dos estilos e o seu desdobramento em quatro tipos, que diverge da divisão em três, corrente no primeiro século a.C.

### 1.1 Data e autoria

O autor do tratado foi convencionalmente chamado de Demétrio. A atribuição tradicional ao mais famoso crítico com esse nome, Demétrio de Falero (350-283 a.C.), é indicada em vários manuscritos<sup>17</sup>. Innes salienta que ela aparece em um sobrescrito do manuscrito P, do século X, mas que se trata de uma adição, como é possível notar no subscrito, em que se lê apenas: Δημητρίου Περὶ ἑρμηνείας.<sup>18</sup>

A suposta autoria se explica por alguma menção anterior a um autor com o nome de Demétrio, que veio, então, a ser associado àquele homônimo mais conhecido, orador, historiador e filósofo, que governou Atenas de 317 a.C a 307 a.C e que fora, também, sucessor de Teofrasto à frente do Liceu:

Demetrius is also the form in the few earlier references to name the author of “On Style”. The eventual identification of a Demetrius with the most famous critic by that name was probably inevitable (and may well have ensured the work’s survival), but it has no authority.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Cf. Chiron, *Démétrios. Du style*, p. XV.

<sup>18</sup> Innes, *Demetrius. On Style*, p. 312.

<sup>19</sup> Innes, *Demetrius. On Style*, p. 312.

Na opinião de Innes, se essa identificação fosse mesmo possível, seria, no mínimo, inconsistente o modo como o próprio Demétrio de Falero é citado no parágrafo 289. Chiron menciona o fato como o principal motivador das primeiras dúvidas sobre a atribuição do tratado a esse crítico, como aparece nos manuscritos P e M<sup>20</sup>. Além do mais, não é também certo que seu autor tenha mesmo se chamado Demétrio, e se, verdadeiramente, o fosse, seria muito difícil a sua identificação por tratar-se de um nome comum<sup>21</sup>. Chiron lembra ainda dos problemas, ligados à data e autoria, que envolvem um manual como esse:

Un manuel, par définition, passe par toutes les mains. Ce genre d'ouvrage est, plus encore que les autres textes que nous a légués l'Antiquité, exposé à de nombreux accidents de transmission qui font disparaître, peu à peu, la plupart de nos chances de connaître leur source. C'est pourquoi le *PH*, comme le *Traité du Sublime*, comme de nombreux autres traités de rhétorique et de stylistique, constitue une énigme.<sup>22</sup>

Conforme salienta Innes, por muito tempo os estudiosos foram favoráveis à datação do tratado no séc. I d.C. (especialmente Roberts e Radermarch); no entanto, mais recentemente, os estudos tendem para uma data anterior: 270 a.C. (Grube), séc. II a.C. (Morpurgo Tagliabue), fins do segundo e meados do século primeiro a.C. (Chiron), e século I d.C., mas refletindo o segundo ou o primeiro século a.C. (Schenkeveld). Innes pensa, ao certo, que o tratado reflete concepções do séc. II a.C.: “I would agree with this growing consensus that the contents at least do not preclude and may best reflect the second century B.C.”<sup>23</sup>. Easterling e Knox, em consonância, dizem ser provável que a obra reflita idéias em voga antes de Cristo.<sup>24</sup>

Chiron, na introdução a sua edição do texto, cita ainda alguns comentadores que propuseram datas e autoria ainda mais incógnitas entre os estudiosos, como é o caso de Thomas Gaule, por exemplo, que associa o tratado ao movimento da Segunda Sofística; Hammer, do século XIX, que atribuiu a autoria a Demétrio da Síria, mestre de retórica em Atenas, por volta dos séculos II e I a.C, e professor de Cícero no Liceu; Henri Valois, do século XVII, que considerava ser ele de autoria de Dionísio de Halicarnaso.<sup>25</sup> Como se

---

<sup>20</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. 15.

<sup>21</sup> Cf. ainda Chiron, *Démétrios. Du style*, p. XVI.

<sup>22</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. XII.

<sup>23</sup> Innes, *Demetrius. On Style*, p.313

<sup>24</sup> Easterling & Knox *Historia de la Literatura Clásica*, p. 697

<sup>25</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. XIII. Um estudo mais detalhado acerca da datação e atribuição do tratado encontra-se em Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, pp. 311-370.

pode notar, a questão relativa à autoria e à data tem sido, há muito, alvo de inumeráveis controvérsias.

## 1.2 O *PH* e a retórica no período helenístico

Apesar de todos os problemas concernentes à datação e autoria do tratado, para muitos é mais provável que ele esteja mesmo inserido no contexto do período helenístico, e isso revela um aspecto importante da obra. Como destaca Chiron, essa seria uma das únicas fontes de informação sobre a estilística pós-aristotélica anterior a outras obras mais conhecidas, como a “Retórica a Herênio”, aquelas de Cícero e as de Dionísio de Halicarnaso.<sup>26</sup> Segundo Pernot, se essa datação estiver certa, esse é o único tratado grego referente ao assunto, juntamente com as obras de Filodemo, conservado da época helenística.<sup>27</sup> Na mesma direção, Kennedy salienta:

The date of composition has been much debated; a possible conclusion is that it was written in the early first century B.C., after Aristotle's treatise *On Rhetoric* had been discovered but before the debate over Atticism, of which it shows no awareness. If this is right, Demetrius' work is the earliest surviving monographic treatment of style.<sup>28</sup>

Aliás, a escassez de textos e fontes de que dispomos desse período poderia levar-nos a apontar, erroneamente, uma decadência da retórica. Pernot, todavia, considera que, apesar da reconhecida falta de informação, aquele teria sido um momento rico, tanto no que diz respeito à teoria quanto à prática da retórica:

Changeant d' échelle temporelle et spatiale, la rhétorique a subi l'épreuve de la mondialisation. Elle a dû s'adapter dans un monde en expansion et en mutation, à travers les crises. Aussi la période fut-elle très riche, contrairement à ce qu'on croit souvent – cette erreur due aux lacunes de l'information. Aucun discours d'orateur grec n'a été transmis en tradition directe entre le IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et le 1<sup>er</sup> siècle ap. J. –C.<sup>29</sup>

No domínio da teoria, segundo Pernot, os especialistas introduziam, na época helenística, inovações sobre o estilo, sobre a argumentação e sobre a oratória, colocando em rede essas informações; afirma ele: “La constitution de la rhétorique en système est la

---

<sup>26</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. XII.

<sup>27</sup> Pernot, *La Rhétorique dans l' Antiquité*, p. 86.

<sup>28</sup> Kennedy, *A new history of classical rhetoric*, p. 89.

<sup>29</sup> Pernot, *La Rhétorique dans l' Antiquité*, p. 83.

grande création de l'époque hellénistique".<sup>30</sup> Kennedy salienta, ainda, o novo papel exercido pela retórica sob o governo autocrático do período helenístico:

There were, indeed, few opportunities for deliberative oratory on the scale of the orations of Pericles or Demosthenes addressing an assembly of citizens with the freedom to act on the basis of their collective decisions. A great deal of political debate now took place away from public view, for example in conferences between a ruler and his advisers. An orator might then have the task of announcing policy to the public or of arousing public opinion in favor of the ruler. This opened up opportunity for epideictic oratory (...). Opportunity for deliberative oratory existed when ambassadors were sent, as frequently happened, from one Hellenistic state to another.<sup>31</sup>

Portanto, nem o estudo da teoria nem a prática da retórica teriam sido abandonados ou relegados a um segundo plano, no período helenístico. Pelo contrário, estiveram presentes no cotidiano das pessoas: não decadente, mas, antes, modificadas pela conjuntura. Assim, parece mais provável que esse tenha sido o contexto para a obra de Demétrio.

### 1.3. Principais influências: os peripatéticos e o estoicismo

A influência dos peripatéticos e do estoicismo faz-se notar. A própria atribuição tradicional a Demétrio de Falero, seja ela equivocada ou não, é no mínimo reveladora da influência determinante, sobretudo, de Aristóteles e Teofrasto:

On décèle dans le *PH* la trace de nombreuses influences: la principale est celle des premiers péripatéticiens, Aristote e Théophraste. D'ailleurs, d'après les manuscrits, le traité serait l'œuvre du successeur de Théophraste à la tête du Lycée, Démétrios de Phalère. Une telle attribution est, en réalité, douteuse, mais elle est révélatrice des tendances philosophiques de l'auteur.<sup>32</sup>

Como lembra Chiron, ainda que o número de citações não reflita tão bem a presença de Aristóteles no tratado, pois o autor fica apenas em quarto lugar, atrás de Homero, Demóstenes e Xenofonte, é importante ressaltar que a essas citações deve-se acrescentar várias passagens em que a sua influência sobretudo do livro III da *Retórica* faz-se sentir, ainda que não expressamente declarada. Na introdução, verifica-se essa

---

<sup>30</sup> Pernot, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, p. 83.

<sup>31</sup> Kennedy, *A new history of classical rhetoric*, p. 81.

<sup>32</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. IX.

influência a cada passo das explicações referentes aos colos e períodos. Nos capítulos que discorrem sobre os tipos de estilo, também se nota a presença de Aristóteles, com exceção do último deles, que trata do estilo veemente, em que não há nenhuma citação nem qualquer influência teórica aparente da estilística aristotélica, embora se possa depreender, ainda assim, alguma influência das teorias de Aristóteles no campo da ética. Já nos parágrafos referentes à epistolografia, no terceiro capítulo, dedicado ao estilo simples, se encontram passagens de correspondências perdidas de Aristóteles.<sup>33</sup>

O autor lembra, ainda, que os empréstimos da obra de Aristóteles só se tornaram possíveis nas partes de *Sobre o Estilo* dedicadas a considerações gerais ou tributárias de uma concepção unitária de estilo uma vez que a divisão em estilos proposta por Demétrio é nova se comparada às concepções aristotélicas.<sup>34</sup> A partir das observações sobre a presença de Aristóteles na obra de Demétrio, Chiron a vincula à própria qualidade do tratado:

Pour mieux éclairer la dépendance de Démétrios à l'égard d'Aristote, on peut aussi remarquer que la sûreté, sinon la qualité, de ses analyses décroît nettement au fur et à mesure qu'il s'écarte du modèle aristotélicien; et cette évolution touche son point extrême dans le dernier chapitre, celui où Aristote est le moins présent.<sup>35</sup>

Sobre essa “dependência”, Chiron esclarece, ainda, que se trata de uma dependência crítica. Demétrio propõe algumas concepções de Aristóteles substancialmente alteradas, talvez refletindo alterações propostas em seu tempo ou, mesmo, sendo inovador<sup>36</sup>. Segundo Chiron, a impressão da proximidade desses dois autores deve ser nuançada: certamente há um debate entre os dois, tal como não se encontra paralelo no primeiro século a.C., mas esse debate não é direto. Demétrio, em vista da influência dos peripatéticos, trabalha, pelo menos em parte, sobre uma leitura intermediária.<sup>37</sup>

A discussão sobre o período, por exemplo, assemelha-se à de Aristóteles, inclusive sendo o mesmo citado em diversos momentos<sup>38</sup>; em outros, no entanto, há diferenças, como quando Demétrio propõe uma nova distinção do período em três tipos: o histórico, o dialógico e o retórico.<sup>39</sup> Na verdade, trata-se de uma divisão muito peculiar desse tratado.

<sup>33</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. XXIV- XXV.

<sup>34</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. XXV. Cf. Innes, *Demetrius. On Style*, p. 316.

<sup>35</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. XXV.

<sup>36</sup> Cf. ainda Innes, *Demetrius. On Style*, p. 317.

<sup>37</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. XXVI.

<sup>38</sup> Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1409a 36-38.

<sup>39</sup> § 19-21.

Innes comenta que essa tríade é encontrada somente no Περὶ ἑρμηνείας.<sup>40</sup> Além do que, Chiron é enfático ao afirmar que associar uma forma específica de período a um gênero literário particular, narração, diálogo, eloquência, não tem nada de aristotélico.<sup>41</sup>

Ademais, notamos ainda outro paralelo com a obra de Aristóteles quando Demétrio opõe o estilo “cíclico” ao “repartido”<sup>42</sup>, que estaria próximo da divisão proposta, na *Retórica*, entre o estilo “cíclico” e o “contínuo”.<sup>43</sup> A discussão envolvendo as diferenças entre entimema e período<sup>44</sup> é outra marca da presença de Aristóteles no texto de Demétrio.<sup>45</sup>

Quanto à influência de Teofrasto, ela também não é evidenciada sob a perspectiva do número de citações: são apenas quatro. Mas não devemos nos esquecer que esse autor teria influenciado Demétrio, principalmente, por meio de seu tratado *Sobre o Estilo* (Περὶ λέξεως), que se perdera junto com outras de suas inúmeras obras concernentes à retórica. Easterling e Knox lembram que o peripatético, dentre outras coisas, influenciaria a teoria dos estilos de Demétrio pela teoria das qualidades:

La teoría de cualidades elaboró la lista de Teofrasto de cuatro cualidades de estilo, dicción correcta, lucidez, propiedad y ornamentación. La brevedad fue añandida por los estoicos, y la ornamentación fue subdividida em un catálogo de virtudes adicionales o no esenciales, formando los três grupos de gracia, grandeza e fuerza. Nuestra fuente principal, Dionisio de Halicarnaso, da la lista sin análisis (...). Demetrio ofrece un grupo de cuatro estilos más o menos paralelos a las distinciones encontradas em la teoría de las cualidades, puesto que las cualidades esenciales son todo lo que se necesita en el estilo llano [de Demétrio], mientras que las virtudes adicionales proporcionan grandeza, gracia y fuerza.<sup>46</sup>

Já com relação ao estoicismo, deve-se aos gramáticos estoicos o desenvolvimento da classificação dos tropos e das figuras de estilo, dos quais inúmeros estão presentes na obra de Demétrio<sup>47</sup>. O autor lembra, ainda, a tese naturalista a propósito da origem da linguagem, que seria uma das principais contribuições do estoicismo ao tratado:

---

<sup>40</sup> Innes, *Demetrius. On style*, p. 318

<sup>41</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. LXXII.

<sup>42</sup> § 12-13.

<sup>43</sup> Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1409a.

<sup>44</sup> § 30-33.

<sup>45</sup> Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1356b.

<sup>46</sup> Easterling & Knox, *Historia de la Literatura Clássica*, p. 697. Cf. ainda Innes, *Demetrius. On Style*, p. 327.

<sup>47</sup> Cf. Pernot, *La Rhetorique dans l'Antiquité*, p. 87; Innes, *Demetrius. On Style*, p. 319.

On peut voir l’empreinte du stoïcisme dans les quelques traces de la thèse <<naturaliste>> que l’on trouve dans le *PH*, à propos de l’origine du langage (cf. §94, 176, 220); l’idée d’une ordre <<naturel>> des mots est présentée e discutée aux §199-200. Une σύνθεσις élaborée, faite de périodes, est même considérée au §248 comme naturellement issue de la matière traitée.<sup>48</sup>

Vale salientar que nos século II e I a.C., depois de uma série de pesquisas sobre o domínio da gramática e da estética, a teoria retórica, pela mão dos estoícos, ganha novos desdobramentos, o que irá, de um modo ou de outro, refletir-se no tratado de Demétrio e, por conseguinte, apresentar-se também como um importante fator que incide sobre a datação do tratado.<sup>49</sup>

#### 1.4 Aspectos estruturais do *PH*

O tratado apresenta, conforme a edição estabelecida por Chiron, uma introdução (§1-35), à qual segue o desenvolvimento acerca dos quatro tipos de estilo, definidos, então, nos parágrafos 36 e 37 e dispostos em quatro capítulos referentes a cada um desses tipos: o estilo grandioso ou magnífico (§36-127), o estilo elegante ou refinado (§128-189), o estilo plano ou simples (§190-239) e, por fim, o estilo veemente (§240-304).<sup>50</sup>

Na introdução (§1-35), há uma relevante discussão acerca dos chamados colos (κῶλα), comas (κόμματα) e períodos (περίοδοι). O autor de *Sobre o Estilo* inicia a exposição acerca dos primeiros definindo-os como elementos típicos da prosa, com função análoga aos versos na poesia. Em outras palavras, eles delimitam o discurso, criando as pausas necessárias, tanto para quem o profere, quanto para aquilo que está sendo proferido (§1). Segundo Lausberg, o colo é uma seqüência constituída de três ou mais palavras<sup>51</sup> e, embora Demétrio não o explicita, os exemplos de colos, ao longo do texto, corroboram essa asserção: os menores citados são formados por três palavras, havendo, também, outros mais longos.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Chiron, *Démétrios. Du Style*, p. 162.

<sup>49</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p.XXVII.

<sup>50</sup> Apesar da falta de uma introdução propriamente dita, ou seja, de um início que trace as linhas gerais ou as principais diretrizes do estudo a ser desenvolvido, assim como a ausência de um desfecho conclusivo, a unidade da obra parece ser um consenso entre os comentadores. Menções feitas de uma parte a outra, além de conceitos e tópicos da introdução retomados nos capítulos, corroboram a idéia de uma unidade (Cf. Schenkeveld, *Studies in Demetrius On Style*, pp. 15-16; Innes, *Demetrius. On Style*, p. 322; Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, pp. 33- 36; Chiron, *Démétrios, Du style*, p. XLI-XLIX)

<sup>51</sup> Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, § 453-455.

<sup>52</sup> Cf. § 4-5.

Contudo, a maior inovação, tendo por base o conceito proposto por Aristóteles, é que este se referia ao colo somente como uma parte do período, enquanto, para Demétrio, um colo compreende uma unidade de sentido<sup>53</sup>: Βούλεται μέντοι διάνοιαν ἀπαρτίξειν τὰ κῶλα ταῦτα (Ao certo, esses colos visam concluir um pensamento) (§ 2). Essa mudança de perspectiva refletirá também sobre a definição do período, que pretendemos expor logo à frente.

Mas, antes de discorrer acerca disso, é oportuno destacar uma noção nova e que não se encontra em Aristóteles: trata-se do chamado coma (κόμμα)<sup>54</sup>. Lausberg o define como uma composição formada por três ou menos palavras, sintaticamente independente, ainda que dependente, em termos fonéticos e oracionais, do colo.<sup>55</sup> E, de fato, é a mesma extensão que, de algum modo, está sugerida nas palavras de Demétrio: κόμμα ἐστὶ τὸ κώλου ἕλαττον (um coma é algo menor do que colo) (§ 9).

Então, a partir de colos e comas, constituem-se os períodos: Ἔστι γὰρ ἡ περίοδος σύστημα ἐκ κῶλων ἢ κομμάτων εὐκαταστρόφως πρὸς τὴν διάνοιαν τὴν ὑποκειμένην ἀπηρτισμένον (O período é um sistema de colos e comas ajustado ao pensamento subjacente, com um contorno bem definido) (§ 10) Em uma frase, encontra-se a síntese dos três critérios utilizados para definir o período: além da constituição a partir dos elementos supracitados, temos a διάνοια (pensamento) e a circularidade, expressa no advérbio εὐκαταστρόφως (com um contorno bem definido).

Como salienta Chiron, o período enquanto uma composição de colos, portanto uma unidade de sentido, ou pensamento, já está presente em Aristóteles, mas, uma vez que, em Demétrio, o colo é também uma unidade de pensamento, a diferença entre período simples e colo pode desaparecer, donde a insistência do autor do *PH* na questão da circularidade enquanto uma característica específica do período.<sup>56</sup>

Também com relação ao número de colos contidos nele, há uma nítida mudança com relação ao ponto de vista de Aristóteles, a qual se deve, sobretudo, à nova perspectiva do colo enquanto unidade de pensamento.<sup>57</sup> Podemos verificá-la ao final da introdução, quando Demétrio contrapõe-se ao peripatético – para quem o período seria ou simples, ou

---

<sup>53</sup> Cf. Chiron, *Démétrios. Du style*, p. LXVIII; Morpurgo-Tagliabue, *Demetrio: dello stile*, p. 56-58.

<sup>54</sup> Cf. ainda Chiron, *Démétrios. Du style*, p. LXVIII.

<sup>55</sup> Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, § 456.

<sup>56</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. LXVIII.

<sup>57</sup> Acerca dessa questão cf. Chiron, *Démétrios. Du style*, p. LXXI; Innes, *Demetrius. On Style*, p. 317.

formado por dois colos –, apontando para a possibilidade de o memo ser também formado por três ou mais colos.<sup>58</sup>

E teríamos assim, em linhas gerais, as questões talvez mais relevantes no que diz respeito à introdução. A essa, então, seguem os dois parágrafos expondo inicialmente os quatro tipos de estilo.<sup>59</sup> É curioso que, na passagem, Demétrio não mencione a divisão do estilo em três tipos, corrente no primeiro século a.C. Ao invés disso, encontramos uma crítica àqueles que consideravam haver apenas dois, o grandioso e o simples, havendo ainda outros dois intermediários:

Διὸ δὴ καὶ μόνους δύο χαρακτηρὰς τινες ἀξιούσιν εἶναι τούτους, τοὺς δὲ λοιποὺς δύο μεταξύ τούτων, τὸν μὲν γλαφυρὸν τῷ ἰσχνῷ προσνέμοντες μᾶλλον, τῷ δὲ μεγαλοπρεπεῖ τὸν δεινόν, ὡς τοῦ γλαφυροῦ μὲν μικρότηταί τινα καὶ κομψεῖνα ἔχοντος, τοῦ δεινοῦ δὲ ὄγκον καὶ μέγεθος.

Por isso, então, alguns consideram haver apenas esses dois tipos, os demais sendo intermediários. Eles vinculam o elegante mais ao simples, e ao grandioso, o veemente, por ter o elegante certa irrelevância, tanto quanto refinamento, e o veemente, volume e grandeza.<sup>60</sup>

Àqueles contrapõe-se Demétrio, dizendo que todos os estilos podem se misturar, com exceção, apenas, do estilo grandioso e do simples, que são opostos entre si. Portanto, não se trata de considerar cada estilo isoladamente, ou, ainda, de atribuir um único deles a um autor específico, mas, ao contrário, o efeito pretendido é, em geral, alcançado pela mistura de estilos, como acontece em Homero, Platão, Xenofonte, Heródoto, dentre outros.<sup>61</sup> Por conseguinte, vários desses autores são mencionados em mais de um capítulo e, inclusive, o mesmo exemplo, por vezes, também se encontra em mais de um deles.

Já propriamente com relação aos capítulos, cada um apresenta um tipo elementar de estilo, o qual, por sua vez, é analisado sob três aspectos: a escolha de palavras (λέξις)<sup>62</sup>, a

---

<sup>58</sup> §34-35.

<sup>59</sup> A divisão em quatro estilos proposta por Demétrio é um traço muito peculiar de seu tratado e também muito comentado entre os estudiosos (cf. Chiron, *Démétrios. Du style*, p. XLVIII – LXI; Innes, *Demetrius. On Style*, p.324; Pernot, *La Rhétorique dans l' Antiquité*, p. 86). Um estudo mais amplo e detalhado acerca da questão encontra-se em Chiron, *Um rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 138-171. Ainda, a respeito da teoria dos tipos de estilo, vale destacar as palavras de Easterling & Knox: “La primera historia de esta teoría es oscura y controvertida, especialmente la contribución de Teofrasto, pero comúnmente encontramos dos estilos, grandioso y llano, o tres, grandioso, llano y medio o elegante. Demetrio ofrece un grupo de cuatro estilos por lo demás desconocido, aunque hubo otros ejemplos de cuatro, como el distinto cuarteto de Filodemo” (*Historia de la Literatura Clásica*, p. 697).

<sup>60</sup> § 36.

<sup>61</sup> § 37.

<sup>62</sup> O termo λέξις é ainda utilizado com o sentido tradicional de “estilo”, como ocorre, por exemplo, em Aristóteles e Teofrasto, sobretudo, como lembra oportunamente Chiron, naquelas passagens em que ele permanece tributário de uma fonte externa (*Démétrios. Du style*, p. 166). Mas a razão da preferência pelo

composição (σύνθεσις) e o pensamento ou o assunto tratado (διάνοια/πράγματα).<sup>63</sup> Ainda, ao final de cada um deles, encontram-se os correspondentes falhos dos respectivos tipos de estilo, também analisados segundo os aspectos supracitados. Para o “grandioso” teríamos, então, o “frio”; para o “gracioso”, o “afetado”; para o “simples”, o “seco”; e, por fim, para o “estilo veemente”, o “sem graça”.

---

termo ἔρμηνεία para definir o estilo, conforme salienta o mesmo autor, poderia estar justamente na ambiguidade de λέξις, que designa tanto o estilo de um modo geral, quanto a escolha de palavras, o vocabulário ou mesmo uma fórmula (*Démétrios. Du style*, p. 162). Nesse sentido, as palavras de Schenkeveld corroboram as de Chiron: “A stumbling-block, which has been too often ignored, is the meaning of λέξις and ἔρμηνεία. A common translation of both is *style*, but sometimes λέξις also means *diction*. The word <<diction>> denotes the choice of words (ἐκλογὴ τῶν ὀνομάτων, *delectus verborum*) and this is one of the elements of *style* which also includes the arrangement or composition of the chosen words (σύνθεσις, composition). The theories of types of style originated by the Greeks have been taken over by the Romans, who used the terms *formae dicendi* or *genera dicendi*. The Roman *genera dicendi* include composition and diction, thus going back to the widest meaning of λέξις. On the other hand we often must accept the restricted sense of λέξις in the case of the Greek χαρακτήρες λέξεως while giving the wider meaning to χαρακτήρες τῆς ἔρμηνείας” (Schenkeveld, *Studies in Demetrius on Style*, p. 67.) Para uma compreensão dos termos que definem o *estilo*, ver ainda Roberts, *The Greek Words for 'Style.'* (*With Special Reference to Demetrius περὶ Ἑρμηνείας*).

<sup>63</sup> A ordem pode mudar conforme o capítulo. Grube atribui o fato a uma vontade deliberada do autor na busca de uma maior variedade (*A Greek Critic: Demetrius On Style*, p. 26-27 ), mas Chiron propõe ainda outra significação. Segundo ele, a ordem em que são apresentadas as três rubricas poderia corresponder a uma ordem de prioridade dos componentes, variável conforme o estilo; assim, o que caracterizaria o estilo grandioso seria em primeiro lugar, a composição, depois, o pensamento e o vocabulário, enquanto que para o estilo elegante, seria primeiro o vocabulário e assim por diante (*Um rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 39-40).

## CAPÍTULO 2

### A poesia no plano da crítica do *PH*

O interesse pela poesia no tratado *Sobre o estilo* se faz notório no significativo número de citações de obras de vários poetas. É oportuno ressaltar que, dentre tantos autores mencionados ao longo do Περὶ Ἑρμηνείας, é justamente um poeta o mais lembrado, ainda que, de fato, não se trate de um poeta qualquer, mas de Homero, cujo prestígio na Antiguidade é assaz conhecido.<sup>64</sup>

Sem dúvida, grande parte dos exemplos recolhidos dos mais diversos poetas ilustra o emprego de recursos estilísticos que não se restringem à poesia, mas, ao invés disso, são também aplicáveis à prosa<sup>65</sup>, e isso justificaria o considerável número deles em um tratado cuja principal preocupação não seria, a princípio, a poesia especificamente, mas o discurso de uma maneira geral.<sup>66</sup> De qualquer modo, isso também propicia o surgimento de uma reflexão crítica em torno dos mesmos, na medida em que os versos escolhidos são também, de alguma maneira, postos à prova, e seu êxito depende, sobretudo, da abordagem apropriada dos assuntos neles apresentados.

Todavia, a poesia não desempenha um papel meramente ilustrativo no contexto dessa teoria. Isto é, ela não serve apenas para exemplificar procedimentos estilísticos recomendáveis, ou não, a um discurso em prosa. Pelo contrário, elementos que lhe são peculiares são tomados como parâmetro de comparação com muitos daqueles essenciais a tal discurso, auxiliando na compreensão dos mesmos e, de algum modo, também em sua definição. Além disso, muitos desses elementos que haveriam de ser, na concepção de Demétrio, próprios da poesia, porventura seriam incorporados – e até mesmo recomendados, em dadas ocasiões – à prosa.

---

<sup>64</sup> Para um panorama acerca do número de menções a esses autores e citações, cf. Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, pp. 383-389.

<sup>65</sup> As passagens que exemplificam tal aplicação são inúmeras; dentre outras, podemos destacar aquelas dos parágrafos 52, 55, 72, 78-79, 106-108.

<sup>66</sup> E ressalto a expressão “discurso de uma maneira geral”, e não exatamente “prosa”, porque, na maior parte do tempo, não se verifica uma preocupação maior em delimitar os dois referidos tipos de discurso, salvo em circunstâncias determinadas; ou seja, a distinção proposta nas linhas introdutórias e que será, de algum modo, mais presente na introdução do tratado, não é uma tônica na obra, além do que o próprio termo utilizado para referir-se à prosa, λόγος, ao longo do *PH*, não se aplica de forma estrita a ela, mas, ao contrário, algumas vezes ele é aplicado inclusive ao verso. Acerca dessa terminologia, discorreremos com mais acuidade no tópico 2.1 (*infra*).

Assim, a poesia assume uma posição de destaque no desenvolvimento teórico de Demétrio, o que, naturalmente, cria um espaço ainda maior para a construção de uma crítica a ela e/ou aos poetas citados. Mais do que isso, essa crítica não apenas é delimitada pela referida relação entre a poesia e a prosa, mas, ao contrário, surge, por vezes, dessa própria relação, e um dos melhores exemplos disso é a questão métrica e rítmica que abordaremos mais a frente.<sup>67</sup> Mas antes de adentrarmos o campo propriamente dessa reflexão crítica, algumas questões terminológicas são dignas de nota.

## 2.1 Questões terminológicas acerca da poesia e da prosa no tratado

A poesia é abordada desde as primeiras linhas do *PH*, onde é apresentada a partir de uma distinção da prosa, distinção essa que estará indicada pelos termos *ποίησις* e *λόγος*<sup>68</sup>, este segundo encontrando ainda um equivalente na expressão *ἐρμηνεῖα λογική*. A princípio, poderíamos pensar que, a exemplo do que ocorre nessas linhas, a aplicação do termo *ποίησις* para textos em verso e, por conseguinte, de *λόγος* para aqueles em prosa (o mesmo servindo para os derivados dessas raízes) estender-se-ia a todo o tratado.

De fato, podemos verificá-la em algumas passagens. No parágrafo 4, por exemplo, a poesia, então definida pela expressão *ἡ ποιητική*, encontra-se também em contraposição ao discurso em prosa, definido mais uma vez por *λόγος*<sup>69</sup>, e o verso (*μέτρον*) é novamente mencionado, a partir da relação analógica com os colos, também já descrita naquelas linhas introdutórias, como um elemento essencialmente poético. Também uma relação similar ocorre no parágrafo 12, mas, dessa vez, com outros componentes do discurso, os períodos; e, na ocasião, a contigüidade destes na obra de Isócrates, Górgias e Alcídamente é comparada com a sequência de hexâmetros da poesia de Homero, ou seja, observa-se a mesma tendência em considerar o verso como um item distintivo entre a *ποίησις* e a prosa, esta segunda representada, na passagem, pela oratória (*ῥητορεία*) desses autores.

É oportuno lembrar que Demétrio abre uma possibilidade para a construção de metros (seja metros inteiros, seja metades de versos) na prosa, o que traria prazer e graça a

---

<sup>67</sup> Acerca dessa questão, cf. tópico 2.2 (*infra*).

<sup>68</sup> As diferentes acepções para o termo *λόγος* no tratado serão ainda discutidas a frente, no capítulo 3 (*infra*). Acerca da distinção dos referidos termos, cf. também: Platão, *República*, III, 390a; Aristóteles, *Retórica*, III, 2, 7.

<sup>69</sup> A expressão *ἡ ποιητική* é utilizada novamente como sinônimo de poesia para definir a obra poética de Crates (§ 170).

esse discurso.<sup>70</sup> Porém, nesse caso, trata-se de uma situação excepcional, em que o verso poderia ser usado na composição, mas sem que estivesse sequer indicado, enquanto tal, no encadeamento do discurso. Em outras palavras, o autor parece considerá-lo tão estranho à prosa (aqui novamente definida pelo termo λόγος), que, mesmo estando nela presente, ele deve, de preferência, não ser reconhecido, pelo menos em um primeiro momento, como sendo propriamente verso. Ademais, a contiguidade de versos, que é uma característica marcante da poesia, parece estar, aqui, completamente fora de questão.

Como se nota, há, sem dúvida, uma aplicação bem clara dos termos ποίησις e λόγος, e de derivados de mesma raiz, para textos em verso e para aqueles em prosa, respectivamente. No entanto, se verificarmos todas as ocorrências desses termos no *PH*, veremos que essa aplicação, ao longo do tratado, não estará isenta de problemas.

Com relação aos termos referentes à poesia<sup>71</sup>, certamente, ποίησις designa de um modo ou de outro, em todas as suas ocorrências, textos em verso. Por vezes, ele possui um sentido bem amplo, o qual abarca até mesmo uma noção concreta do texto, isto é, aquilo que concebemos mais propriamente como um “poema”<sup>72</sup> e que seria mais especificamente expresso, em outras passagens, por ποίημα<sup>73</sup>. Além disso, ele aparece também com o sentido de ‘obra poética’, referindo-se à de Homero<sup>74</sup> e à de Safo<sup>75</sup>.

Contudo, várias ocorrências do adjetivo ποιητικός, o qual se encontra também substantivado pela forma neutra, no singular ou no plural<sup>76</sup>, apontam para a existência de outros elementos característicos da poesia que não exatamente o verso. No parágrafo 70, por exemplo, a forma τὰ ποιητικά refere-se especificamente a palavras poéticas. No parágrafo 167, o adjetivo qualifica também essas palavras, que se opõem àquelas consideradas “prosaicas” (πεζὰ ὀνόματα). Já no parágrafo 146, o autor aponta não para palavras, mas para expressões que considera ser “mais poéticas” (ποιητικώτερα). E, além de palavras e expressões, há ainda determinadas figuras que Demétrio considera como

---

<sup>70</sup> § 180-183

<sup>71</sup> Para uma melhor apreciação quanto aos conceitos de ποίησις, ποίμα, ποιητής e ποιητικός, sobretudo, no que concerne ao surgimento dos mesmos, cf. Brandão, *Antiga Musa*, pp. 23-30; Vicaire, *Recherches sur les mots désignant la poésie e le poète dans l'œuvre de Platon*, pp. 1-9.

<sup>72</sup> Cf. §1, 12.

<sup>73</sup> Das quatro ocorrências de ποίημα (§51, 118, 167, 188), pelo menos as três últimas apresentam um sentido mais próximo daquilo que concebemos propriamente como um “poema”.

<sup>74</sup> § 12, 107.

<sup>75</sup> § 132, 166.

<sup>76</sup> No parágrafo 249, a forma neutra no singular constitui uma exceção; ela retoma o sentido primeiro do verbo ποιέω, de que deriva, e se refere a um “fator” de veemência. Além dessa ocorrência, é oportuno lembrar a forma feminina substantivada desse adjetivo, ἡ ποιητική, usada, conforme dissemos anteriormente, como sinônimo de ποίησις, no parágrafo 4 (cf. ainda § 170).

próprias da poesia: a παραβολή (comparação desenvolvida)<sup>77</sup>, a μεταφορά (metáfora), a ὑπερβολή (hipérbole) e a ἔμφασις (impressão)<sup>78</sup>. Ademais, no parágrafo 112, temos a indicação do uso da linguagem poética na prosa e a distinção entre elas se reflete na expressão τὸ ποιητικὸν ἐν λόγοις.

Também o termo que designa o poeta, ποιητής, em muitas ocorrências, faz referência a uma faculdade que vai além da simples composição de versos. É fato que, às vezes, ele se refere a autores de obras reconhecidamente em verso, no caso, Epicarmo<sup>79</sup> e Homero<sup>80</sup>; no entanto, em outros momentos, nota-se que o termo não estabelece nenhum vínculo com esse tipo de composição. No parágrafo 76, por exemplo, Demétrio faz menção ao mito (μῦθος), que seria para os poetas o mesmo que a escolha do tema (ὑπόθεσις) para a arte da pintura. Também no parágrafo 128, o termo não implica em qualquer menção aos versos; nesse caso, aos ποιηταί são atribuídas as graças (χάριτες) mais elevadas e mais nobres. No entanto, em nenhuma dessas passagens fica tão evidente que não apenas os versos caracterizariam a atividade poética quanto naquela do parágrafo 215, em que ποιητής se refere, curiosamente, a um autor de textos em prosa: Ctésias.<sup>81</sup> Ora, parece bem óbvio pensar que o que teria levado Demétrio a considerá-lo um ποιητής seria a presença de outros elementos próprios da poesia em seu texto.

Logo, embora o verso seja apresentado como um elemento essencialmente ligado à ποίησις, a ocorrência dos demais termos referentes à poesia, como ποιητικός e ποιητής, denuncia a existência de outros elementos também a ela vinculados. Em outras palavras, é um equívoco tomar apenas as linhas iniciais do tratado e afirmar que os versos seriam, na concepção de Demétrio, a única característica que distingue a poesia da prosa.

Também com relação à terminologia utilizada para definir esta última, a questão não é menos problemática. De fato, o termo λόγος teria sido empregado, como vimos, para distinguir a prosa dos textos em verso, e, pelo menos em outras três ocorrências<sup>82</sup>, além das que levantamos<sup>83</sup>, percebemos semelhante emprego; do mesmo modo, nas quatro oportunidades em que o adjetivo λογικός aparece, ele remete de forma específica a prosa.<sup>84</sup> Porém, λόγος possui um número bastante expressivo de ocorrências e, na maioria

---

<sup>77</sup> Cf. § 89

<sup>78</sup> Quanto às três últimas, cf. § 286.

<sup>79</sup> § 24.

<sup>80</sup> § 79, 113, 133.

<sup>81</sup> Trata-se de Ctésias de Cnidos (séc. V- IV a.C.).

<sup>82</sup> § 76, 78, 90.

<sup>83</sup> § 1, 4, 112, 180.

<sup>84</sup> § 41, 42, 117.

das vezes, elas dizem respeito ao discurso de uma maneira geral, ou seja, não estritamente à prosa. Em muitas delas, aliás, há alguma menção a esta última, ou a exemplos e/ou autores dela, mas sem que seja possível afirmar que o termo se refira marcadamente a ela.<sup>85</sup> Em outras ocasiões, essa menção sequer existe.<sup>86</sup> E, mais do que isso, pelo menos em quatro ocorrências o termo se refere exatamente à poesia.

No parágrafo 55, Demétrio recomenda o uso das partículas expletivas, caso isso contribua para a grandeza do discurso (λόγος), e cita, no parágrafo seguinte, como modelo desse uso, ao lado de uma passagem de Platão, justamente um verso de Homero (*Ilíada*, XIV, 433); ou seja, o trecho extraído do poeta é examinado precisamente como um λόγος.<sup>87</sup> Também no parágrafo 62, podemos notar semelhante associação entre versos do poeta e o referido termo, embora ela não seja, nesse caso, tão evidente. Nessa oportunidade, o autor nos apresenta uma conclusão acerca do discurso (λόγος), imediatamente após discorrer sobre versos da *Ilíada* (II, 271-273) por praticamente dois parágrafos.

Os versos estão também relacionados com o λόγος no parágrafo 106. Nessa ocasião, ao exemplificar o uso do epifonema, procedimento que, nas palavras do autor, confere máxima grandiosidade aos discursos (λόγοι), ele utiliza uma passagem de Safo (fr. 105 (c) L–P)<sup>88</sup>. E, ainda, em razão do emprego do mesmo procedimento, ele destaca, em seguida, novamente a poesia de Homero, além de fornecer-nos como exemplo um trecho da *Odisseia* (XVI, 288- 294).

Por fim, λόγος está associado a um verso no parágrafo 220 (*Ilíada*, XVI, 161), e, assim como se observa no primeiro exemplo acima mencionado, a associação entre ele e o verso citado é muito clara, o verso sendo expressamente tratado como um λόγος.

Em suma, pode-se dizer que este termo se refere ao discurso de uma maneira geral, seja em prosa ou em verso, mas, em alguns momentos, o elemento poético vem contrapor-se a ele, que passa, então, a adquirir um sentido mais específico. Precisamente nesses casos

---

<sup>85</sup> Cf. § 5, 8, 15, 21, 32, 39, 41, 44, 46, 80, 87, 183, 184, 196, 203, 267, 270, 278, 283, 288, 290, 296, 298, 304.

<sup>86</sup> Cf. § 67, 68, 71, 102, 108, 128, 218, 227, 261, 264, 287, 289, 293, 294, 299. Acerca de outras aplicações do termo, cf. 37, 75, 92, 93, 100, 195.

<sup>87</sup> É oportuno destacar ainda que a relação entre o verso de Homero e a passagem de Platão, enquanto exemplos de λόγος, é também reforçada pela própria construção sintática. Temos os nomes de ambos os autores expressos no caso dativo, regido pela preposição παρά, e coordenados apenas pela partícula καί (παρά Πλάτωνι...καί παρ' Ὀμήρω).

<sup>88</sup> Como lembra Chiron, o fragmento é atribuído a Safo, mas tal atribuição é discutida. (*Démétrios. Du style*, p. 104). Cf. ainda: *Notas complementares*, n. 130.

nota-se uma retomada da distinção presente nas linhas iniciais do tratado, em que o λόγος se contrapõe à poesia.<sup>89</sup>

## 2.2 A concepção da poesia no *PH*

Pela observação da terminologia aplicada à poesia, constatamos que os versos, embora sejam considerados essencialmente poéticos, não são os únicos elementos que lhe são próprios, o que, conseqüentemente, leva-nos a supor que, para Demétrio, apenas a presença deles em um texto pode não ser suficiente para defini-lo como poético. Além disso, ao verificarmos, então, as ocorrências dos elementos peculiares à poesia, observamos que a inserção dela no decorrer do desenvolvimento teórico deve-se também, em parte, ao uso dos mesmos como parâmetros de comparação com aqueles presentes na prosa ou, ainda, à própria utilização deles neste discurso.

No parágrafo 112, lê-se que a inserção do elemento poético na prosa confere-lhe grandiosidade: Τὸ δὲ ποιητικὸν ἐν λόγοις ὅτι μὲν μεγαλοπρεπές, καὶ τυφλῶ δῆλόν φασι (Quanto à linguagem poética, que ela confere grandiosidade à prosa, como se diz, mesmo um cego pode ver). Ainda que o foco de Demétrio não seja especificamente a poesia, mas a prosa, e mesmo que, de fato, não nos pareça possível identificar com precisão esse elemento (que, aparentemente, poderia tratar-se de um enunciado, ou até de um verso), ao considerar que este promove um efeito grandioso, o autor acaba, de algum modo, ligando tal efeito à própria poesia, ou seja, depreende-se disso, também, uma relação entre a ela mesma e o discurso grandioso.

Uma relação que, aliás, encontra-se já presente, em uma passagem anterior, na qual pode ser também depreendida da inclusão do elemento poético na prosa. Nessa oportunidade, nota-se que a colocação, ao final de um enunciado, de um termo que se aproxima mais de um poema, torna o discurso mais evidente, conferindo-lhe grandiosidade:

Παράδειγμα δὲ τὸ παρὰ τῷ Πλάτῳ λεγόμενον ὅτι· ἐπὶ μὲν τις μουσικῇ παρέχῃ καταυλεῖν καὶ καταχεῖν διὰ τῶν ὄτων· πολὺ γὰρ τὸ δεύτερον ἐναργέστερον τοῦ προτέρου. Καὶ πάλιν προΐων φησιν·

---

<sup>89</sup> Parece oportuno lembrar um uso semelhante do termo em Aristóteles, *Poética*, 1450a. Acerca da passagem, destaco as palavras de Brandão: “Parece que agora Aristóteles está estabelecendo uma distinção entre a linguagem metrificada, própria da poesia, e o *lógos* (o discurso) em geral, que poderia incluir tanto a prosa quanto a poesia (é preferível interpretar assim a oposição do que simplesmente como poesia/ prosa, até porque ele falou antes de *léxis* dos *lógoi*, isto é, *lexis* dos discursos)” (*Logos e léxis na Retórica de Aristóteles*, p. 12).

ὅταν δὲ καταχέων μὴ ἀνῆ, ἀλλὰ κηλῆ, τὸ δὴ μετὰ τοῦτο ἤδη τῆκει καὶ λείβει. Τὸ γὰρ λείβει τοῦ τῆκει ἐμφατικώτερον καὶ ἐγγυτέρω ποιήματος. Εἰ δὲ προεξήνεγκεν αὐτό, ἀσθενέστερον ἂν τὸ τῆκει ἐπιφερόμενον ἐφάνη.

Vejamos um exemplo, na passagem de Platão: *Se alguém à música se entrega, ouvindo uma flauta, escorrendo-lhe pelos ouvidos*. O que vem em segundo lugar é muito mais evidente do que aquilo que vem primeiro. E, prosseguindo: *Mas quando, ao escorrer-lhe, não sobrevier, mas seduzir, com isso já amolece e se derrama*. A expressão *se derrama* é mais enfática do que *amolece* e mais próxima de um poema. Se o autor a tivesse colocado antes, com o *amolece* posposto, esse último pareceria mais fraco.<sup>90</sup>

De fato, não nos é possível especular o porquê de tal palavra estar “mais próxima de um poema”, porém, ainda que ela também não seja tratada precisamente como poética, a sua aproximação com a poesia deve justificar-se por alguma característica comum, que, na ocasião, está diretamente ligada a um grau maior de evidência (ἐναργεία) e, por conseguinte, à grandiosidade.

Essa associação entre a poesia e o estilo grandioso ecoa ainda em outra passagem, embora, neste caso, Demétrio relacione a poesia, mais precisamente, com outro tipo de estilo, o elegante (γλαφυρός).

Τῶν δὲ χαρίτων αἱ μὲν εἰσι μείζονες καὶ σεμνότεραι, αἱ τῶν ποιητῶν, αἱ δὲ εὐτελεῖς μᾶλλον καὶ κωμικώτεραι, σκώμμασι βόικυια, οἷον αἱ Ἀριστοτέλους χάριτες καὶ Σώφρονος καὶ Λυσίου.

E, dentre os tipos de graça, uns são mais elevados e mais nobres, os dos poetas. Outros são mais comuns e mais cômicos, parecidos com escárnios por exemplo, os tipos de graça de Aristóteles, Sófron, Lísias.

O parágrafo introduz, ao certo, o capítulo referente àquele estilo, no qual a graça (χάρις) será a principal marca.<sup>91</sup> Logo, percebe-se uma relação bem próxima entre graça e poesia, relação essa que verificaremos também em outros momentos da obra.<sup>92</sup> Mas, além disso, aos poetas estão designados não quaisquer tipos de graça, mas aqueles mais elevados (μείζονες) e mais nobres (σεμνότεραι), e esses são dois comparativos que se associam de forma direta, justamente, ao estilo grandioso; o primeiro, derivado de μέγας (grande), de cuja raiz derivam os termos que marcam a principal característica do estilo – inclusive, o termo que o denomina –, e o outro, de σεμνός (nobre), que, com exceção desse parágrafo e

<sup>90</sup> § 51.

<sup>91</sup> Para um melhor entendimento acerca da inserção da χάρις no estilo elegante, cf. tópico 2.4.2 (*infra*).

<sup>92</sup> Cf. *infra*.

do subsequente, em todas as demais ocorrências qualifica o referido estilo<sup>93</sup>. Sendo assim, a passagem nos mostra que a poesia é concebida como algo gracioso, mas que, ao mesmo tempo, também se apresenta de forma grandiosa.

E não podemos nos esquecer de que, juntamente com essa graciosidade, Demétrio chama a atenção, ainda, para uma característica que lhe é inerente: o prazer (ἡδονή). E podemos verificá-lo melhor em uma passagem onde o autor recomenda o uso do verso na prosa:

Τάχα γὰρ δὴ ἔσται τις ἡδονὴ καὶ χάρις ἐὰν ἀρμόζωμεν ἐκ μέτρων τὴν σύνθεσιν ἢ ὅλων ἢ ἡμίσεων· οὐ μὴν ὥστε φαίνεσθαι αὐτὰ μέτρα ἐν τῷ συνειριμῶ τῶν λόγων, ἀλλ' εἰ διαχωρίζοι τις καθ' ἐν ἑκάστον καὶ διακρίνοι, τότε δὴ ὑφ' ἡμῶν αὐτῶν φωράσθαι μέτρα ὄντα. Καὶ μετρεῖδῃ δὲ ἢ, τὴν αὐτὴν ποιήσει χάριν· λαθανόντως δὲ τοι παραδύεται ἢ ἐκ τῆς τοιαύτης ἡδονῆς χάρις, καὶ πλείστον μὲν τὸ τοιοῦτον εἶδος ἐστὶ παρὰ τοῖς Περιπατητικοῖς καὶ παρὰ Πλάτωνι καὶ παρὰ Ξενοφῶντι καὶ Ἡροδότῳ, τάχα δὲ καὶ παρὰ Δημοσθένει πολλαχοῦ· Θουκυδίδης μὲντοι πέφευγε τὸ εἶδος.

Pois bem, é provável que haja algum prazer e graça se construirmos a composição com metros, sejam metros inteiros sejam metades de versos. Não de modo que os metros sejam indicados enquanto tais no encadeamento do discurso; mas que, se alguém vier a separar e discernir um a um, então, eles sejam descobertos até por nós mesmos. E se a composição tiver apenas o aspecto métrico, também produzirá a mesma graça. Sem que se perceba, a graça que vem desse prazer nos adentra. Esse procedimento é muitíssimo comum entre os peripatéticos, em Platão, em Xenofonte, em Heródoto. Pode ser que também em muitos lugares da obra de Demóstenes. Tucídides, porém, o evita.<sup>94</sup>

É digno de nota o fato levantado por Demétrio acerca da recorrência desse uso nos prosadores, a qual revela a necessidade de compreenderem a poesia no seu procedimento mais elementar. Ressalta-se, ainda, a relevância dada a esta última pela sua contribuição para a graça e o prazer também do discurso em prosa.

Mas, a essas duas características marcantes da poesia, associa-se ainda o elemento da musicalidade, que podemos contemplar melhor nas passagens referentes às palavras e expressões poéticas.

No parágrafo 70, por exemplo, o autor observa o emprego de formas não contratadas de determinadas palavras, as quais o acurado emprego da diérese e do hiato tornariam mais eufônicas (εὐφωνότερα). De fato, tais palavras poderiam ser consideradas poéticas enquanto formas características da poesia de Homero, mas, sem dúvida, o texto não

<sup>93</sup> Acerca dessas ocorrências, cf. § 18, 19, 42; cf. ainda as ocorrências de σεμνότης (nobreza): § 44, 56.

<sup>94</sup> § 180-181.

fornece informações suficientes para chegarmos a uma conclusão muito precisa acerca das razões pelas quais o autor viesse a defini-las propriamente como poéticas.

Pelo menos sob o ponto de vista do hiato e da eufonia que dele resulta, não se nota nenhuma diferença com relação àquelas apontadas no parágrafo anterior, as quais teriam sido criadas, segundo Demétrio, pelo “próprio costume” (ἡ συνήθεια αὐτῆ). Também a celebração dos deuses pelos sacerdotes egípcios, descrita logo a seguir, apenas ilustra um efeito musical que nada mais é do que um efeito da palavra poética, mas, talvez, potencializado.

De qualquer modo, observamos que essas palavras estão associadas à poesia em virtude de sua musicalidade. É a mesma musicalidade que é novamente observada, no parágrafo 167, em oposição às chamadas “palavras prosaicas”. Aliás, nesta passagem, ao caráter prosaico destas últimas, exemplificadas em um poema de Safo, associa-se também uma idéia de escárnio (σκῶμμα), à qual, ainda, se opõe a beleza (κάλλος).

Ora, de certo modo, está sugerido que a beleza esteja, por conseguinte, associada às palavras poéticas. E, de fato, é o que podemos confirmar por meio de uma leitura mais cuidadosa também dos parágrafos precedentes e do seguinte.<sup>95</sup> Essa leitura nos permite inferir que a oposição entre o risível (τὸ γέλοιο) e o gracioso (τὸ εὐχάρι), a qual se estende àquela entre o comum (εὐτελής) – ou conhecido (κοινός) – e o adorno da expressão (κόσμος τῆς ἑρμηνείας), estender-se-á também àquela entre o escárnio e a beleza, que, por sua vez, refletir-se-á na distinção entre as palavras prosaicas e as poéticas. E assim teríamos outra característica marcante destas últimas e, por extensão, da própria poesia: a beleza, à qual se associa, ainda, uma idéia de adorno e graciosidade em oposição ao comum e risível.<sup>96</sup>

Logo, é possível afirmar que, sob a perspectiva estrutural, a poesia é marcadamente caracterizada pelo emprego do verso, salvo exceções como a anteriormente apontada no parágrafo 215. Mas, além disso, ela se constitui de palavras e expressões identificadas por sua musicalidade e beleza, características intrinsecamente relacionadas com a graça e o prazer, às quais seria, ainda, acrescida uma dose de grandiosidade.

---

<sup>95</sup> Cf. §163-168.

<sup>96</sup> Retomando, de certa forma, uma idéia anunciada no parágrafo 128, mencionado anteriormente.

### 2.3 Questão métrica e rítmica na poesia: uma reflexão sobre os hexâmetros, trímetros e colíambos

Conforme salientamos anteriormente, da relação entre a poesia e a prosa depreende-se também uma reflexão crítica acerca da primeira, e o melhor exemplo de como a crítica nasce dessa relação talvez sejam as questões métricas e rítmicas envolvendo, sobretudo, os hexâmetros, trímetros e colíambos. Tais questões não são, pois, tratadas isoladamente, mas emergem na medida em que se tomam elementos próprios da poesia em analogia com aqueles constitutivos do discurso em prosa.<sup>97</sup> Aliás, essa é uma analogia que, como vimos a respeito das questões terminológicas envolvendo os textos em verso e em prosa, aparece já indicada desde as primeiras linhas do *PH*:

Ἵσπερ ἡ ποίησις διαίρεται τοῖς μέτροις, οἷον ἢ τρίμετροις ἢ ἑξαμέτροις ἢ τοῖς ἄλλοις, οὕτω καὶ τὴν ἑρμηνείαν τὴν λογικὴν διαίρει καὶ διακρίνει τὰ καλούμενα κῶλα, καθάπερ ἀναπαύοντα τὸν λέγοντα τε καὶ τὰ λεγόμενα αὐτὰ καὶ ἐν πολλοῖς ὅροις ὀρίζοντα τὸν λόγον, ἐπεὶ τοι μακρὸς ἂν εἴη καὶ ἄπειρος καὶ ἀτεχνῶς πνίγων τὸν λέγοντα.

Assim como a poesia é dividida em metros (trímetros, hexâmetros, ou outros), também dividem e repartem estilo em prosa os chamados colos, os quais impõem pausas tanto para o enunciador quanto para o próprio enunciado, e determinam os muitos termos do discurso, sem os quais, longo ele seria, e ilimitado, e, para seu enunciador, simplesmente sufocante.<sup>98</sup>

Ora, a relação analógica entre o termo colo, estrutura mínima da frase<sup>99</sup>, e o verso, estrutura básica da composição poética<sup>100</sup>, não apenas ocorrerá mais de uma vez, como

<sup>97</sup> Cf. § 1, 4-6, 12, 42-43, 204-205.

<sup>98</sup> § 1.

<sup>99</sup> Como lembra Morpurgo-Tagliabue, para Aristóteles, na prosa oratória a articulação que prevalece é a sintática, e essa por sua vez concorda com a segmentação rítmica, obedecendo ao uso em certos lugares de certos metros (ao início e ao final); o orador deveria então saber fazer coincidir ritmo e sintaxe. Na poesia, ao contrário, o metro constituía uma segmentação fixa e autônoma, intrínseca ao discurso; era o discurso que se modelava sobre o metro, não o metro sobre o discurso (salvo a escolha prévia de metros conforme o argumento). Na poesia, valeria, por conseguinte, o par semântico-métrico, enquanto na prosa, prevaleceria aquele sintático-rítmico. Todavia, com Demétrio veríamos uma modificação dessa distinção canônica, que valeu por toda a Antiguidade. Enquanto na poesia prevalece a articulação temporal perceptiva (métrica) em conjuntos fonéticos (conjuntos temporais unitários, a estrofe, e sua base de unidade mínima perceptiva, os pés), na prosa, por sua vez, o campo é segmentado em unidade de significado, a proposição atômica (o colo): os segmentos são semânticos, o resultado é semântico, a articulação é semântica. Em outras palavras, a sintaxe é eclipsada; permanece a diferença entre *metro* e *ritmo*, mas não mais aquela entre o par semântico-métrico (na poesia) e sintático-rítmico (na prosa) (*Demétrio: dello stile*, p. 56-58).

<sup>100</sup> Também é oportuno destacar a comparação, proposta mais à frente, entre períodos e hexâmetros; o emprego destes na poesia de Homero é comparado com a contiguidade daqueles na oratória de Isócrates, Górgias e Alcídante (cf. § 12). A falta de pausas na composição também é lembrada, em outra passagem, como um fator de frieza, como se fosse uma composição de versos contíguos (§ 118).

propiciará uma reflexão crítica acerca da medida dos versos e de sua relação com os assuntos neles abordados.<sup>101</sup> É o que podemos verificar algumas linhas à frente, no tratado:

Γίνεται μὲν οὖν ποτε καὶ μακροῦ κώλου καιρός, οἷον ἐν τοῖς μεγέθεσιν, ὡς ὁ Πλάτων φησί· τὸ γὰρ δὴ πᾶν τόδε τὸ μὲν αὐτὸς ὁ θεὸς πορευόμενον ποδηγεῖ καὶ συγκυκλεῖ. Σχεδὸν γὰρ τῷ μεγέθει τοῦ κώλου συνεξήρται καὶ ὁ λόγος. Διὰ τοῦτο καὶ ἐξάμετρον ἤρωόν τε ὀνομάζεται ὑπὸ τοῦ μήκους καὶ οὐκ ἂν τὴν Ὀμήρου Ἰλιάδα πρεπόντως τις γράψειεν τοῖς Ἀρχιλόχου βραχέσιν, οἷον· ἀχθυμένη σκυτάλη καὶ· τίς σὰς παρήειρε φρένας; οὐδὲ τοῖς Ἀνακρέοντος, <ὡς> τό· φέρ' ὕδωρ, φέρ' οἶνον, ὦ παῖ· μεθύοντος γὰρ ὁ ῥυθμὸς ἀτεχνῶς γέροντος, οὐ μαχομένου ἤρωος.

Às vezes, é a ocasião para um colo longo, por exemplo, em matérias grandiosas. Assim, quando Platão diz: *Pois, ora este todo, em seu caminho, o próprio deus guia e faz girar*, quase junto com a amplitude do colo elevou-se também o discurso. Por isso também o hexâmetro, por sua extensão, é denominado heróico e convém aos heróis. Ninguém teria mesmo escrito, de modo conveniente, a *Ilíada* de Homero, com os versos breves de Arquíloco: *mensagem aflita e quem te suspendeu o senso?* Tampouco com os de Anacreonte: *traz água, traz vinho, ó rapaz!*, pois o ritmo é, naturalmente, de um velho bêbado, não de um herói em combate.<sup>102</sup>

Como se nota, a exemplo do que ocorre com os colos mais longos, o hexâmetro, dada a sua extensão<sup>103</sup>, seria o metro mais apropriado para assuntos grandiosos; dito de outra forma, sua própria extensão conferiria grandiosidade ao enunciado. Por esse motivo também, pode não haver uma mera coincidência no fato de a maior parte das citações de Homero encontrar-se justamente nas passagens referentes ao estilo grandioso.<sup>104</sup> E elas não apenas se encontram em maior número nessas passagens, como fazem do poeta o autor mais citado quando se trata desse estilo.<sup>105</sup> Nesse caso, se ele é, pois, mencionado tantas vezes por apresentar uma temática grandiosa, é no mínimo razoável pensar, ainda que

---

<sup>101</sup> Para o desenvolvimento dessa reflexão em torno da analogia entre verso e colo, há uma questão terminológica de suma importância, oportunamente levantada por Morpurgo-Tagliabue: “Per accentuare la differenza tra la segmentazione percettiva costituita dal verso e la segmentazione significativa costituita dalla frase, Demetrio riserva il termine κῶλον (che gli antichi usavano anche per il verso, unità complessiva di più piede, costituente un membro autonomo, irriducibile, del discorso poetico: κῶλον è un esametro, o un endecasillabo saffico etc.) unicamente alla frase in prosa, e impiega per il verso il termine μέτρον (Morpurgo- Tagliabue, *Demetrio: dello stile*, p. 58).

<sup>102</sup> § 5.

<sup>103</sup> Essa mesma extensão fora ressaltada pelo autor do *PH* de modo contundente no parágrafo anterior, em que afirma que, salvo raras exceções, o hexâmetro seria o verso mais longo admissível na poesia (cf. §4).

<sup>104</sup> São quatorze citações de Homero em passagens referentes ao estilo grandioso, cinco nas referentes ao elegante, três nas sobre o simples e três nas sobre o veemente. Há, ainda, uma citação em trecho que trata do correspondente falho do estilo grandioso, o estilo frio. Cf. Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 389.

<sup>105</sup> Os autores citados nessa passagem, ordenados pelo número de ocorrências: Homero (14); Tucídides (11); Isócrates e Xenofonte (5); Platão (4); Górgias e Heródoto (2); Dionísio, Antifonte e Safo (1). Cf. Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 389.

Demétrio não o afirme, que o metro não apenas se ajustaria a ela, mas também contribuiria de algum modo para elevá-la ainda mais.

Já para os versos breves, Demétrio não chega a indicar expressamente, nessa passagem, de quais assuntos tratariam, no entanto parece razoável, nos valendo da mesma lógica que associa os colos longos ao verso homérico, associarmos os versos de Arquíloco e Anacreonte a colos breves como o de Xenofonte, mencionados no parágrafo seguinte, e, desse modo, afirmarmos que os versos breves, não sendo convenientes aos assuntos grandiosos, caberiam mais aos de menor relevância.<sup>106</sup>

Por conseguinte, seríamos, ainda, levados a supor que, da mesma maneira que a extensão do colo, em se tratando de um assunto irrelevante, gera frieza<sup>107</sup>, o hexâmetro também o geraria e, assim, este metro serviria exclusivamente a assuntos de maior relevo. No entanto, isso não é condizente com a própria perspectiva do autor do *PH*: as citações de Homero, por exemplo, não são restritas ao estilo grandioso em razão da escolha do poeta pelo hexâmetro, mas, ao contrário, elas apontam, ao longo da introdução e dos quatro capítulos, para uma abordagem de assuntos muito diversos bem como um modo não menos diverso de abordá-los. E isso acontece porque não é exatamente a métrica que está posta em questão, mas outros recursos estilísticos que seriam responsáveis por essa diversidade.

Em outras palavras, não parece haver uma contradição de fato: a medida do hexâmetro confere grandiosidade ao texto, mas isso não impede que este possa também ter outras qualidades estilísticas em virtude do emprego de variados recursos. Em suma, quando se pensa na questão métrica, seria o hexâmetro, por excelência, o metro para assuntos grandiosos; porém variados recursos estilísticos, porventura poderiam torná-lo apropriado também para outros assuntos, inclusive para os de menor relevância.

Mas, sem dúvida, para estes assuntos teríamos outro metro mais apropriado, o trímetro, que é mencionado, em dada circunstância, justamente, como um contraponto do hexâmetro, por seu caráter breve e, por conseguinte, sua maior adequação ao estilo simples:

---

<sup>106</sup> Conforme lembra Chiron, como atesta a última frase do parágrafo 5, Demétrio não trata somente do comprimento dos colos, mas também do ritmo, o que realça a validade desses exemplos poéticos, pois a prosa não é, ou pelo menos não é totalmente, ritmada. O mesmo autor ainda lembra que o primeiro verso de Arquíloco (fr. 185 West) é um hemípepo ( — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ), segunda parte de um dístico epódico cuja primeira parte é um trímetro jâmbico. O segundo verso citado do poeta (fr. 159 West) é um dímeter jâmbico, sendo o segundo verso de um dístico epódico cujo primeiro verso seria também um trímetro jâmbico. O de Anacreonte é também um pequeno verso jâmbico ( ∪ ∪ — ∪ — ∪ — — ) (*Démétrios. Du style*, pp. 86-87). Ora, podemos facilmente perceber, sobretudo nestes dois últimos versos, alguma relação com o ritmo jâmbico, acerca do qual não nos esqueçamos do caráter prosaico e comum descrito nos parágrafos 42 e 43.

<sup>107</sup> § 6.

Φεύγειν δὲ ἐν τῇ συνθέσει τοῦ χαρακτήρος τούτου πρῶτον μὲν τὰ μήκη τῶν κώλων· μεγαλοπρεπὲς γὰρ πᾶν μήκος, ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν ἠρωϊκῶν μέτρων τὸ ἐξάμετρον ἠρωϊκὸν ὃ καλεῖται ὑπὸ μεγέθους καὶ πρέπον ἦρωσιν, ἢ κωνωδία δὲ συνέσταλται εἰς τὸ τρίμετρον ἢ νέα. E, na composição desse tipo de estilo, deve-se evitar, primeiro, a extensão dos colos, pois tudo que é extenso é grandioso. Como, no caso do metro heróico, o hexâmetro, que é chamado de heróico pela grandeza e é conveniente aos heróis, enquanto que a comédia – a nova – se restringe ao trímetro.<sup>108</sup>

Nota-se que, pelo menos em um primeiro momento, a oposição baseia-se especialmente no comprimento do verso. Contudo, é sabido que o trímetro jâmbico, típico do diálogo dramático<sup>109</sup>, era também reconhecido na Antiguidade por seu ritmo prosaico, e parece muito provável que Demétrio o tivesse também em mente ao mencionar o verso nessa oportunidade; ritmo que, aliás, fora destacado pelo próprio autor do *PH*, que, na ocasião, aproxima-o da prosa e o apresenta como um contraponto ao que seria o ritmo heróico:

Οἱ δ' ἄλλοι, ὁ μὲν ἠρῶος σεμνός καὶ οὐ λογικός, ἀλλ' ἠχῶδης, οὐδὲ εὐρυθμος, ἀλλ' ἄρυθμος, ὥσπερ ὁ τοιόσδε ἔχει· ἦκων ἡμῶν εἰς τὴν χώραν· ἢ γὰρ πυκνότης τῶν μακρῶν ὑπερπίπτει τοῦ λόγικου μέτρου. Ὁ δὲ ἰαμβος εὐτελής καὶ τῇ τῶν πολλῶν λέξει ὁμοίος· πολλοὶ γοῦν μέτρα ἰαμβικὰ λαλοῦσιν οὐκ εἰδότες.

Quanto a outros ritmos, o heróico é nobre e não prosaico, mas sonoro, não tem um bom ritmo, mas, pelo contrário, é sem ritmo, como se nota em: ἦκων ἡμῶν εἰς τὴν χώραν (*chegando a nossa terra*), pois, a contiguidade de longas ultrapassa o limite admitido pela prosa. O jâmbico, por sua vez, é comum e parecido com a linguagem da maioria das pessoas. Muitos, aliás, ao falar, usam metros jâmbicos sem saber.<sup>110</sup>

De fato, no que concerne ao exemplo referente ao ritmo heróico, percebe-se alguma incongruência da passagem com relação àquela anteriormente citada – e, até mesmo, se levarmos em conta a tradição em que se insere a obra. Trata-se, pois, de um verso composto por quatro pés, todos espondeus, mas, como vimos, o “verso heróico” seria, nas próprias palavras do autor, o hexâmetro.

Como lembrou Grube, porque Demétrio teria ignorado o dáctilo aqui é uma incógnita. Na opinião do comentador, o exemplo dado pode ser chamado de heróico

<sup>108</sup> § 204.

<sup>109</sup> Como lembra West, o trímetro jâmbico foi usado pelos poetas jônicos iambógrafos Arquíloco e Semônides de Amorgos, e, em Atenas, por Sólon, e tornou-se o metro usual do diálogo dramático (West, *Introduction to Greek Metre*, p. 24).

<sup>110</sup> § 42-43.

segundo a mesma perspectiva geral com que a frase de Teofrasto teria sido tratada como peônica no parágrafo anterior.<sup>111</sup> Vale recordar que, neste trecho, a frase utilizada para exemplificar a “composição peônica”, não seria formada precisamente por peãs, mas teria, segundo as palavras de Demétrio, um “caráter” peônico, começando e terminando com longas. Seguindo o argumento de Grube, leríamos, então, o verso da passagem supracitada como heróico não por ser exatamente “heróico”, mas por apresentar um “caráter” heróico.

Chiron, por outro lado, pensa que Demétrio possa estar se referindo ao “ritmo heróico” como sendo propriamente o espondeu. Desse modo, ele nota uma divergência com relação a Dionísio de Halicarnasso, quando trata do dáctilo como aquele pé que mais frequentemente compõe o verso heróico<sup>112</sup> – ainda que os dois não se refiram à mesma coisa e distingam o ‘ritmo’ heróico, que seria o espondeu, do ‘metro’ ou ‘verso’ heróico, que seria o hexâmetro dactílico.<sup>113</sup>

Seja como for, ambos os comentadores demonstram algum estranhamento com relação à passagem e, de um modo ou de outro, tentam aproximar o exemplo dado do hexâmetro. Além de que, o caráter não prosaico desse verso é também mencionado por Aristóteles como um contraponto ao jambo, em uma construção, aliás, muito parecida com a de Demétrio:

Τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῶος σεμνὸς ἀλλὰ λεκτικῆς ἀρμονίας δεόμενος, ὁ δ’ ἱαμβος αὐτῆ ἔστιν ἡ λέξις τῶν πολλῶν· διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων ἱαμβεία φθέγγονται λέγοντες.

Dentre os ritmos, o heróico é nobre, mas carece de um ajuste à fala; já o jambo é a própria forma de expressar-se da maioria. Por isso, dentre todos os metros, ao falarmos, utilizamos, sobretudo, jambos.<sup>114</sup>

Como podemos perceber, o exemplo de Demétrio representa, de fato, um problema, tanto ao considerarmos apenas o seu tratado isoladamente, quanto ao tentarmos relacionar o mesmo com a tradição em que se insere. De qualquer modo, parece razoável propor que o ritmo contido no verso que lhe serve de exemplo guarda alguma relação com aquele do

<sup>111</sup> Grube, *A Greek Critic: Demetrius*, p. 72.

<sup>112</sup> Cf. Dionísio de Halicarnasso, Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων, 17, 11 (Ed. Aujac & Lebel): Ὁ δὲ ἀπὸ τῆς μακρᾶς ἀρχόμενος, λήγων δὲ εἰς τὰς βραχείας δάκτυλος μὲν καλεῖται, πάνυ δ’ ἐστὶ σεμνὸς καὶ εἰς κάλλος ἀρμονίας ἀξιολογώτατος, καὶ τό γε ἡρωϊκὸν μέτρον ἀπὸ τούτου κοσμεῖται ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ (O que começa pelas longas e termina com as breves chama-se dáctilo; é muito nobre e muitíssimo estimado em vista da beleza da harmonia. Ao certo, o verso heróico, quase sempre, a partir dele se compõe).

<sup>113</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. 93.

<sup>114</sup> Aristóteles, *Retórica*, 1408b (conforme edição estabelecida por Freese). Cf. também, *Poética*, 1449a (cf. *infra*). Posteriormente também em Quintiliano, IX, 4, 88.

hexâmetro, e, assim, ainda que não diretamente, podemos verificar, também aqui, uma contraposição entre este último e o jâmbico.

Já com relação ao ritmo característico do trímetro, não notamos nenhuma divergência com outros pontos da obra ou, mesmo, com outros tratados da tradição em que ela está inserida. Como podemos comprovar na própria passagem anteriormente citada de Aristóteles, o caráter prosaico e trivial do jambo já era conhecido. Além disso, tanto essa característica marcante do trímetro quanto a opção por esse metro, em razão de tal característica, pela comédia, já teriam sido também descritas pelo peripatético em passagem da *Poética*:

Τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἔχρῳντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὄρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῇ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρεν· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν. Σημεῖον δὲ τούτου· πλείστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἑξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας.

Quanto ao metro, do tetrâmetro passou-se ao jâmbico. Pois, primeiro, usavam o tetrâmetro pelo fato de a poesia ser satírica e mais apropriada para a dança; mas ao surgir a expressão pela fala, a própria natureza achou um metro que lhe fosse familiar, pois dentre os metros o mais apropriado à fala é o jâmbico. E prova disso é que proferimos inúmeros versos jâmbicos ao falarmos uns com os outros, e pouquíssimas vezes proferimos hexâmetros e, mesmo assim, fugindo daquilo que se ajusta normalmente à fala.<sup>115</sup>

O trecho da *Poética* interessa-nos também, de perto, porque conecta diretamente noções contidas nos parágrafos 204 e 43 do *PH* discutidas acima, corroborando, inclusive, com a nossa perspectiva de estabelecimento de um elo entre as duas passagens. Desse modo, é possível dizer que Demétrio, muito provavelmente herdeiro dessa tradição que reconhece o caráter prosaico e familiar do trímetro em contraponto ao do hexâmetro, apropria-se dela adaptando-a a sua teoria e associando, afinal, o verso heróico ao estilo grandioso e o trímetro jâmbico ao simples.

Mas não apenas esses dois tipos de versos foram lembrados pelo autor do *PH* e introduzidos nessa teoria. Temos ainda os colíambos, que se encontram diretamente associados ao estilo veemente. Nesse caso, uma sucessão deles seria comparada à de períodos breves em um discurso em prosa:

---

<sup>115</sup> Aristóteles, *Poética*, 1449a (conform edição estabelecida por Halliwell).

Πρέπει δὲ τῇ δεινότητι καὶ τῶν περιόδων ἢ πυκνότης, καίτοι ἐν τοῖς λοιποῖς χαρακτηρῶσιν οὐκ ἐπιτηδεῖα οὐσα· συνεχῆς γὰρ τιθεμένη μέτρῳ εἰκασθήσεται λεγομένῳ ἐφεξῆς, καὶ τοῦτο δεινῶ μέτρῳ, ὡσπερ οἱ χωλιάμβοι.

Mas convém ainda à veemência a contiguidade de períodos, a qual, de fato, nos demais tipos de estilo não é vantajosa. Essa forma de empregá-los continuamente será, pois, assimilada como um enunciado de metros sucessivos, e metros veementes, tais quais os colíambos.<sup>116</sup>

De fato, a passagem não nos fornece elementos suficientes para que possamos identificar o motivo pelo qual tais versos teriam sido chamados de “veementes”. Sabemos que o colíambo é uma variante do trímetro jámbico<sup>117</sup> e, portanto, um verso breve, e a concisão (συντομία) – que lhe é atribuída, ainda que indiretamente, no parágrafo seguinte – é uma característica marcante do estilo veemente<sup>118</sup>. Contudo, devemos lembrar que essa mesma característica prestar-se-ia também, obviamente por razões distintas, a todos os outros tipos de estilo,<sup>119</sup> além de que ela pode ser inferida na passagem a respeito do próprio trímetro, onde, como vimos, o caráter breve deste último é lembrado por sua adequação ao estilo simples.

No entanto, mais a frente, Demétrio volta a mencionar o uso do colíambo pelo poeta Hipônax e, neste caso, temos indícios mais claros de sua relação com a δεινότης:

Λοιδορῆσαι γὰρ βουλόμενος τοὺς ἐχθροὺς, ἔθραυσε τὸ μέτρον, καὶ ἐποίησε χωλὸν ἀντὶ εὐθέος, καὶ ἄρρυθμον, τουτέστι δεινότητι πρέπον καὶ λοιδορία· τὸ γὰρ ἔρρυθμον καὶ εὐήκοον ἐγκωμίῳις ἂν πρέποι μᾶλλον ἢ ψόγοις.

Querendo, pois, injuriar os inimigos, ele quebrou o metro e o tornou manco, ao invés do correto, e sem ritmo, isto é, conveniente à veemência e à injúria. Afinal, aquilo que contém ritmo e é eufônico conviria mais aos encômios do que às reprovações.<sup>120</sup>

Na passagem, identificamos o verso descrito por Demétrio como um colíambo, mais precisamente pelo adjetivo que se liga à etimologia de seu nome, χωλός (manco), e

---

<sup>116</sup> § 251.

<sup>117</sup> O colíambo, literalmente um “jambo coxo”, é uma variante do trímetro jámbico ou do tetrâmetro-trocaico, em que o último jambo é substituído por um espondeu, e teria sido usado por Hipônax e outro jambógrafo arcaico chamado Anônio (West, *Introduction to Greek Metre*, p. 30).

<sup>118</sup> Cf. § 7, 253, 274.

<sup>119</sup> Acerca da utilidade da concisão para outros tipos de estilo: para o estilo grandioso, cf. § 89, 92, 103; para o estilo elegante, cf. 137, 138, 197; para o simples, cf. 231.

<sup>120</sup> § 301.

notamos que a veemência está intimamente relacionada com a quebra do ritmo, a qual podemos inferir que se deva à substituição do último pé jâmbico pelo espondeu.<sup>121</sup>

Ao certo, as palavras de Demétrio seguem o desenvolvimento proposto nos dois parágrafos anteriores acerca da fluidez praticada pela escola isocrática, a qual seria inapropriada ao estilo veemente. Ao final de suas considerações a tal respeito, o autor conclui que a fluidez (λειότης) e a harmonia (ἄρμονία) não são próprias de uma pessoa em cólera, mas de alguém que faz uma brincadeira ou que está se exibindo. De algum modo, há uma aproximação desses termos daquilo que Demétrio chama, no parágrafo citado anteriormente, de ritmado (ἔρρυθμον) e eufônico (εὐήκοον) e considera como próprio dos encômios, em contraposição à quebra do metro e à ausência do ritmo que conviriam às reprovações.

Significa dizer que um cuidado maior com a composição, e especificamente com a musicalidade, acaba por deixar transparecer uma falta de veemência, pois esta é, segundo palavras do próprio autor, aquilo que é “despreocupado” (τὸ ἀφρόντιστον) e “espontâneo” (τὸ αὐτοφυές). Sendo assim, haveria, por conseguinte, uma relação entre a quebra do ritmo e o que poderíamos chamar de “desarmonia” com relação a um conjunto maior de versos e que se aproximaria da ‘falta de preocupação’ e da ‘espontaneidade’. Isso pelo menos no que concerne ao efeito, já que essa quebra seria, a princípio, proposital, como o próprio verbo ἔθραυσε (quebrou) indica. De qualquer modo, havendo uma intenção do poeta ou não, o fato é que tal ‘quebra’ parece ter sido, muito provavelmente, um dos motivos, senão o principal deles, pelo qual tais versos teriam sido, afinal, denominados “veementes”.

Assim, em linhas gerais, temos os três principais versos mencionados por Demétrio ao longo de sua obra. Como podemos perceber, a reflexão sobre os mesmos acompanha, de algum modo, o próprio desenvolvimento teórico acerca dos tipos de estilo e dos assuntos a estes associados. Junta-se a isso uma reflexão crítica também acerca dos próprios poetas que se tornaram conhecidos pelo uso de tais metros. Resumidamente, podemos dizer que: o hexâmetro seria a medida, por excelência, para assuntos grandiosos, como aqueles da obra de Homero; o trímetro, por seu caráter prosaico e comum, adequar-se-ia àqueles de menor relevância, como os apresentados pelos comediógrafos; e, por fim, o coliambo, utilizado por Hipônax, é nomeadamente um verso próprio para a veemência.

---

<sup>121</sup> West comenta o procedimento de Hipônax, o qual, em muitos versos, mas não em todos, lança mão de tal recurso conferindo ao verso o que ele, West, chama de “bumplingly wrong rhythm” (*Introduction to Greek Metre*, p. 30).

## 2.4 A crítica aos poetas

Como se nota, seja para uma reflexão sobre questões métricas e rítmicas, seja para considerações acerca de outros quaisquer elementos poéticos, seja para se pensar a respeito de recursos estilísticos comuns à poesia e à prosa, os versos escolhidos pelo autor do *PH* são também submetidos a sua avaliação e o sucesso ou insucesso deles depende, sobretudo, do tratamento conveniente dos assuntos abordados.

Nesse sentido, encontra-se, no tratado, um grande número de citações de diversos poetas sobre os quais Demétrio lança, de algum modo, seu olhar crítico. Dentre eles, podemos destacar: Arquíloco (§ 5), Anacreonte (§ 5), Alceu (§ 142), Epicarmo (§ 24), Hipônax (§ 132, 301), Sotades (§ 189), Teógnis (§ 85). Mas, sem dúvida, dentre todos os citados, dois se destacam em especial: Homero e Safo.

Tal destaque deve-se, antes de tudo, ao número de menções aos mesmos (principalmente, ao primeiro), que sobrepuja, e muito, o de aos demais: Homero é lembrado em quarenta e duas ocasiões<sup>122</sup>, e Safo em nove ou onze<sup>123</sup>. Mas, além disso, o modo como essas menções se distribuem ao longo do *PH*<sup>124</sup> revela também um traço peculiar a cada um dos dois poetas no contexto da crítica de Demétrio.

Homero é o autor com maior número de citações referentes ao estilo grandioso, o que retrata a sua maior identificação com esse tipo de estilo. Contudo, seus versos são encontrados por todo o tratado: ora grandiosos, ora elegantes ou cômicos, por vezes simples, ou até mesmo veementes, eles são apresentados como componentes de uma obra rica e bem sucedida em virtude da grande quantidade de recursos estilísticos aplicados a uma quantidade igualmente expressiva de assuntos. Já os versos de Safo encontram-se em número consideravelmente menor, porém se concentram no capítulo destinado ao estilo elegante, o que torna a poetisa, pelo menos no que diz respeito ao número de citações, a principal representante desse estilo.

Sendo assim, uma vez que os dois poetas gozam de um prestígio notório no contexto da crítica literária presente no *PH*, não poderíamos deixar de nos ater, ainda que brevemente, às principais passagens em que deles se faz menção.

---

<sup>122</sup> Acerca das citações extraídas da *Ilíada*, cf. § 7, 25, 48, 54, 56, 57, 61, 64, 79, 81, 82, 83, 94, 105, 111, 124, 189, 200, 209, 210, 219, 220, 255, 257; *Odisséia*, cf. § 52, 57, 60, 72, 94, 107, 113, 129, 130, 133, 152, 164, 219, 262. Outras menções ao poeta: § 5, 12, 36, 150.

<sup>123</sup> § 106(?), 127, 132, 140, 141, 142(?), 146, 148, 162, 166, 167; (os pontos de interrogação, entre parênteses, marcam as passagens em que as citações são de atribuição discutida).

<sup>124</sup> Para uma análise mais acurada acerca das menções aos poetas no decorrer da introdução e dos quatro capítulos, cf. Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, pp. 387- 389.

### 2.4.1 A crítica a Homero: uma obra de grande riqueza estilística

Conforme salientamos, a maneira como as menções a Homero e a sua obra se dispõem ao longo da introdução e dos quatro capítulos reproduz a riqueza estilística do poeta no contexto da crítica do *PH*, o que nos remete, oportunamente, à “mescla de estilos”, proposta nos parágrafos 36 e 37, onde se encontram considerações essenciais, ainda que gerais, a respeito da teoria dos quatro tipos elementares (οἱ ἀπλοῖ χαρακτῆρες). Na ocasião, após Demétrio discorrer acerca de suas respectivas denominações, ele ressalta que os outros tipos seriam o resultado de uma mistura desses quatro, com exceção do grandioso e do simples, que nunca se misturariam, e, para exemplificá-lo, o autor destaca a prosa de Platão, Xenofonte, Heródoto, além, é claro, da poesia de Homero.

Mas se, por um lado, parece indiscutível que essa “mescla” possa ser contemplada no modo como se distribuem os apontamentos ao poeta ao longo do tratado, por outro, é também certo que a maior identificação de Homero é com o estilo grandioso. De todas as menções feitas a ele, quatorze referem-se a tal estilo, enquanto cinco são referentes ao estilo elegante, três ao simples, e outras três ao veemente.<sup>125</sup>

Como vimos em nossa breve análise acerca da questão métrica e rítmica na poesia<sup>126</sup>, o próprio verso utilizado pelo poeta, o hexâmetro, é também identificado com o primeiro tipo de estilo descrito por Demétrio. Mas é sabido que a abordagem apropriada da temática grandiosa passa não apenas pela escolha do metro, e, com efeito, muitos outros recursos em Homero são descritos pelo autor do *PH* como determinantes para se atingir um estilo elevado.

A dissonância proveniente do hiato e a assonância, por exemplo, demonstradas no verso da *Ilíada*, XVI, 358: Ἀΐας δ' ὁ μέγας ἀΐεν ἐφ' Ἑκτορι χαλκοκορυστῆ (O altivo Ajax, cujo alvo sempre Heitor, de elmo brônzeo), são destacadas como fatores de elevação do estilo que evidenciam a grandeza do herói.<sup>127</sup> Ainda o hiato, e mais especificamente o de vogais longas, será associado ao referido estilo em outro verso do poeta, no caso, *Odisseia*, XI, 596: λᾶαν ἄνω ὤθεσκε (empurrava a pedra acima); segundo Demétrio, o hiato garantiria extensão ao verso e, ainda, imitaria o içar da pedra e a força do ato.<sup>128</sup>

<sup>125</sup> Cf. Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 389.

<sup>126</sup> Cf. *supra*.

<sup>127</sup> § 48, 105.

<sup>128</sup> § 72.

Também o epifonema, o qual, segundo palavras de Demétrio, é uma expressão que, além de adornar, confere máxima grandiosidade aos discursos, é apontado como um recurso corrente na poesia de Homero, e, à guisa de exemplo, temos a *Odisseia*, XVI, 288-294.<sup>129</sup> Aliás, as figuras utilizadas pelo poeta e que se adequam à grandeza serão relatadas em vários pontos da obra, como, por exemplo, no parágrafo 60, em que se comenta o emprego da antipálage na *Odisseia*, XII, 73: Οἱ δὲ δύο σκόπελοι ὁ μὲν οὐρανὸν εὐρὺν ἱκάνει (Os dois promontórios, um chega ao vasto céu)<sup>130</sup>; ou ainda, no parágrafo 61, da epanáfora na *Ilíada*, II, 271-273: Νιρεὺς γάρ τρεῖς νῆας ἄγε, Νιρεὺς Ἀγλαΐης υἱός, Νιρεὺς, ὃς κάλλιστος ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθεν (Nireu três naus conduzia, Nireu, filho de Aglaia, Nireu, o mais belo homem que veio até Ílion).<sup>131</sup>

Até mesmo determinados procedimentos que, a princípio, consideraríamos opostos, são aludidos como fatores de grandeza em Homero; é o caso do emprego das partículas de ligação (συνδεσμοί). Em dado momento, a supressão delas, também chamada de disjunção (διάλυσις), é apresentada como um fator de elevação do estilo, fenômeno observado nos mesmos versos da *Ilíada* (II, 271-273) supracitados, ou, ainda, na *Ilíada*, XIII, 799: κυρτά, φαληριόωντα (recurvas, que pintam de branco com suas espumas), no parágrafo 64. Porém, no parágrafo 54, o autor afirma que seria, justamente, a sucessão de partículas, ou seja, o excesso delas, que promoveria a grandeza das cidades beócias nomeadas na *Ilíada*, II, 497: Σχοῖνον τε Σκῶλον τε πολύκνημόν τ' Ἐτεωνόν (E Esqueno, e Escoló, e montanhosa Esteono).

Mas é oportuno ressaltar que, apesar da evidente oposição, há algo de comum entre os dois procedimentos: ambos fogem ao uso corrente, isto é, àquilo que é próprio do costume. E justamente o costume (τὸ σύνηθες) é concebido por Demétrio como adequado para questões menores, conforme afirma no parágrafo 60: Πᾶν δὲ τὸ σύνηθες μικροπρεπές, διὸ καὶ ἀθαύμαστον (tudo o que é costumeiro é próprio de questões menos relevantes e, por isso, também nada admirável); passagem que, aliás, precede o desenvolvimento acerca da disjunção acima mencionado. Em outras palavras, o fato de escaparem ao uso corriqueiro parece justificar, pelo menos em parte, o emprego de ambos os procedimentos – à primeira vista, opostos – para se atingir a grandeza nos versos supracitados.

---

<sup>129</sup> § 107

<sup>130</sup> § 60.

<sup>131</sup> § 61.

Os comentários de Demétrio acerca da obra de Homero revelam ainda outro traço notório de sua crítica ao poeta. Refiro-me à capacidade que atribui a ele de fazer com que assuntos *a priori* de pouca relevância tornem-se grandiosos,<sup>132</sup> como pode ser notado nos parágrafos 54 e 61, mencionados anteriormente, os quais tratam, o primeiro, dos versos da *Ilíada* que indicam o nome das cidades beócias e, o segundo, da personagem de Nireu. No primeiro caso, as cidades, embora comuns e irrelevantes, adquiririam volume e grandeza nos versos do poeta; no segundo, um personagem considerado pouco relevante, graças ao engenho de Homero no emprego dos recursos estilísticos, teria se tornado grande, e seus bens, antes poucos, numerosos. Vale ressaltar que o poder da figura nos versos referentes a Nireu é a tal ponto sobrevalorizado que, no parágrafo subsequente, Demétrio chega a propor que, mesmo tendo sido nomeado uma única vez na ação, essa personagem menor seria lembrada por nós tanto quanto Odisseu ou Aquiles.

Ainda outro aspecto dessa crítica, digno de nota, é o de reportar-se à engenhosidade do poeta em lançar mão de determinados recursos para transmitir emoção (πάθος). Um desses recursos diz respeito ao uso das partículas expletivas (συμπληρώματα); de fato, no parágrafo 56, esse uso é abordado simplesmente como um fator de grandiosidade, mas, no parágrafo seguinte, é tratado como um elemento patético (παθητικός), na conhecida fala de Calipso a Odisseu na *Odisséia*, V, 203- 204:

Διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ  
Οὕτω δὴ οἰκόνδε φίλην ἐς πατρίδα γαίαν;  
Descendente de Zeus, filho de Laertes, multifacetado Odisseu  
Assim, então, para casa, para a querida terra paterna?

O emprego da partícula (no caso, δῆ), nesse verso, é de tal modo valorizado pelo autor do *PH* que a ausência dela significaria a perda de toda a emoção, lembrando que partículas como essa assumiriam o lugar de murmúrios e lástimas, próprias de expressões como o αἶ, αἶ (ai, ai!), φεῦ (ó!), dentre outras. Também um recurso ligado ao patético em Homero, e assinalado por Demétrio, seria a criação de palavras. Por seu caráter mimético, essas palavras exprimiriam uma emoção ou uma ação (πάθος ἢ πρᾶγμα), conforme se

---

<sup>132</sup> Embora, como vimos no capítulo 2, isso represente uma contradição com a forma adequada de tratar questões irrelevantes de modo irrelevante e as grandiosas com grandiosidade, expressa no parágrafo 120 (cf. *supra*).

verifica em dois termos extraídos da obra do poeta: um, da *Odisseia*, IX, 394: σίζει (chiou); e o outro, da *Ilíada* XVI, 161: λάπτοντες (lambendo).<sup>133</sup>

Mas há ainda um detalhe na crítica de Demétrio a Homero que não deve passar despercebido. Apesar do tom elogioso com que o poeta é tratado em praticamente toda a obra, ele não escapa também à censura, e isso ocorre precisamente em duas passagens. Uma delas, no parágrafo 83, em que a metáfora da *Ilíada*, XXI, 388: ἀμφὶ δ' ἑσάπιγξεν μέγας οὐρανός (E, ao redor, trombeteou o vasto céu), é tratada como um fator de irrelevância mais do que de grandeza, mesmo que empregada para conferir volume ao enunciado. E a outra, no parágrafo 124, em que se discute a frieza da hipérbole, de cujos exemplos dois são extraídos, justamente, de passagens de Homero: o primeiro deles, da *Ilíada*, X, 437: λευκότεροι χιόνος (mais brancos do que neve), criticado pela chamada proeminência (καθ' ὑπεροχὴν) da hipérbole; e o segundo, da *Ilíada*, IV, 443: οὐρανῶ ἑστήριξε κάρη (a cabeça apoia-se no céu), pela impossibilidade da mesma (κατὰ τὸ ἀδύνατον).

De qualquer modo, essas duas passagens representam, de fato, muito pouco diante de um contexto de tantas citações sempre marcadas pelo tom de elogio ao poeta. Um elogio que, aliás, como dissemos anteriormente, não se restringe à grandiosidade de seu estilo, mas também se aplica a outros aspectos estilísticos da obra. E um dos melhores exemplos dessa aplicação encontra-se nas menções a Homero no âmbito do estilo elegante.

No parágrafo 129, por exemplo, a graciosa passagem da *Odisseia*, VI, 105-108, em que se compara Nausíca, no jogo com suas companheiras, à deusa Ártemis, jogando com as ninfas, serve para exemplificar os tipos de graça chamados nobres e grandiosos (αἱ λεγόμεναι σεμναὶ χάριτες καὶ μεγάλαι), os quais, como se lê no parágrafo precedente, constituem uma característica marcante do discurso elegante (ὁ γλαφυρὸς λόγος).

Também é oportuno notar que, além da presença de assuntos graciosos em seus versos, Homero é ainda lembrado, no parágrafo 133, pelo acréscimo de graça alcançado, exatamente, pela eficácia do estilo. E para exemplificá-lo, a *Odisseia*, XIX, 518-519:

ὥς δ' ὅτε Πανδαρέου κούρη, χλωρῆς ἀηδῶν,  
καλὸν αἰείδησιν, ἔαρος νέον ἴσταμένοιο·

Como quando, menina de Pandáreo, um rouxinol do verdor da mata  
belamente canta, em uma primavera que acaba de despertar.

---

<sup>133</sup> § 94. Acerca desse segundo exemplo, cf. ainda § 219; O primeiro deles será retomado em nosso estudo, no tópico 2.4.1.1 (cf. *infra*).

A temática graciosa é, pois, notada, nesses versos, na presença do rouxinol e da primavera, mas, além disso, Demétrio salienta que muito adorno é acrescido quando se aplicam os termos Πανδάρειου κούρη (menina de Pandáreo) a um pássaro ou pelo emprego do adjetivo χλωρηῖς (do verdor da mata), palavra de destacada beleza, dada a sua raridade, conforme se nota mais a frente, no parágrafo 164.

Aliás, nesse mesmo parágrafo, podemos ainda perceber outra faceta do poeta revelada pela crítica de Demétrio. Nessa oportunidade, as chamadas “belas palavras” (καλὰ ὀνόματα), apresentadas como as principais responsáveis pela graciosidade do estilo e que têm como exemplo a acima mencionada, contrapõem-se às ditas “comuns e mais conhecidas” (εὐτελεῖ καὶ κοινότερα), as quais, por sua vez, estão ligadas diretamente ao cômico, o que, ao certo, constitui um exemplo da contraposição sinalizada no parágrafo anterior entre o elemento risível (τὸ γέλοιο) e o gracioso (τὸ εὐχάρι). A este, então, teríamos associados assuntos como os jardins das ninfas, amores, enfim, aqueles sobre os quais não se ri, mas ao primeiro se associariam de forma exemplar duas personagens, justamente, da obra de Homero: Iro e Tersites. E, assim, a versatilidade do poeta se faz notar em sua capacidade de, ao lado de temas de inteira graciosidade, retratar de forma cômica o ridículo.

Mas além dessa graciosidade e, por vezes, do traço cômico presente em alguns momentos de sua obra, Homero é também reconhecido pela simplicidade. Nos parágrafos 209 e 210, por exemplo, o poeta se sobressai por sua precisão (ἀκριβολογία), a qual resulta, por sua vez, na chamada “evidência” (ἐνάργεια), atributo estreitamente ligado ao estilo simples. A esse respeito, duas passagens do poeta são destacadas. Uma delas, por “não deixar nada de lado nem cortar” (παραλείπειν μηδὲν μηδ’ ἐκτέμνειν), *Ilíada*, XXI, 257: ὡς δ’ ὅτ’ ἀνὴρ ὀχετηγὸς (como um homem que abre um canal). E a outra, por não deixar de lado nada “do que normalmente acontece e do que, de fato, aconteceu” (τῶν τε συμβαινόντων καὶ συμβάτων), *Ilíada*, XIII, 379-381: πνοιῆ δ’ Εὐμήλοιο μετὰφρενον,/ αἰεὶ γὰρ δίφρου ἐπιβησομένοισιν εἴκτην (no arfar, as espáduas de Eumelo/ parecia, a todo instante, que ambos iam subir no carro).

E a evidência será ainda mencionada como uma virtude do poeta no parágrafo 219, mas, dessa vez, em razão do uso da cacofonia, recurso exemplificado em dois de seus versos: na *Odisseia*, IX, 290: κόπτ’ ἐκ δ’ ἐγκέφαλος (chocou e da cabeça os miolos)<sup>134</sup>, e na *Ilíada*, XXIII, 116: πολλὰ δ’ ἄνω, κάτω (muitas vezes acima, abaixo). Já no

---

<sup>134</sup> Acerca da cacofonia nesses versos, cf. tópico 3.4.1.1 (*infra*).

parágrafo seguinte, a evidência será verificada em Homero no emprego das palavras criadas (τὰ πεποιημένα ὀνόματα), as quais trazem consigo a imitação daquilo que exprimem, e, como exemplo, teríamos o termo λάπτοντες (lambendo), da *Ilíada*, XVI, 161, que reproduz a ação de lobos bebendo – embora o autor do *PH* diga que se trate de “cães” (κύνες) –, ao qual antepor-se-ia também o termo γλώσσησι (línguas), que tornaria ainda mais evidente o discurso.

E, como não poderia deixar de ser, o poeta também é lembrado pela veemência de alguns de seus versos. É o que podemos verificar naquele da *Ilíada*, XII, 208: Τρῶες δ' ἐρρίγησαν, ὅπως ἴδον αἰόλον ὄφιν (Os troianos arrepiaram-se quando viram a serpente de várias cores), citado no parágrafo 255. Demétrio chega, inclusive, a propor uma ‘solução’ mais eufônica para o hexâmetro, mas, segundo ele próprio, ela não transmitiria o terror experimentado pelo poeta e transmitido pela própria serpente, uma vez que, do verso, seria retirada a cacofonia requerida pelo assunto proposto.

Finalmente, há uma passagem que associa o poeta a esse tipo de estilo e que merece maior atenção. Trata-se do parágrafo 262, em que Demétrio aproxima a famosa fala do Ciclope a Odisseu, presente na *Odisseia*, IX, 369: Οὐτιν' ἐγὼ πύματον ἔδομαι (Ninguém vou comer por último), do chamado “modo cínico” (ὁ Κυνικὸς τρόπος), descrito nos parágrafos precedentes.<sup>135</sup> Ela se relaciona, pois, diretamente com outras duas anteriores, dos parágrafos 130 e 152, revelando, juntamente com essas, uma visão única no contexto da crítica literária de Homero na Antiguidade, razão pela qual também nos parece imprescindível abordá-las, então, com maiores detalhes. Para tanto, um exame também das outras menções ao episódio parece-nos oportuna na medida em que traz à tona elementos únicos na construção dessa cena odisseica diante do olhar crítico de Demétrio.

#### ***2.4.1.1 Horror e humor no canto IX da Odisseia: a leitura crítica do episódio do Ciclope proposta por Demétrio***

Uma análise, ainda que breve, das menções feitas por Demétrio ao episódio do Ciclope no canto IX da *Odisseia* revela, para além de um notório interesse pela passagem da obra de Homero, traços peculiares de uma acurada crítica literária. Nessa crítica, como não poderia deixar de ser, enfatiza-se o horror da personagem Polifemo, sua aparência e ações monstruosas. No entanto, menções à famosa fala do Ciclope, nos versos 369 e

---

<sup>135</sup> §259-262.

370<sup>136</sup>, revelam mais do que isso: elas salientam o caráter cômico da passagem. Indo além, esse caráter é não apenas examinado da perspectiva do horror, mas também apresentado como um elemento que o intensifica, dentro de uma abordagem que não encontra paralelo em nenhum outro tratado da Antiguidade.

#### 2.4.1.1.1 A crítica ao episódio e sua inserção na teoria de Demétrio

Primeiramente, vale ressaltar que a riqueza estilística do poeta também se verifica nos versos referentes ao episódio do Ciclope. Apresentados no decorrer dos quatro capítulos da obra, tais versos nos remetem também à “mescla de estilos” proposta nos parágrafos 36 e 37, de que tratamos anteriormente. Ainda com relação a essa “mescla”, deve-se ressaltar que, por vezes, um exemplo serve a um tipo de estilo somente, e, nesse caso, ela dar-se-ia pelos diferentes estilos empregados conforme a ocasião; no entanto, em outros momentos, o mesmo exemplo é utilizado como modelo para mais de um tipo de estilo. Essa observação, já antes feita por Schenkeveld, é oportuna, pois serve também à passagem que faz menção aos versos 369 e 370 do canto IX da *Odisseia*.<sup>137</sup> Tal como apresentada por Demétrio, a fala do Ciclope reproduz o horror, mas, ao mesmo tempo, possui certa comicidade, servindo como modelo tanto para o estilo destinado à graça (γλαφυρότης/ χάρις), quanto para aquele destinado à veemência (δεινότης).<sup>138</sup>

Em suma, as menções ao episódio apontam para uma “mescla de estilo” que se dá dos dois modos referidos: em linhas gerais, pelos tipos de estilo empregados em diferentes ocasiões, e, no caso particular da passagem supracitada, pelos tipos que se verificam no mesmo modelo. De fato, seis passagens do *PH* discorrem acerca dos versos que compõem o episódio no poema, sendo que três tratam de diferentes momentos – duas delas (§52, 394) como modelo de elevação do estilo, e uma (§219) exemplificando o bom emprego do estilo simples –, e as outras três (§130, 152 e 262), que mencionam justamente a fala do

---

<sup>136</sup> *Od.* IX, 369-370:

Οὔτιν' ἐγὼ πύματον ἔδομαι μετὰ οἷς ἐτάροισι,  
τοὺς δ' ἄλλους πρόσθεν· τὸ δέ τοι ξεινήιον ἔσται.

<sup>137</sup> Cf. Schenkeveld, *Studies in Demetrius On Style*, p. 55: “We may conclude therefore that to Demetrius mixture of styles means that even viewed from the same aspect, a passage may belong simultaneously to several types of style.” Cf. ainda *PH*, §130, 152 e 262.

<sup>138</sup> Cf. Chiron, *Un Rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 132: “Il est clair aussi que c’est à une fine observation des auteurs que Démétrios doit une seconde conception du mélange des styles. À celle qui fait se succéder les types à l’intérieur d’une œuvre, s’ajoute celle qui les mêle plus intimement, l’un donnant à l’autre son efficacité, par exemple, l’humour ou la plaisanterie mis au service de véhémence (cf. §130-131).”

Ciclope nos versos 369 e 370, enfatizando, como se disse, os traços estilísticos próprios do horror ao lado do cômico.<sup>139</sup>

Nota-se, assim, que a “mescla de estilos” proposta por Demétrio é uma primeira concepção importante para que se possa compreender sua crítica ao episódio. Todavia, isso não significa, obviamente, que os comentários que envolvem cada menção ao mesmo se restrinjam a apontar a diversidade estilística do texto homérico. Pelo contrário, trata-se, antes, de uma avaliação do modo de proceder do poeta da *Odisseia*, ou seja, do emprego conveniente dos recursos de estilo nas diferentes circunstâncias, o que implica em uma observação dos elementos mais propriamente discursivos, ao lado, e de modo indissociável, do assunto tratado.

Ainda é digno de nota o fato de que, a par da reflexão teórica apontada como denominador comum, há uma relação estreita entre tais menções no que diz respeito ao elemento de horror contido no episódio. Seja expresso, seja apenas inferido, esse elemento permeia-as, mesmo quando Demétrio se refere à comicidade das palavras de Polifemo a que nos referimos. Quanto a essas últimas, vale destacar que sua própria recorrência, em três passagens, revela um interesse não menor por parte do autor, que a partir delas propõe, como salientamos, uma abordagem única dentre os tratados da Antiguidade.

Mas para que possamos, de fato, vislumbrar os vários aspectos da crítica ao episódio proposta por Demétrio, é imprescindível uma análise mais detida em cada uma das menções ao mesmo, sem nos esquecermos de sua inserção em uma reflexão teórica mais ampla, bem como dos elementos comuns que as permeiam.

#### *2.4.1.1.2 A elevação do estilo e a caracterização de um personagem monstruoso*

A primeira dessas menções ocorre no parágrafo 52. Nessa passagem, a elevação do estilo é destacada nos versos 190-192 do canto IX da *Odisséia*, que caracterizam o personagem de Polifemo. Nesses versos, a ordenação dos termos (τάσσειν τὰ ὀνόματα) é que promove essa elevação:

Καὶ Ὅμηρος δ' ἐπὶ τοῦ Κύκλωπος αἰεὶ ἐπαύξει τὴν ὑπερβολὴν, καὶ ἐπανιών τι ἐπ' αὐτῆς, οἷον· οὐ γὰρ ἐώρακε ἀνδρὶ γε σιτοφάγῳ, ἀλλὰ ῥίῳ ὑλήεντι, καὶ προσέτι ὑψηλοῦ ὄρους καὶ ὑπερφαινομένου τῶν ἄλλων ὄρων. Ἄει γὰρ καίτοι μεγάλα ὄντα τὰ πρότερον ἥττονα φαίνεται, μειζόνων αὐτοῖς τῶν μετὰ ταῦτα ἐπιφερομένων.

---

<sup>139</sup> Vale ressaltar que há mais três menções feitas exclusivamente à personagem do Ciclope sem que apresentem uma relação direta com o episódio (§115, 284 e 293); dessas três, duas (§284 e 293) apresentam relação com ao menos um dos dois elementos e, oportunamente, serão abordadas.

Homero também, na passagem do Ciclope, sempre aumenta a hipérbole, até mesmo a exagerando, como em: *Pois não parecia/ com um homem comedor de pão, mas com um pico cheio de árvores*, e, mais ainda, com um pico *de um elevado monte que se avista acima dos demais*. De fato, sempre as coisas que vêm primeiro, mesmo sendo grandiosas, parecem ser menores quando outras, que vêm depois delas, são maiores.<sup>140</sup>

Como essa “ordenação dos termos” e a conseqüente elevação do estilo poderiam estar relacionadas com o horror é, de fato, muito arriscado conjecturar. No entanto, não é fora de propósito supor uma relação, embora ela não esteja evidenciada, entre tal recurso estilístico e a caracterização física da personagem. Sem dúvida, não podemos negligenciar o fato de que, ao dizer que as primeiras coisas mostradas são “menores” (τὰ πρότερον ἥπτονα) e as que a essas se sucedem são “maiores” (μείζων), o autor se refira, mais precisamente, a uma questão ligada à grandeza do estilo.

Contudo, não podemos nos esquecer também de que, em outro momento da obra, Demétrio associa, ao certo, o uso de um recurso estilístico a uma característica propriamente física do objeto tratado. No parágrafo 6, ao citar “Anabase, IV, 4,3”, em que Xenofonte descreve a chegada dos gregos ao rio Teleboa, Demétrio comenta que os colos breves reproduziriam de algum modo, também, a “pequenez” do rio:

Γίνοιτο δ' ἂν ποτε καὶ βράχθος, οἷον ἦτοι μικρόν τι ἡμῶν λεγόντων, ὡς ὁ Ξενοφῶν φησιν, ὅτε ἀφίκοντο οἱ Ἕλληνες ἐπὶ τὸν Τηλεβόαν ποταμόν· Οὗτος δὲ ἦν μέγας μὲν οὐ, καλὸς δέ. Τῆι γὰρ μικρότητι καὶ ἀποκοπῆι τοῦ ῥυθμοῦ συνανεφάνη καὶ ἡ μικρότης τοῦ ποταμοῦ καὶ ἡ χάρις.

Outras vezes, porém, seria para um breve, ao dizermos, por exemplo, algo irrelevante, como o faz Xenofonte a respeito da chegada dos gregos ao rio Teleboa: *Esse grande não era, mas belo*. Em virtude do ritmo curto e quebrado, surgem tanto a irrelevância do rio, quanto a graça.

Em outras palavras, embora Demétrio não diga nada de modo suficientemente claro, pode não ser infundada a sugestão de uma analogia entre essa passagem e aquela dos versos da *Odisseia*, em que, logicamente, ao contrário da “pequenez” de um rio, o recurso empregado para a elevação do estilo realçaria a dimensão monstruosa da personagem.

---

<sup>140</sup> Segundo Demétrio, é preciso ordenar as palavras do seguinte modo: primeiro, colocar aquelas sem tanta evidência (ἐναργῆ) e, por último, colocar as que são ao máximo evidenciadas. Pois assim, ouviremos o primeiro termo como se ele tivesse alguma evidência, e aquele que vem depois, como mais evidente ainda. Caso contrário, pareceríamos enfraquecidos, como se, em pleno vigor, tivéssemos uma recaída (§50).

#### 2.4.1.1.3 O estilo elevado na cena de horror

Ainda quanto à “elevação do estilo”, vale lembrar que um número expressivamente maior, dentre todas as referências aos versos de Homero no tratado, encontra-se no primeiro capítulo, o qual, justamente, diz respeito ao estilo grandioso: vinte e quatro, das quarenta e duas referências ao longo da obra, estão presentes nesse capítulo, sendo quatorze delas dedicadas, especificamente, ao estilo.<sup>141</sup> Isso nos leva a concluir que o discurso elevado é, para Demétrio, a marca do estilo do poeta por excelência.

No que concerne ao episódio do Ciclope, essa marca é ressaltada ainda em outra ocasião, no parágrafo 94, onde Demétrio propõe como modelo de um estilo elevado o verso 394. Nesse parágrafo, o autor define a construção de palavras (τὰ πεποιημένα ὀνόματα) como imitação de uma emoção (πάθος) ou de uma ação (πρᾶγμα) e, para exemplificá-lo, o emprego do termo σίξε<sup>142</sup> é lembrado como um excelente fator de grandeza por assemelhar-se ao som, ou barulho (ψόφος), produzido pelo ato em questão e, sobretudo, por sua estranheza (a qual poderíamos melhor expressar, em português, pelo termo “raridade”).

O verbo, tal como está na *Odisseia*, refere-se ao barulho emitido pela ação do ferreiro ao mergulhar um ferro incandescente em água fria, e é utilizado para o momento em que o ciclope Polifemo é atingido no olho pelo tronco em brasa; a própria sonoridade da palavra evoca, nesse caso, o som de tal ato. Segundo Demétrio, o artifício do poeta estaria em usar, não palavras que já existem, mas que nascem no momento; mostraria, com isso, um bom engenho, ao criar uma nova palavra, assemelhando-se, àqueles que primeiro as instituíram.<sup>143</sup>

#### 2.4.1.1.4 A cacofonia e a evocação visual do horror

Ao certo, a relação entre estilo e horror é mais nítida em outra passagem do tratado, o parágrafo 219, em que Demétrio ressalta o emprego da cacofonia no verso 290 do mesmo episódio.<sup>144</sup> Segundo o autor, a cacofonia, a qual se encontra associada à

<sup>141</sup> Cf. Chiron, *Un rhéteur méconnu*, pp. 387-389.

<sup>142</sup> Cf. *Od.* IX, 394: ὡς τοῦ σίξ' ὀφθαλμὸς ἐλαϊνέω περὶ μοχλῶ. Demétrio lembra ainda outro exemplo de Homero extraído da *Il.* XVI, 161: λάψοντες γλώσσησιν ἀραιῆσιν μέλαν ὕδωρ. (cf. *PH.* § 94)

<sup>143</sup> § 95. Como oportunamente lembrara Chiron, Demétrio parece compartilhar aqui da visão estoíca a respeito da origem natural da linguagem (*Démétrios. Du style*, p. 102; nota 125).

<sup>144</sup> Cf. *Od.* IX, 289-290:

σὺν δὲ δὺω μάρψας ὡς τε σκύλακας ποτὶ γαίῃ  
κόπτ'· ἐκ δ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέει, δεῦε δὲ γαίαν.

simplicidade do estilo, é vinculada a uma capacidade de evocação visual<sup>145</sup>. Ela está, pois, relacionada com a ἐνάργεια (evidência), que, por sua vez, se liga diretamente à μίμησις (imitação), conforme se lê nas próprias palavras do autor, ainda no mesmo parágrafo: πᾶσα δὲ μίμησις ἐναργές τι ἔχει (toda imitação tem alguma evidência).

O termo ἐνάργεια, no tratado, tal como definido por Chiron, designa a faculdade de evocar, pelo estilo, a realidade concreta e dar a ilusão de vida, sendo ela ainda enriquecida pelos valores de seu parônimo ἐνέργεια (energia, movimento).<sup>146</sup> Nota-se, assim, que ele possui uma estreita relação com a concepção estoica da origem natural da linguagem e sua faculdade de imitar coisas e ações:

L' ἐνάργεια y est en effet liée à la précision visuelle de la narration qui permet à l'auditeur de se représenter la scène. Ce pouvoir évocateur tient au fait que le langage, au moins le langage primitif, a pour les stoïciens, la faculté de *mimer* les choses et les actions, ayant été constitué justement par imitation du réel. Dans ces conceptions, le langage s'efface comme médiat, il a la faculté en quelque sorte de mettre la réalité sous les yeux de l'auditeur ou du lecteur.<sup>147</sup>

Portanto, a cacofonia aproximaria a linguagem da ação que descreve; ação apontada pelo próprio Demétrio como uma das mais horríveis da *Odisseia*, conforme se pode ler no parágrafo 130. Nesse ponto, parece oportuno nos remetermos, ainda, a outro tratado da Antiguidade que se refere, de forma semelhante, à cacofonia daqueles versos: *Sobre o arranjo das palavras* (Περὶ συνθέσεως ὀναμάτων) de Dionísio de Halicarnaso.<sup>148</sup> Nele, não apenas uma parte do verso 290 da *Odisseia* é citada, como também o verso anterior, havendo uma análise um pouco mais detida da sonoridade dos mesmos.<sup>149</sup>

---

<sup>145</sup> Chiron lembra que essa concepção do termo ἐνάργεια, associada à capacidade de evocação visual, corresponderia àquela que se encontra no *Lísias*, 7, 1, de Dionísio de Halicarnasso: "Ἐχει δὲ καὶ τὴν ἐνάργειαν πολλὴν ἢ Λυσίου λέξις· αὕτη δ' ἐστὶ δύναμις τις ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις ἄγουσα τὰ λεγόμενα, γίγνεται δὲ ἐκ τῆς τῶν παρακολουθούντων λήψεως (*On trouve également beaucoup de vie dans l'expression de Lysias: c'est un talent de faire percevoir par les sens ce qui est dit, et ce par l'indication détaillée des circonstances –trad. Aujac*). (Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 218)

<sup>146</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. 124, nota 277. Para uma melhor compreensão acerca do termo ἐνάργεια, cf. Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, pp. 217-221.

<sup>147</sup> Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 300.

<sup>148</sup> Mesmo que o texto de Dionísio seja posterior ao tratado de Demétrio (de acordo com as datações propostas por autores como Chiron e Grube), é bom lembrar que ambos podem ter recebido influência de uma mesma tradição de leitura dos referidos versos de Homero.

<sup>149</sup> Acerca da cacofonia desses versos, vale lembrar as palavras de Packard: "This concentration of gutturals is unusual but far from unique. A single line in the *Iliad* (II. 351) has nine gutturals. No one, I think, will deny the harsh sound of these verses, but the density of guttural sounds is not the entire explanation. A major factor, as Dionysius often tells us, is the distribution of consonant clashes: νδ, ρψ, στ, σκ, σπ, πτ, κδ, γκ, σχ, σρ." (Packard, *Sound-patterns in Homer*, p. 245)

Ἄραττομένων δὲ παρὰ πέτρας ἀνθρώπων ψόφον τε καὶ μόρον  
οἰκτρὸν ἐνδεικνύμενος ἐπὶ τῶν ἀηδεστάτων τε καὶ κακοφωνοτάτων  
χρονιῆι γραμμάτων οὐδαμῆι λεαίνων τὴν κατασκευὴν οὐδὲ ἡδύνων·  
Ao tratar dos homens que são chocados contra o rochedo, demonstrando  
tanto o barulho quanto o lastimável destino, demora-se nas letras mais  
desagradáveis e mais cacofônicas possíveis, não sendo nem um pouco  
polido nem agradável em sua construção.<sup>150</sup>

Ao analisarmos as passagens de ambos os tratados, podemos verificar que a conclusão de Dionísio não difere muito da de Demétrio, ainda que não possamos identificar uma fonte comum para eles. A cacofonia, da mesma forma que apresentada por Dionísio de Halicarnaso, reproduz, em Demétrio, o espetáculo de horror proporcionado por Polifemo, quando atira os companheiros de Odisseu contra o rochedo, antes de devorá-los. Ou seja, esta, que seria uma das mortes mais horrendas na *Odisseia*, a de ser devorado<sup>151</sup>, está sendo representada também, aos nossos ouvidos, com as mais odiosas palavras.

#### **2.4.1.1.5 Horror e humor no momento mais assustador do episódio**

De fato, a cena do Ciclope atirando os companheiros de Odisseu contra o rochedo, como se fossem cãezinhos, é uma das mais assustadoras em Homero. Contudo, no parágrafo 130, Demétrio aponta, surpreendentemente, para outro momento do episódio, que seria ainda mais temível: a famosa fala de Polifemo nos versos 369 e 370: “Ninguém vou comer por último, depois dos companheiros”. Segundo ele, em nenhum outro momento o poeta foi capaz de provocar tanto medo quanto nesses versos.

Sem dúvida, não negaríamos que se trata de uma cena horripilante; porém, o que nos desperta maior surpresa é o fato de que, ao caráter atemorizante da personagem, Demétrio associa justamente o elemento cômico, que, a princípio, poderíamos pensar ser oposto ao do horror. Nessa passagem, ao contrário do que se esperaria, eles estão associados a ponto de Demétrio afirmar que Homero “brincando é mais amedrontador”:

Χρῆται δὲ αὐταῖς Ὅμηρος καὶ πρὸς δεινῶσιν ἐνίοτε καὶ ἔμφασιν,  
καὶ παίζων φοβερώτερός ἐστι, πρῶτός τε εὐρηκῆναι δοκεῖ φοβερὰς  
χάριτας, ὥσπερ τὸ ἐπὶ τοῦ ἀχαριστοτάτου προσώπου, τὸ ἐπὶ τοῦ  
Κύκλωπος, τὸ οὖν· Οὐτὶν ἐγὼ πύματον ἔδομαι, τοὺς δὲ λοιποὺς  
πρώτους, τὸ τοῦ Κύκλωπος ξένιον· οὐ γὰρ οὕτως αὐτὸν ἐνέφηνε  
δεινὸν ἐκ τῶν ἄλλων, ὅταν δύο δειπνῆι ἐταίρους, οὐδ’ ἀπὸ τοῦ  
θυρεοῦ ἢ ἐκ τοῦ ῥοπάλου, ὡς ἐκ τούτου τοῦ ἀστεϊσμοῦ.

Mas, às vezes, Homero também lança mão da graça para aterrorizar e impressionar – e é mais amedrontador brincando. Aliás, ele parece ter sido

<sup>150</sup> Dionísio de Halicarnaso, *DCV*, VI, 16, 12.

<sup>151</sup> Ainda que, diferentemente do episódio de Cila, os companheiros sejam devorados depois de mortos, não deixa de ser uma morte odiosa no contexto dos valores odisseicos.

o primeiro a ter encontrado a graça amedrontadora, como no episódio da mais sem graça das personagens, o Ciclope: *Ninguém vou comer por último; os outros, primeiro*<sup>152</sup> – esse o dom de hospitalidade do Ciclope! Com efeito, em nenhum outro momento, o poeta o mostrou tão terrível (nem ao jantar os dois companheiros, nem nas menções à clava ou à pedra que lhe servia de porta), quanto nessa fineza.

Alguns comentadores chegaram a abordar a questão do humor nessa passagem, no entanto, não há nenhum estudo mais detalhado sobre ela.<sup>153</sup> De fato, ela é um pouco problemática e carece de uma maior explanação por parte de Demétrio, o que pode ter sido um dos motivos para o desinteresse dos estudiosos.<sup>154</sup> Soma-se a isso o fato de não encontrarmos nenhuma outra abordagem como essa nos tratados da Antiguidade.

Outro problema é que, no tratado de Demétrio, o termo χάρις abarca em seu campo semântico um grande número de possibilidades<sup>155</sup>, ainda que essas estejam desenvolvidas em torno de dois eixos principais, determinados no parágrafo 128:

Ἄο γλαφυρὸς λόγος χαριεντισμὸς καὶ ἴλαρὸς λόγος ἐστί. Τῶν δὲ χαρίτων αἱ μὲν εἰσι μείζονες καὶ σεμνότεραι, αἱ τῶν ποιητῶν, αἱ δὲ εὐτελεῖς μᾶλλον καὶ κωμικώτεραι, σκώμμασιν ἔοικυῖαι.

O discurso elegante é cheio de graça, sendo também um discurso agradável. E, dentre os tipos de graça, uns são mais elevados e mais nobres, os dos poetas. Outros são mais comuns e mais cômicos, parecidos com escárnios.

A definição de Demétrio pode parecer, à primeira vista, suficiente, não fossem os problemas relacionados sobretudo com o elemento cômico.<sup>156</sup> Vários exemplos são desprovidos de qualquer elegância, o que torna problemática a inserção dos mesmos no capítulo<sup>157</sup>; além disso, Demétrio pontua uma χάρις mais nobre e elevada própria dos

---

<sup>152</sup> Homero, *Odisséia*, IX, 369- 370. (cf. *infra* 152, 262).

<sup>153</sup> Chiron, a exemplo de Bompaire, propôs o termo “*humour noir*” para expressar o conteúdo da mensagem de Demétrio. (Bompaire, *Lucien écrivain*, p. 589; Chiron, *Un rhéteur méconnu*, p. 137)

<sup>154</sup> Cf. Schenkeveld, *Studies in Demetrius On Style*, p. 62: “This queerness is softened if we recollect the relative independence of the sections on the χάριτες from the whole chapter on the elegant style, but nevertheless a further explanation by Demetrius himself would have been helpful.”

<sup>155</sup> Acerca dessas possibilidades no *PH*, cf. Chiron. *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 284-286.

<sup>156</sup> Com relação a isso, vale reproduzir as observações de Grube: “At the very beginning (128) we are told that elegant language may be described as a gay playfulness of expression. The charm is then said to be of two kinds: on the one hand the graceful poetic charm of such passages as Homer’s description of Nausicaa playing among her handmaidens; and, on the other hand, witticism. The difficulty is that too much is included under the second: the witticism quoted at the very beginning (e.g. the old woman’s teeth are sooner counted than her fingers) have no trace of charm, or indeed of elegance or grace. Moreover, this is true of many other jests quoted; for example, the grim humour of the Cyclops” (Grube, *A Greek Critic: Demetrius On Style*, p.31)

<sup>157</sup> Lembro as palavras de Chiron: “La gamme expressive de ce style est plus variée, le seul dénominateur commun étant la gaieté: ce peut être le fin mot d’esprit (§149), la comparaison piquante (§160), l’humour

poetas; no entanto, propõe exemplos do termo ligado ao cômico também entre os mesmos, como é o caso da passagem do parágrafo 130. Além do mais, ainda nesse parágrafo, Demétrio faz menção à comicidade da cena sem qualquer referência a uma possível elegância ou graciosidade.

Outra questão que deve ser levantada é a da associação entre o estilo elegante e o veemente, a qual, nessa passagem, se dá por meio dos termos χάρις, δεινός e φόβος (os dois últimos por meio de seus derivados).<sup>158</sup> Schenkeveld aponta para a excepcionalidade no tratado:

The elegant style is found mixed with the plain and the grand, and so is the forcible style. A mixture of the elegant and forcible styles is not mentioned and indeed Demetrius contrasts them in § 258 from the composition point of view (...) Nevertheless §§ 130 f. and 259 ff. deal with graces of style which may be used πρὸς δεινῶσιν. Obviously we detect here an unevenness in Demetrius' theory of types of style, which we may be explained by the supposition that γλαφυρότης primarily denotes the smoothness of composition, but has been expanded to the others aspects as well.<sup>159</sup>

Não se pode, no entanto, afirmar que essa situação excepcional represente uma incoerência de fato. Conforme já dissemos, está expresso no parágrafo 36, que os únicos estilos que não se misturam são o “grandioso” e o “simples”. Também, quanto à afirmação de que os outros dois estilos seriam intermediários e que o elegante (γλαφυρός) se ligaria mais ao simples (ἰσχνός), é oportuno lembrar que Demétrio simplesmente a ridiculariza; além do mais, um dos exemplos em que tal “mescla” se encontra, é justamente a poesia de Homero. Já sobre a sugerida oposição entre a γλαφυρότης e a δεινότης no parágrafo 258, é importante ressaltar que ela está marcada pelo verbo δοκέω, que, na terceira pessoa do plural, expressaria que tais termos “parecem” e não exatamente “são” opostos. Chiron resume bem essa questão:

Enfin (§258), Démétrios hasarde (δοκῶσιν) un complément à sa théorie en établissant entre le style véhément et le style élégant une relation d'opposition (ἐναντιωτάτοι). Cette opposition est assez convaincante à

---

“noir” (§130) ou, plus subtilement encore, le soulagement après un frayer ( §155).” (Chiron, *Un Rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 137)

<sup>158</sup> Acerca da proximidade semântica dos termos δεινός e φόβος uma excelente definição foi dada por Chiron: “Un terme est associée à δεινός, qui montre que ce dernier mot est pourvu chez Démétrios de son sans premier: φοβερός. Le style véhément est um style qui fait peur”. (Chiron, *Un Rhéteur méconnu: Démétrios*, p.135)

<sup>159</sup> Schenkeveld, *Studies in Demetrius On Style*, p. 54. Os outros aspectos a que se refere Schenkeveld são o “pensamento” (διάνοια) e a escolha de palavras (ἐρμηνεία/ λέξις).

condition de ne pas la mener jusqu'à une incompatibilité semblable à celle qui oppose le grand style et le style simple (cp. ἐναντιωτάτω, § 36), car ce serait introduire une contradiction avec tous les passages, fort intéressant d'ailleurs, qui montrent, par exemple, comment l'humour, qui relève du style élégant, peu concourir à l'effroi, lequel ressortit à la véhémence (§130-131, 259-262), bref comment le type élégant peut se mélanger au style véhément.<sup>160</sup>

Mas a comprovação de que não há, exatamente, uma incoerência, não parece ainda suficiente para compreendermos a fundo as afirmações de Demétrio no que diz respeito à relação entre os elementos do riso e do temor. Quanto a isso, as informações que o autor nos fornece no parágrafo seguinte podem ser mais elucidativas, embora, também, ainda não resolutivas. Verificando como o mesmo recurso utilizado por Homero nos versos da fala de Polifemo é mencionado, a despeito de um trecho da obra de Xenofonte, podemos tirar uma importante conclusão:

Χρήται δὲ τῷ τοιούτῳ εἶδει καὶ Ξενοφῶν, καὶ αὐτὸς δεινότητος εἰσάγει ἐκ χαρίτων, οἷον ἐπὶ τῆς ἐνόπλου ὄρχηστρίδος· ἐρωτηθεὶς ὑπὸ τοῦ Παφλαγόνος εἰ καὶ αἱ γυναῖκες αὐτοῖς συνεπολέμουν, ἔφη· αὐταὶ γὰρ καὶ ἔτρεψαν τὸν βασιλέα. Διττὴ γὰρ ἐμφαίνεται ἡ δεινότης ἐκ τῆς χάριτος· ἡ μὲν ὅτι οὐ γυναῖκες αὐτοῖς εἶποντο ἀλλ' Ἀμαζόνες, ἡ δὲ κατὰ βασιλέως εἰ οὕτως ἦν ἀσθενῆς ὡς ὑπὸ γυναικῶν φυγεῖν.

Também Xenofonte lança mão dessa espécie de graça e também ele promove o terror por meio dela. Por exemplo, na passagem da dançarina em armas: *Perguntado pelo plafagônio se também as mulheres guerreavam ao lado deles, disse: 'pois, elas mesmas até fizeram o rei voltar para trás.* Por meio da graça, um duplo terror se manifesta: um, porque não eram quaisquer mulheres que os acompanhavam, mas as amazonas; outro é contra o rei, que seria fraco a ponto de ser afugentado por mulheres.

A leitura comparativa das passagens remete, pois, a algo que, a princípio, é cômico, mas que traz consigo uma realidade terrível que vai além da aparente frivolidade. A partir disso, pode-se concluir que o que possibilita o efeito cômico ao lado do atemorizante é, sem dúvida, o duplo-sentido da frase. Isso não significa que ele garanta a reprodução desse efeito, mas é inegável que a sua ausência impossibilitaria tal reprodução.

Entretanto, ainda não parece possível localizar, com alguma precisão, o elemento cômico dos versos da *Odisseia*. Poderíamos levantar a hipótese de que Demétrio teria se influenciado por alguma versão do mito de Polifemo, talvez por meio de outras obras da

---

<sup>160</sup> Chiron, *Un Rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 120

Antiguidade, e que isso poderia ter acarretado uma leitura deturpada do texto homérico. De fato, não podemos nos esquecer da existência de obras como o drama-satírico de Eurípides.

De qualquer modo, é difícil dizer se o caráter cômico, tal qual aquele apresentado na peça, teria chegado a influenciar, de algum modo, a leitura do texto de Homero por Demétrio. Porém, vale lembrar que outras duas passagens de *Sobre o estilo* que fazem menção ao personagem do Ciclope em um contexto diverso daquele da *Odisseia* mostram tanto o seu lado temível, quanto o cômico.

No parágrafo 284, a sua imagem é tomada sob forma de alegoria para, de fato, conferir veemência, no exemplo de uma passagem atribuída a Demades: ἔοικε γὰρ ἡ Μακεδονικὴ δύναμις, ἀπολωλεκυῖα τὸν Ἀλέξανδρον, τῶι Κύκλωπι τετυφλωμένῳ (O poder da Macedônia, após a perda de Alexandre, parecia com o Ciclope já cego)<sup>161</sup>. Mas, já no parágrafo 293, parece haver algo de ridículo na referência à personagem; aqui Demétrio aconselha sobre os riscos de se utilizar o “discurso figurado” na presença de um tirano como Felipe: οἶον Φίλιππος μὲν διὰ τὸ ἑτερόφθαλμος εἶναι ὠργίζετο εἴ τις ὀνομάσειεν ἐπ’ αὐτοῦ Κύκλωπα (Felipe, por exemplo, por ser caolho, ficava em cólera se alguém pronunciasse, diante dele, “Ciclope”).

Sem dúvida, seria cômodo apoiarmo-nos em uma hipótese como esta. No entanto, apesar de não ser de todo infundada, ela não pode ser comprovada. Afinal, não há indício algum da recepção de versões do mito, diferentes daquela da *Odisseia*, pelo autor, e, ainda que o tivéssemos, seria difícil saber até que ponto isso teria exercido uma influência direta na sua leitura do texto homérico.

Parece, ao certo, mais plausível buscarmos compreender a passagem do parágrafo 130 em sua relação com outras, presentes na própria obra. É provável que encontremos soluções mais satisfatórias, se a compararmos, sobretudo, com aquelas dos parágrafos 152 e 262.

Os mesmos versos da fala de Polifemo são, pois, retomados no parágrafo 152 e a sua χάρις diz respeito, diretamente, ao cômico:<sup>162</sup>

Ἔστι δέ [τις] καὶ ἡ παρὰ τὴν προσδοκίαν χάρις, ὡς ἡ τοῦ Κύκλωπος ὅτι ὕστατον ἔδομαι Οὐτιν. Οὐ γὰρ προσεδόκα τοιοῦτο ξένιον οὔτε Ὀδυσσεὺς οὔτε ὁ ἀναγιγνώσκων.

---

<sup>161</sup> Fr. XV de Falco

<sup>162</sup> O exemplo seguinte, após citação dos versos de Homero, é retirado de Aristófanes, o que sugere uma referência à veia cômica também do poeta da *Odisseia*.

Há, ainda, a graça que vem junto com o inesperado, como aquela do Ciclope: *por último, ninguém vou comer*. Afinal, por um dom de hospitalidade como esse, nem Odisseu nem o leitor esperavam.

Como se pode notar, a comicidade está relacionada com o efeito da “surpresa”, e, mais do que isso, que essa “surpresa”, desagradável por sinal, possui uma relação direta com o chamado “dom de hospitalidade”. Ora, o ξένιον, como se sabe, é na *Odisseia* um elemento essencial nas relações não só pessoais como políticas, e a expectativa por um dom como esses está sendo violada pelo Ciclope de forma sarcástica.<sup>163</sup>

Entretanto, nesse ponto também é necessário fazer uma ressalva: do mesmo modo que o duplo-sentido a que nos referimos antes, a “surpresa” não propicia, por si só, o efeito cômico, mas sim juntamente com outros elementos ela é capaz de fazê-lo. Ademais, é inegável que as palavras ‘surpreendentes’ do Ciclope reforcem seu caráter selvagem e impetuoso. No entanto, ainda não nos parece possível vislumbrar, com muita clareza, o elemento cômico.

A esse respeito, o parágrafo 262 parece fornecer mais pistas. Nele, os versos referentes à fala do Ciclope serão retomados, na ocasião do capítulo referente ao estilo veemente:

Χρήσονται δ' αὐτῶι καὶ οἱ ῥήτορες ποτε, καὶ ἐχρήσαντο, Λυσίας μὲν πρὸς τὸν ἐρώντα τῆς γραῶς λέγων ὅτι· ἧς ῥαῖον ἦν ἀριθμῆσαι τοὺς ὀδόντας ἢ τοὺς δακτύλους· καὶ γὰρ δεινότατα ἅμα καὶ γελοιότατα ἐνέφηγε τὴν γραῦν· Ὀμηρος δὲ τό· Οὐτὶν ἐγὼ πύματον ἔδομαι, ὡς προέγραπται.

Mesmo os oradores lançarão mão desse expediente, às vezes, como já o lançaram. Lísias, ao atacar o amante de uma velha, *de quem era mais fácil contar os dentes do que os dedos*, apresentou a velha com a maior veemência e de forma muitíssimo engraçada. Também Homero, na passagem anteriormente citada: *Ninguém vou comer por último*.

Comentamos um pouco sobre o fato de Demétrio inserir uma reflexão sobre o medo, ou sobre a veemência, no estilo elegante ou polido; mas também a presença do elemento cômico no estilo veemente não é menos relevante para nossa análise. E essa presença está, pois, relacionada com o chamado “modo cínico”, cuja inserção em dado estilo encontra uma boa justificativa nas próprias palavras do autor, no parágrafo 261:

---

<sup>163</sup> De fato, o autor do *PH* demonstra ter uma noção quanto a esse “dom” no contexto da obra de Homero, pelo menos ele mostra certo conhecimento de sua função, ao sugerir que o comportamento de Polifemo foge a regras básicas esperadas por todos. Ademais, o próprio exemplo de Aristóteles, citado no parágrafo 157, pode indicar que Demétrio reconheça minimamente a importância desse “dom” no contexto das relações entre os gregos na Antiguidade.

Γέλοιον γὰρ τὸ πρόχειρον τοῦ λόγου, δεινὴ δ' ἡ κευθομένη ἔμφασις.  
Καὶ ὅλως, συνελόντι φράσαι, πᾶν τὸ εἶδος τοῦ Κυνικοῦ λόγου  
σαίνοντι ἅμα ἔοικέ τω καὶ δάκνοντι.

Na fala, de antemão, isso faz rir, mas o sentido oculto é veemente. Para resumir, em geral, o caráter do discurso cínico é parecido com um cão que abana o rabo e, ao mesmo tempo, morde.

Percebe-se, por essas palavras, que aquilo que justificaria a presença do “modo cínico” em um estilo caracterizado, sobretudo, pelo tom ofensivo, não é tanto a expressão em si, mas antes sua real intenção.<sup>164</sup> A expressão é, pois, marcadamente cômica, como podemos verificar no parágrafo 259, em que esse “modo” é, inclusive, mencionado ao lado da própria comédia:

Καίτοι ἔστι πολλαχοῦ ἐκ παιδιᾶς παραμεμιγμένης δεινότης  
ἐμφαινομένη τις, οἷον ἐν ταῖς κωμωιδίαις, καὶ πᾶς ὁ Κυνικὸς  
τρόπος.

De fato, muitas vezes, há uma veemência que se manifesta a partir de uma brincadeira que se mistura a ela, como nas comédias e em todo o modo cínico.

É oportuno lembrar que os versos referentes à fala do Ciclope também foram, no parágrafo 152, propostos ao lado de um exemplo retirado de uma comédia, o que sugere uma relação mais próxima do que poderia supor um leitor menos atento. Ainda, no parágrafo 259, é digno de nota o emprego da palavra παιδιᾶ. Demétrio utiliza um termo de mesmo radical, παίζω, no parágrafo 130, para afirmar que Homero, “brincando, é mais assustador”. De fato, esse emprego parece portar certa ironia, uma vez que, apesar de seu radical παιδ– (de “criança”, em grego), ele se aplica a uma ação, nem um pouco ingênua, próxima da malícia de um ator de comédia ou das ações de um cínico, cujas reais intenções escondem-se por detrás de uma aparência frívola ou ridícula.<sup>165</sup>

Desse modo, a “brincadeira” do poeta, ao invés de representar um contraponto dentro de um episódio marcado pelo horror, o torna, ao contrário, ainda mais aterrorizante. Afirmar que Homero, “brincando, é mais assustador” (παίζων φοβερώτερος), inevitavelmente, nos remete ao parágrafo 262, em que, ao comentar os versos da fala de

<sup>164</sup> Cf. Chiron, *Démétrios. Du Style*, p. 130: “Ce <<tour cynique>> est à la fois un ton et une méthode de direction morale. Il se caractérise par un mélange de sérieux, de rigueur, et de drôlerie, voire d’obscénité. On peut s’étonner de voir le thème de l’humour réapparaître dans un chapitre consacré à un type de style offensif, combatif, voire agressif. En réalité, ce qui fait l’unité du δεινός (style véhément) est non pas tant son expression que sa visée. Or les cyniques visent bien à corriger les hommes vigoureusement.”

<sup>165</sup> É interessante notar, nas palavras de Demétrio, que parece haver uma reflexão sobre o próprio riso e seu poder de dissimular desde uma intenção moralizante, até a ameaça mais cruel.

Polifemo, ao lado do trecho de Lísias, afirma ele que a máxima veemência está junto com o que há de mais engraçado (δεινότατα ἄμα καὶ γελοιότατα).

Com todas essas informações, podemos, enfim, encontrar uma melhor interpretação para as menções feitas por Demétrio ao trecho mais assustador da Odisséia. O método do Ciclope se aproximaria, então, daquele de um cínico, com a diferença de que este propõe uma brincadeira com o propósito moralizante, enquanto a intenção de Polifemo é claramente muito mais maligna.

Está, pois, esclarecida a questão do humor nas palavras de Polifemo – e do duplo-sentido, a que nos referimos antes, relacionado com a intenção que se esconde por detrás de um sentido aparente. Ademais, vimos que o efeito da “surpresa”, por sua vez, pautado na transgressão de uma norma básica de conduta, é um artifício importante que garante a eficácia do humor. E compreendemos, enfim, por que o elemento cômico não apenas se mostra presente nessa cena, marcadamente de horror, mas antes, se coloca a serviço do mesmo para torná-lo ainda maior.

#### ***2.4.2 A crítica a Safo: a graciosidade dos versos da poetisa sob o olhar de Demétrio***

Como destacamos anteriormente, ao contrário do que ocorre com as menções a Homero, dispostas ao longo de todo o tratado, no caso de Safo elas se concentram no capítulo destinado ao “estilo elegante” (γλαφυρός), o que faz da poetisa o principal modelo dele. Deve-se salientar ainda a esse respeito que mesmo as duas menções que não se inserem neste capítulo remetem, de um modo ou de outro, ao estilo em questão.

No parágrafo 106, por exemplo – se considerarmos a citação como sendo mesmo de autoria de Safo –, os versos da poetisa encontram-se, ao certo, no desenvolvimento sobre o estilo grandioso, servindo como exemplo ao emprego do chamado epifonema, recurso que confere grandiosidade ao discurso; no entanto, o mesmo procedimento é descrito também como fator de adorno (κόσμος) e beleza (κάλλος), termos estreitamente ligados ao estilo elegante. Quanto à outra menção, no parágrafo 127, o fr. 156 L-P, reconhecidamente de Safo, introduzido na discussão a respeito da frieza do estilo, no final do primeiro capítulo, mas, antes, como um contraponto à mesma, exemplificando, na verdade, um recurso que confere não frieza, mas graça ao enunciado.

E a graça (χάρις) é, aliás, a marca maior do estilo da poetisa, no contexto da crítica do *PH*. A propósito, é oportuno lembrar que, se tomarmos as palavras γλαφυρός e χάρις, veremos que a primeira, embora defina o estilo, é bem menos empregada ao longo da obra, conforme lembra Chiron, são apenas dez vezes em todo o tratado e, sobretudo, nesse capítulo, nas partes destinadas às questões relativas à composição, enquanto que, no restante do mesmo e em todo o *PH*, a palavra χάρις é que predomina com cerca de oitenta empregos.<sup>166</sup>

Ademais, não podemos nos esquecer de que, dentre todas as menções diretas à poetisa, apenas três não se encontram entre os parágrafos 128 e 162, ou seja, na parte do *PH* também conhecida como Περὶ Χάριτος<sup>167</sup>, o que por si só já revela a identificação de Safo com a χάρις.

Sem dúvida, a aplicação desse termo não está isenta de problemas<sup>168</sup>, conforme já comentamos. Mas, como também já dissemos, é certo que seu campo semântico orienta-se em torno de dois eixos: um ligado mais propriamente à graciosidade do estilo; e outro, a seu caráter cômico – conforme se lê no parágrafo 128:

Ὁ γλαφυρὸς λόγος χαριεντισμὸς καὶ ἰλαρὸς λόγος ἐστί. Τῶν δὲ χαρίτων αἱ μὲν εἰσι μείζονες καὶ σεμνότεραι, αἱ τῶν ποιητῶν, αἱ δὲ εὐτελεῖς μᾶλλον καὶ κωμικώτεραι, σώμμασιν ἑοικυῖα.

O discurso elegante é cheio de graça, sendo também um discurso agradável. E, dentre os tipos de graça, uns são mais elevados e mais nobres, os dos poetas. Outros são mais comuns e mais cômicos, parecidos com escárnios.<sup>169</sup>

De fato, como destacamos a propósito da crítica a Homero, nota-se uma incoerência no que diz respeito a uma graça (χάρις) própria dos poetas, uma vez que se observa, em outros momentos, a presença do termo ligado ao riso também entre os mesmos. Logo, também com relação a Safo há uma passagem em que se percebe uma ligação entre seus versos e a comicidade: no parágrafo 167, Demétrio realça o caráter prosaico do fr. 111 L-P, que representaria uma correspondência com as partes faladas dos atores das comédias<sup>170</sup>.

Mas, apesar disso, não resta dúvida de que, em geral, Safo será identificada com o primeiro dos dois tipos de graça. Pode-se dizer, pois, seguramente, que a passagem

<sup>166</sup> Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 41

<sup>167</sup> Sobre o pequeno tratado Περὶ χάριτος que se insere na obra de Demétrio, cf. Chiron, *Un rhéteur méconnu*, p. 41 ; Schenkeveld, p. 19.

<sup>168</sup> Acerca dos problemas que envolvem o termo no *PH*, cf. Chiron. *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 284-286.

<sup>169</sup> §128.

<sup>170</sup> Cf. Chiron, *Démétrios. Du style*. p. 116.

supracitada é uma exceção dentre as menções feitas à poetisa no tratado, as quais não a associam, em nenhum outro momento, ao caráter cômico do estilo.

De qualquer modo, esse parágrafo é de suma importância uma vez que, primeiro, aponta para divisão dos tipos de *χάρις*, que ficará patente no capítulo, sendo, portanto, também de grande relevância para nossa análise acerca da crítica a Safo no *PH*. Essa divisão será ainda evidenciada, no parágrafo 163, de forma mais elucidativa, com o acréscimo de uma terminologia mais precisa, tanto para os assuntos ditos graciosos (*εὐχάρι*), quanto para aqueles ligados ao riso (*γέλοιοι*):<sup>171</sup>

Διαφέρουσι δὲ τὸ γέλοιοι καὶ εὐχάρι πρῶτα μὲν τῇ ὕλῃ· χαρίτων μὲν γὰρ ὕλη νυμφαῖοι κῆποι, ἔρωτες, ἅπερ οὐ γελᾶται· γέλωτος δὲ Ἴρος καὶ Θερασίτης. Τοσοῦτον οὖν διοίσουσιν ὅσον ὁ Θερασίτης τοῦ Ἐρωτος.

E são diferentes o risível e o graciosos. Primeiro, pela matéria: as matérias da graça são jardins de ninfas, amores, coisas sobre as quais não se ri; já as do riso, são Iro e Tersites. E serão elas diferentes tanto quanto Tersites e Eros.

No que concerne a Safo, em especial, a sua relação com o primeiro dos dois tipos de graça levantados nas passagens torna-se mais clara quando nos remetemos ao parágrafo 132, em que os jardins das ninfas e os amores – assuntos que se encontram então associados, no trecho citado, diretamente àquela graça que se contrapõe ao riso –, são apresentados justamente como o conteúdo da poesia de Safo:

Εἶσιν δὲ αἱ μὲν ἐν τοῖς πράγμασι χάριτες, οἷον νυμφαῖοι κῆποι, ὑμέναιοι, ἔρωτες, ὅλη ἡ Σαπφούης ποιησις.

Graça também se encontra em determinados assuntos, por exemplo: jardins de ninfas, himeneus, amores, enfim, toda a poesia de Safo.

Em suma, pode-se dizer que o termo *χάρις*, embora apresente as duas acepções no plano do desenvolvimento teórico de Demétrio, quando aplicado à poetisa se refere, essencialmente, à graciosidade (*εὐχάρι*) de seus versos, e, salvo no parágrafo 164, em nenhum outro momento o vemos aplicado à comicidade.

Ainda com relação aos assuntos acima apontados, há uma consideração digna de nota. De fato, uma leitura mesmo panorâmica da obra de Safo permite-nos observar que eles são evidenciados em seus versos; mas, além disso, se atentarmos para as ocorrências

---

<sup>171</sup> Chiron atribui a utilização dessa outra terminologia à vontade de Demétrio de recobrir com uma coerência de fachada uma matéria, na verdade, demasiado heterogênia (*Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 37).

do termo χάρις, junto com alguns de seus derivados, constataremos que não é difícil estabelecer, também neles, relações entre os mesmos assuntos descritos por Demétrio e o referido termo. Com efeito, iremos perceber que, curiosamente, muitas das concepções que estiveram ligadas à χάρις nos versos da poetisa encontram-se reorganizadas, também em torno desse mesmo termo, nas análises do autor do *PH*, ainda que, neste, a χάρις esteja mais propriamente ligada a uma concepção do estilo.

Aliás, sabemos bem que o termo é recorrente entre os autores gregos da Antiguidade e que, em geral, refere-se a algo que é agradável, ou que propicia um estado de deleite, alegria.<sup>172</sup> No caso da poesia de Safo, ele se insere em uma tradição que o relaciona diretamente com *eros*, ou Eros<sup>173</sup>, a qual encontra ressonância, por exemplo, na famosa ode ao deus no *Hipólito* de Eurípides.<sup>174</sup> Nesse caso, interessa-nos especialmente essa relação direta e, no caso, textual, entre a χάρις e ο ἔρως.<sup>175</sup>

Ἔρως, ἔρως, ὁ κατ' ὀμμάτων  
 Στάζεις πόθον, εἰσάγων γλυκεῖνα  
 Ψυχᾷ χάριν οὖς ἐπιστρατεύσει  
 Eros, Eros, que pelos olhos  
 instilas o desejo, levando uma doce  
 graça à alma, àqueles que combates.<sup>176</sup>

Também nos versos de Safo não é difícil encontrar ocorrências do termo χάρις associado à construção de um cenário tipicamente erótico. Mas, a esse respeito, há um fragmento que merece especial destaque, dentre outras coisas por apresentar também uma ocorrência textual que aproxima aqueles dois termos. Trata-se do fr. 112 L-P, em que a fortuna (ὄλβος) do noivo está na grande honra de apoderar-se da “graciosa forma” (χάριεν

<sup>172</sup> Acerca das acepções do termo cf. ainda Kittel & Bromiley, *Theological dictionary of the New Testament*, p. 372.

<sup>173</sup> Acerca de uma fusão entre a divindade e seu modo ação, vale ressaltar as palavras de Calame: “En Grèce antique, on le sait, l’amour, c’est essentiellement *eros*, une force que ce terme tend à objectiver, une puissance d’une autonomie telle qu’une majuscule peut, dans notre alphabet, en marquer le caractère divin” (Calame, *L’Éros dans la Grèce antique*, p. 24)

<sup>174</sup> “Néanmoins, en dépit de la déniation des effets destructeurs de l’intervention divine dans le domaine de l’amour, cet hymne reprend, avec la structure de la prière rituelle, les traits d’une image poétique d’Éros. Spécifiquement grecque, cette représentation de l’amour est perceptible dès les premiers poèmes transmis grâce à l’adoption de l’alphabet phénicien à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.” (Calame, *L’Éros dans la Grèce Antique*, p. 15).

<sup>175</sup> Ela se relaciona, nessa passagem, com o gozo da visão proporcionado pelo deus do amor. A graça aqui evocada não deve ser confundida com o sofrimento causado pela divindade, o qual se relaciona com a impossibilidade de concretização do desejo. Numa certa medida, poderíamos interpretar que a não aquisição plena da graça poderia ser um dos motivos do sofrimento do amante; mas a χάρις não se encontra em momento algum ligada diretamente ao sofrimento (Calame, *L’Éros dans la Grèce Antique*, p. 23-52).

<sup>176</sup> Eurípides, *Hipólito*, vv. 525-527. A mesma passagem é mencionada em Calame, *L’Éros dans la Grèce Antique*, p. 15.

εἶδος)<sup>177</sup> em que *eros* se derrama, em meio a outras imagens marcadamente eróticas.<sup>178</sup> Também vemos, nesse fragmento, uma relação direta entre a χάρις e o himeneu, justamente um daqueles assuntos descritos por Demétrio como próprios da poetisa

ὄλβιε γάμβρε, σοὶ μὲν δὴ γάμος ὡς ἄραο  
 ἔκτετέλεστ', ἔχης δὲ πάρθενον ἄν ἄραο ...  
 σοὶ χάριεν μὲν εἶδος ὄππατα δ' ...  
 μέλλιχ', ἔρος δ' ἐπ' ἰμέρτω κέχυται προσώπω  
 ..... τετίμακ' ἐξοχά σ' Ἀφροδίτα  
 Ó afortunado noivo, a ti a boda que pediste  
 cumpriu-se; tens a virgem que pediste.  
 Tua, a graciosa forma, os olhos...  
 melífluos. Amor derramado sobre a desejável face...  
 Honra-o com eminência Afrodite

Quanto ao outro assunto apontado por Demétrio, os “jardins das ninfas” (νυμφαῖοι κήποι), embora não tenhamos, precisamente, uma ocorrência textual que evidencie a sua aproximação com o termo χάρις nos versos de Safo, ela, de fato, existe, pois se sabe que os κήποι, na Antiguidade, estão intimamente ligados à Afrodite<sup>179</sup>, cuja associação com o termo χάρις<sup>180</sup>, na tradição em que se inserem esses poemas, é mais do que reconhecida.

Além do mais, apesar de não se verificar, em Safo, a aplicação do termo κήπος à deusa, outros termos, que se associam estreitamente a Afrodite, poderiam, em certa medida, remeter a ele. O melhor exemplo disso encontra-se no fr. 2 L-P, em que temos não um “jardim”, mas um “prado” (λειμών), o qual, como salienta Ragusa, apresenta elementos comuns com o primeiro, como as águas, as árvores, as flores<sup>181</sup>, elementos que a autora destaca como intimamente ligados ao “caráter vegetal” da Deusa. Interessa-nos, ainda, acerca do mesmo fragmento, a presença do “bosque” (ἄλλος), o qual se inclui no mesmo espaço do “prado”, e é caracterizado justamente pelo adjetivo derivado de χάρις:

<sup>177</sup> Não fica claro se essa graça referir-se-ia ao noivo ou à noiva, conforme lembra Ragusa: “Nos versos 3 a 5, seguindo o que veio a ser uma das características convencionais do gênero, a voz entoou o elogio dos noivos. Contudo, as lacunas nos versos 3 e 5 e seu final repentino não permitem que se afirme com certeza se a voz que falava ao ‘noivo’ nos versos 1 e 2 continua a lhe falar ou se dirige à noiva, a “virgem” (v2) (Ragusa, *Fragmentos de uma deusa*, p. 369).

<sup>178</sup> Ragusa destaca com precisão essas imagens no fragmento: “De qualquer modo, o que se apreende seguramente sobre o elogio é sua função: louvar a aparência física dos noivos. Assim, há nele motivos recorrentes dos contextos erótico-amorosos: a “forma” (*eidōs*) de um dos noivos é dita *khárien* (“graciosa”, v.3); os “olhos” (*óppata*) de um deles podem estar relacionados à doçura (vv.3-4); e o ‘amor [éros] se derrama na desejável face’ de um dos cônjuges. Todas essas imagens são altamente erotizadas, sobretudo a última, que traz à tona os versos 910 e 911 da *Teogonia*, nos quais o poeta canta que dos olhos das Cárites ‘escorre amor’, ou o início da ‘Ode a Éros’ entoada na tragédia *Hipólito* de Eurípides, em que se diz que Éros, o deus, destila nos olhos o desejo” (Ragusa, *Fragmentos de uma deusa*, p. 370).

<sup>179</sup> Acerca da relação entre os κήποι e Afrodite, cf. Ragusa, *Fragmentos de uma deusa*, p. 214-217.

<sup>180</sup> Acerca dessa associação, cf. Ragusa, *Fragmentos de uma deusa*, p. 201.

<sup>181</sup> Ragusa, *Fragmentos de uma deusa*, p. 217.

χάριεν ἄλλος. Ademais, vale lembrar a presença de uma atmosfera primaveril nesses espaços, a qual será também destacada por Demétrio, no parágrafo 168, como assunto para as belas palavras da poetisa.

Sendo assim, ainda que não se encontre, de fato, nos versos da poetisa citados no *PH*, a palavra χάρις ou algum de seus derivados, parece adequado entender que Demétrio esteja, ao seu modo, recompondo um quadro da poesia de Safo, uma vez que os πράγματα (assuntos) que aponta encontram-se, como vimos, também associados entre si e com a própria χάρις naquela poesia.<sup>182</sup>

Não se trata, porém, de afirmar que autor tenha tido esse intuito, mas é no mínimo razoável conjecturar que a ligação estabelecida entre a χάρις e os versos sáficos reflète-se, de algum modo, na inserção da poetisa no contexto do *PH*. Nesse caso, o autor estaria propondo que os mesmos elementos da poesia de Safo estivessem não apenas associados, mas, de algum modo, submetidos à χάρις, a qual seria, então, o alvo de sua análise. Contudo, trata-se, como dissemos, de uma conjectura, acerca da qual seria tarefa inexequível tentar chegar a qualquer comprovação, além de que χάρις diz respeito, no tratado, ao estilo<sup>183</sup>, ou seja, ultrapassa o assunto abordado, englobando questões relativas à composição e também à escolha de palavras.

Logo, uma reflexão apenas acerca dos πράγματα parece-nos insuficiente se quisermos entender melhor a vinculação da poesia de Safo com o referido termo no *PH*. Nesse sentido, uma análise, ainda que breve, da ligação entre tais assuntos e as demais questões estilísticas deve nos oferecer um quadro mais amplo.

De fato, a asserção de Demétrio acerca dos assuntos da poesia de Safo, ainda no parágrafo 132, aponta para uma certa independência dos mesmos com relação ao estilo:

Τὰ γὰρ τοιαῦτα, κὰν ὑπὸ Ἰππώνακτος λέγηται, χαρίεντά ἐστι, καὶ αὐτὸ ἴλαρὸν τὸ πρᾶγμα ἐξ αὐτοῦ· οὐδεὶς γὰρ ἂν ὑμέναιον ἄδοι

---

<sup>182</sup> É ainda oportuno lembrar que o termo, no tratado, por remeter-se mais diretamente ao estilo, encontra-se esvaziado daquela dimensão religiosa que encontramos em Safo, a qual fora também apontada por Ragusa: “O amplo leque semântico da noção grega de *kháris* vai de ‘favor dos deuses’ a ‘graça física, charme, regozijo, prazer’ e o adjetivo *khárieis* (χαρίεις) costuma ser entendido como ‘gracioso, agradável, amável’. Ambos partilham, de um lado, do sagrado e, de outro, se inserem nas esferas do prazer e da beleza física – a esfera de Afrodite” (Ragusa, *Fragmentos de uma deusa*, p. 201). Nesse caso, a aproximação que propomos aqui baseia-se, mais propriamente, naquela segunda opção relativa ao campo semântico do termo definida pela helenista, ou seja, à graça física, ao charme, ao regozijo e ao prazer.

<sup>183</sup> No que concerne aos estudos de retórica, a χάρις é, em geral, tratada como uma das qualidades do *ornatus*, que pode considerar-se como variantes dos *genera dicendi*. Como um <<ornato suave>>, visaria a oferecer um resultado sem esforço do belo e corresponde a uma variante do *genus medium*, designando-se como *gratia* ou *suavitas* (*iuncunditas*, *dulcitus*, *dulcedo*; γλυκύτης) (Lausberg, *Elementos de retórica literária*, § 166).

ὀργιζόμενος, οὐδὲ τὸν Ἔρωτα Ἐρινὺν ποιήσειεν τῇ ἔρμηνείᾳ ἢ γίγαντα, οὐδὲ τὸ γελᾶν κλαίειν.

Tais assuntos são graciosos, mesmo se ditos por um Hipônax; o próprio assunto, por si só, é agradável. Afinal, ninguém cantaria um himeneu em cólera, nem, por meio do estilo, faria de Eros uma Erinia ou um gigante, nem faria do riso um pranto.

Nessa passagem, lê-se, então, que os πράγματα por si só garantiriam a graça (χάρις) do enunciado, e, além disso, condicionariam, de algum modo, o próprio estilo a ser empregado.

No entanto, logo no parágrafo seguinte, Demétrio consente que o estilo também pode promover um acréscimo de graça: Ὅστε ἡ μὲν τις ἐν πράγματι χάρις ἐστί, τὰ δὲ καὶ ἡ λέξις ποιεῖ ἐπιχαριτώτερα (Desse modo, há uma certa graça no assunto. Porém, também o estilo promove um acréscimo dela). Significa dizer, então, que a χάρις pode ser também atribuída às duas questões ligadas ao estilo, que não propriamente o assunto, isto é, à composição e/ou à escolha de palavras. E isso se torna ainda mais evidente no parágrafo 134, em que o autor admite que mesmo assuntos odiosos podem tornar-se agradáveis por obra de seu enunciador:

Πολλάκις δὲ καὶ τὰ μὲν πράγματα ἀτερπῆ ἐστί φύσει καὶ στυγνά, ὑπὸ δὲ τοῦ λέγοντος γίνεταί ἰλαρά.

Também, muitas vezes, o assunto é, por natureza, entediante e até odioso, mas se torna agradável por obra de seu enunciador.

Na passagem, não é difícil supor, uma vez que o assunto é totalmente oposto à χάρις, que ela só poderia provir daquelas duas questões relativas ao estilo acima apontadas. Também a propósito dessas palavras de Demétrio, é oportuno dizer que, apesar de o exemplo extraído de Xenofonte demonstrar mais propriamente um emprego da χάρις ligado ao cômico, há, pelo menos, um elemento que a associa também à graciosidade. Trata-se do adjetivo ἰλαρός (agradável), o qual, retomando o parágrafo 132, qualifica justamente o assunto da poesia de Safo. Ademais, o reconhecimento de uma divisão entre uma χάρις própria dos assuntos, e outra concernente aos elementos do estilo, torna-se patente no parágrafo 136, em que Demétrio passa a discorrer sobre os τόποι de onde provêm as χάριτες: Ἦσαν δὲ ἡμῖν αἱ μὲν ἐν τῇ λέξει, αἱ δὲ ἐν τοῖς πράγμασιν (A umas, encontramos no estilo; a outras, no assunto).<sup>184</sup>

<sup>184</sup> Chiron ao comentar que quando Demétrio discorre acerca dessas graças provenientes do estilo (λέξις) ele relaciona uma série de elementos os quais, se aplicasse a sua subdivisão λέξις/ σύνθεσις, mais comum no

Sendo assim, quanto àquelas que provêm do estilo, Safo merecerá destaque por obtê-las do emprego das figuras (σχήματα), conforme se lê no parágrafo 140: Αἰ δὲ ἀπὸ τῶν σχημάτων χάριτες δῆλαί εἰσι καὶ πλεῖσται παρὰ Σαπφοῖ (E a graça que provém das figuras é evidente e abundante em Safo). E, de fato, Demétrio nos oferece uma lista razoável de exemplos. Ainda nesse parágrafo, temos o uso da anadiplose (ἀναδίπλωσις) no fr. 114 L-P:

παρθενία, παρθενία, ποῖ με λίποισα οἴχη;  
οὐκέτι ἤξω πρὸς σέ, οὐκέτι ἤξω.  
virgindade, virgindade, para onde, deixando-me, vais?  
não mais voltarei para ti, não mais voltarei

Já no parágrafo subsequente, temos um exemplo de graça produzida pelo emprego da anáfora (ἀναφορά) no fr. 104 (a) L-P: Ἔσπερε, πάντα φέρεις, φέρεις ὄϊν, φέρεις αἴγα, φέρεις ματέρι παῖδα (Vésper, tudo trazes: trazes um cordeiro, trazes um cabrito, trazes uma criança à mãe); e, no parágrafo que segue cita-se da graça advinda da metáfora (μεταφορά), nos versos de autoria questionada, os quais, segundo alguns comentadores, pertenceriam a Alceu, mas, segundo outros, a Safo: πτερύγων δ' ὑποκακχέει λίγυραν αἰοιδάν, ὅ τι ποτ' ἂν φλόγιον καθέταν ἐπιπτάμενον καταυδείη (Das asas verte agudo canto agudo, ardor que, então, voando para baixo, ressoaria).<sup>185</sup>

No parágrafo 146, a graça seria alcançada pela poetisa por meio de uma comparação desenvolvida (παραβολή) no fr. 106 L-P: πέρροχος ὡς ὅτ' αἰοιδὸς ὁ Λέσβιος ἀλλοδαποῖσιν (Superior a todos, como o cantor lésbio entre estrangeiros). Dois parágrafos à frente, Demétrio aponta ainda para uma graça particular à poetisa, que viria da chamada “correção” (μεταβολή), e, à guisa de exemplo, dá o fr. 111 L-P: ἴψω δὴ τὸ μέλαθρον ἀέρατε τέκτονες· γαμβρὸς εἰσέρχεται ἴσος Ἴρηι, ἀνδρὸς μεγάλου πολλῶ μείζων (Acima, o teto suspendam, carpinteiros! O noivo entra igual a Ares. Muito maior do que um homem grande).

Por fim, no parágrafo 162, o autor do *PH* volta a mencionar a graça proveniente da hipérbole nos versos do fr. 156 L-P, parcialmente citado no parágrafo 127, como um fator

---

tratado, estariam separados em categorias distintas. Trata-se, portanto, de opor simplesmente conteúdo (πρᾶγμα) e forma; esse último, então, expresso pelo termo λέξις no seu sentido mais abrangente, englobando a λέξις enquanto ‘escolha de palavras’, e a σύνθεσις (Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p.42). Ainda a respeito dessa divisão e dos problemas dela decorrentes, cf. Schenkeveld, *Studies in Demetrius On Style*, p. 19sq.

<sup>185</sup> Acerca das questões referentes à autoria da passagem, cf. Chiron, *Démétrios. Du style*, p. 110, n. 191.

de graça: πολὺ πακτίδος ἄδυμελεστέρα, χρυσοῦ χρυσοτέρα (de melodia muito mais agradável que de uma harpa, mais áureo que o ouro).

A propósito, será também nos comentários acerca da hipóbole, sobretudo no parágrafo 127, que encontraremos um traço singular do *PH* diante dos demais tratados de Retórica da Antiguidade. Refiro-me, pois, à abordagem de Demétrio acerca da originalidade, que representa, perante esses tratados, uma situação excepcional.<sup>186</sup> Vale lembrar que, na passagem, essa questão referente à poetisa não apenas é apontada, como também descrita com admiração, a qual pode, ainda, ser reforçada pelo atributo conferido à mesma: “divina” (θεία):

Τὸ δὲ χρυσῶ χρυσοτέρα τὸ Σαπφικὸν ἐν ὑπερβολῇ λέγεται καὶ αὐτὸ καὶ ἄδυνάτως, πλὴν αὐτῶ γε τῶ ἄδυνάτῳ χάριν ἔχει, οὐ ψυχρότητα. Ὁ δὲ καὶ μάλιστα θαυμάσειεν ἂν τις Σαπφούς τῆς θείας ὅτι φύσει κινδυνώδει πράγματι καὶ δυσκατορθῶτῳ ἐπιχαρίτως.

Já o verso sáfico: *mais áureo que o ouro*, também com o recurso da hipóbole, expressa ele próprio o impossível, contudo, em sua impossibilidade, há graça, não frieza. O que, aliás, é o mais admirável na divina Safo, que tratava de um assunto, por natureza, arriscado e difícil, com muita graciosidade.

Bompaire lembra o quanto é raro os críticos antigos conferirem mérito à originalidade dos escritores, mesmo aos maiores deles, e ressalta, então, a excepcionalidade do autor do *PH* na passagem acima reproduzida:

Thucydide a voulu avoir un style personnel (bien qu'il ait emprunté ses figures à Gorgias), il est donc condamnable. Démosthène paraît avoir un style <<extraordinaire>> (ἐξηλλαγμένη), et on lui a reproché. Seuls quelques esprits indépendants comme Démétrios rendent hommage à l'originalité d'une Sappho.<sup>187</sup>

Bompaire não adentra a questão, mas poderíamos apontar, pelo menos, mais um ponto da obra de Demétrio em que se verifica uma aproximação com o trecho supracitado, no que concerne à originalidade da poetisa.<sup>188</sup> No parágrafo 140, Demétrio afirma ser a

<sup>186</sup> A respeito da questão da originalidade na passagem, Cf. ainda Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 12.

<sup>187</sup> Bompaire, *Lucien Écrivain: Imitation et creation*, p. 62. Em nota à passagem, o autor destaca a condenação da originalidade em Dionísio de Halicarnasso (*ad.Am.* II, 2; *Tucidides*, 51). Também em *Demóstenes*, 50 e 56, em que Dionísio, contra certos críticos, considera que o orador ático pôde permitir-se a originalidade, de outro modo relativa. Ao contrário, notaríamos em Demétrio 166, e em Cícero, *De Or.* II, 98, III, 45, oradores que não imitam ninguém.

<sup>188</sup> No parágrafo 148, embora não possamos falar propriamente de uma “originalidade”, o advérbio ἰδίως indica uma “particularidade” de Safo, a qual, de algum modo, poderíamos interpretar também como próxima

anadiplose mais própria do estilo veemente; no entanto, o uso feito por Safo tornaria a figura capaz de gerar graça:

Καίτοι ἡ ἀναδίπλωσις πρὸς δεινότητα μᾶλλον δοκεῖ εὐρῆσθαι, ἢ δὲ καὶ τοῖς δεινοτάτοις καταχρῆται ἐπιχαρίτως.

Na verdade, a anadiplose parece ter sido criada mais para a veemência; porém, mesmo os mais veementes artifícios ela usa de forma muito graciosa.

Mas, além da admiração de Demétrio pela originalidade da poetisa, bem como pelo emprego das figuras como um todo, a beleza das palavras será outro elogiado artifício de sua poesia. No parágrafo 166, a beleza, os amores, a primavera, o pássaro, todos temas que, enfim, envolvem uma graciosa trama e requerem um estilo gracioso, seriam, segundo o autor, cantados de modo aprazível com belas palavras:

Διὸ καὶ ἡ Σαπφῶ περὶ μὲν κάλλους καλλιειπῆς ἐστὶ καὶ ἡδεῖα, καὶ περὶ ἐρώτων δὲ καὶ ἔαρος καὶ περὶ ἀλκυόνος, καὶ ἅπαν καλὸν ὄνομα ἐνύφανται αὐτῆς τῇ ποιήσει, τὰ δὲ καὶ αὐτὴ εἰργάσατο.

Por isso também Safo, ao cantar a beleza, o faz com belas palavras e é aprazível, bem como ao cantar os amores, a primavera, o martim-pescador; palavras de todo belas teceu em sua poesia, e até chegou a criá-las.

Aliás, as “belas palavras” seriam, na concepção de Demétrio, justamente, o principal meio de se transmitir, através do estilo, a graciosidade do assunto, como se lê no parágrafo 164:

Τὸ μὲν γὰρ εὐχάρι μετὰ κόσμου ἐκφέρεται καὶ δι’ ὀνομάτων καλῶν ἃ μάλιστα ποιεῖ τὰς χάριτας

Pois o que é gracioso se exprime com adorno e por meio de belas palavras, as quais são o principal fator de graça.

A esse propósito, parece-nos inevitável voltarmos, mais uma vez, à obra de Safo, já que, também nela, se verifica uma associação entre o termo χάρις e a beleza (κάλλος) também digna de menção. No fr. 112 L-P, por exemplo, anteriormente citado, nota-se a relação entre a graça e a beleza na expressão “graciosa forma” (χάριεν εἶδος). Ambas, beleza e graça aparecem de novo, lado a lado, em outro fragmento, o 108 L-P:

ὦ κάλα, ὦ χαρίεσσα κόρα  
ó bela, ó graciosa menina.<sup>189</sup>

---

da “originalidade”. Do mesmo modo, poderíamos pensar o parágrafo 166, indicado por Bompaire em nota (*Lucien Écrivain: Imitation et creation*, p. 62), o qual se refere à criação de palavras pela poetisa.

<sup>189</sup> Fr. 108 L-P.

Ademais a relação entre a graça, que se encontra na beleza, e o prazer, por essa última proporcionado, é também, como podemos perceber, patente nos versos da poetisa grega. Um bom exemplo é o fr. 22 L-P, em que a narradora exprime o regozijo propiciado pela visão que tem da amada justamente com o verbo χαίρω.

Deve-se, no entanto, salientar que a beleza das palavras, para Demétrio, não está apenas na imagem por elas evocadas, mas, também, na musicalidade, conforme se lê na definição de Teofrasto destacada pelo autor, no parágrafo 173:

Ποιεῖ δὲ εὐχάρι τὴν ἐρμηνείαν καὶ τὰ λεγόμενα καλὰ ὀνόματα.  
Ἦρίσατο δ' αὐτὰ Θεόφραστος οὕτως· κάλλος ὀνοματός ἐστι τὸ  
πρὸς τὴν ἀκοὴν ἢ πρὸς τὴν ὄψιν ἢ δὴ, ἢ τὸ τῆ διανοίᾳ ἐντιμον.  
Por outro lado, as chamadas “palavras belas” fazem a expressão graciosa.  
Assim as definiu Teofrasto: *A beleza de uma palavra é o que dá prazer ao ouvido ou à visão, ou é aquilo que, no pensamento, se estima.*

A esse propósito, não só em Demétrio, como também em Safo, encontramos menções ao prazer proporcionado pelo canto e expresso pelos derivados de χάρις. Essas menções são recorrentes na poetisa, basta lembrar as citações acima destacadas relativas aos cantos de himeneu, por exemplo. Mas temos também outras ocorrências dignas de menção, como no fr. 96 L-P, por exemplo, em que a forma verbal derivada de χάρις expressa um deleite proporcionado pelo canto (ἔχαίρε μόλπαι); ou, ainda, no fr. 27 L-P, em que se sugere uma situação envolvendo bodas e música e a χάρις se faz presente sob o emprego da forma verbal χαρίσσαι.

Vale, por fim, ainda ressaltar que, na poesia de Safo, também as Χάριτες desempenham um importante papel, estando associadas às bodas e às Musas.<sup>190</sup> Nas linhas que podemos ler do fr. 103 L.P, por exemplo, está sugerida uma relação entre as Musas e as Graças, num contexto de bodas. No fr. 128, elas também aparecem juntas:

δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες καλλίκομοί τε Μοῖσαι  
Agora aqui tenras Graças e Musas de belas madeixas.

A relação entre χάρις e música, como vimos, encontra-se baseada, justamente, no prazer (ἡδονή), expressa pelo autor no adjetivo que atribui à poetisa no parágrafo 166: “aprazível” (ἡδεῖα). E, quanto à poetisa, também não poderíamos deixar de mencionar a relação entre graça, música e prazer, que se estabelece em sua obra por meio do mesmo adjetivo (ἄδύς) pelo qual o autor do *PH* a enaltece. Lembremos, por exemplo, a famosa

---

<sup>190</sup> A relação com as musas remete-nos inevitavelmente aos versos da *Teogonia* que associam essas divindades conferindo-lhes o atributo da dança e da música. Cf. Hesíodo, *Teogonia.*, vv.64-67; vv 906-911.

passagem do fr. 31 L-P, em que o homem, semelhante aos deuses, assenta-se perto da jovem para ouvi-la falar agradavelmente (ἄδυ φωνείσα).

Também não poderíamos deixar de dizer dos termos que se compõem a partir desse adjetivo unido a outros referentes à música e/ou ao discurso. No fr. 156 L-P, por exemplo – citado pelo autor do *PH* –, para dizer sobre o que é mais agradável de se ouvir, a poetisa usa o termo ἄδυμελεστέρα; no fr. 44 L-P, Safo atribui a um αὔλος o adjetivo ἀδυμέλης; no fr. 73 L-P, apesar de muito corrompido, é possível ler o termo ἀδυλόγοι, abaixo da palavra Ἄφροδιτα; no fr. 153 L-P, a virgem é lembrada por sua doce voz por meio do uso de um adjetivo composto pelos elementos do prazer e o do som da voz: πάρθενον ἀδύφωνον.

Sendo assim, ao associar o prazer à música, Demétrio retomaria, afinal, um último *topos* presente na poesia de Safo, mas, mais do que isso, selecionando essa mesma poesia como fonte de nosso prazer. Em outras palavras, se uma bela canção fora para a ‘divina Safo’ um bom motivo para seu deleite, Demétrio enaltece o seu próprio canto como fonte para nosso mais gracioso regozijo.

## CAPÍTULO 3

### A arte da prosa sob o olhar crítico de Demétrio

No capítulo anterior, vimos que, ao longo do *PH*, observa-se um grande interesse pelos mais variados tipos de discurso, sejam eles em verso ou em prosa. Mas, como vimos, também, as considerações acerca desta última são, sem dúvida, mais recorrentes. Constatamos, ainda, pela análise das questões terminológicas envolvendo os dois referidos discursos, que o termo λόγος – a despeito de alguns momentos, em que também se aplica a textos em verso –, em geral, define a prosa, apresentando um expressivo número de ocorrências e aplicando-se a uma considerável gama de exemplos.

Tais exemplos incluem trechos extraídos de obras de historiadores, como Tucídides, Heródoto, Xenofonte; de filósofos, como Platão e Aristóteles; e, claro, de oradores, como Górgias, Demóstenes, Isócrates, Lísias, Demades. Mas temos, ainda, citações retiradas de mimos, correspondências, provérbios, máximas, dentre outros.

Ao certo, há termos que, em dadas circunstâncias, aplicam-se de forma específica à oratória: ῥητορεία (oratória, retórica), ῥητορικός (oratório, retórico) e ῥήτωρ (orador, retor). Mas, se verificarmos suas ocorrências, iremos perceber que não se trata, propriamente, de uma tentativa de distingui-la dos demais discursos, como aquela que se observa, por exemplo, da poesia com relação à prosa.

Ao contrário, o termo λόγος (e derivados), com bastante frequência, faz menção à oratória, e mesmo quando aqueles outros termos aplicam-se a essa, poderiam, de algum modo, passar por sinônimos dos referentes à prosa. No parágrafo 12, por exemplo, o termo ῥητορεία define a oratória de Isócrates, Górgias e Alcídante; contudo, no parágrafo 15, para referir-se ao discurso de Górgias, Demétrio emprega o termo λόγος, e, nos parágrafos 68 e 299, o mesmo refere-se ao discurso de Isócrates; inclusive, neste segundo caso, o exemplo do discurso veemente (δεινὸς λόγος), tomado como contraponto ao de Isócrates, é, justo, uma citação de Demóstenes.

Ademais, o termo ῥήτωρ, pelo menos em duas oportunidades, nos parágrafos 24 e 287, denota um tom depreciativo, e o mesmo se verifica no emprego de ῥητορεία, no parágrafo 9. De fato, não significa que esses termos, em todas as suas ocorrências, sejam imbuídos desse valor depreciativo: as outras duas ocorrências de ῥήτωρ, nos parágrafos 262 e 275, não demonstram, pois, o mesmo tom, tampouco a outra passagem de ῥητορεία,

no parágrafo 12, acima mencionado. De qualquer modo, tais ocorrências não deixam de revelar que esses termos não parecem estar na preferência de Demétrio, quando se trata da oratória, ou, pelo menos, ‘daquela’ que o autor tanto preza.

Em outras palavras, ainda que se identifique a presença de uma terminologia específica da oratória, não se pode afirmar que estejam estabelecidos, propriamente, os limites do discurso retórico. Isto é, o λόγος, a par da distinção que ocorre com relação à poesia, como dissemos, engloba, indistintamente, os mais diferentes tipos de discurso.

Isso implica que a reflexão crítica sobre os mesmos – e, nesse ponto, referimo-nos, de fato, à crítica literária –, em certa medida, confunde-se com conselhos de ordem prática ao orador de como construir um discurso; dito de outra forma, se, por um lado, a crítica literária aos textos em prosa faz-se mais presente, em razão da ênfase dada a essa ao longo do *PH*, por outro, parece mais difícil desvinculá-la da função do tratado enquanto manual do orador.

Quando analisamos as ocorrências relacionadas à poesia, por exemplo, constatamos um grande interesse pelo que haveria nela de mais específico; por conseguinte, ao distanciar-se do que seria mais precisamente o discurso de um orador, a reflexão crítica afasta-se também, um pouco mais, daquela referida função do manual, sendo possível identificar com maior nitidez a crítica literária. Já os limites entre a oratória e os demais discursos são demasiado tênues para que possamos ter a mesma percepção.

De fato, se repararmos bem nas citações extraídas da prosa presentes no *PH*, veremos que aquelas de autores reconhecidos na tradição como ligados, especificamente, à oratória, além de se encontrarem em menor número, concentram-se, em especial, naquele capítulo destinado à veemência (δεινότης).<sup>191</sup>

No primerio capítulo, o autor mais citado, como vimos, é Homero; mas, dentre aqueles considerados como próprios da prosa, o maior número de citações vem de Tucídides. Esse é citado em onze oportunidades, enquanto Isócrates, juntamente com Xenofonte, em outras cinco, cada um, Platão, em quatro, Górgias e Heródoto em duas, e temos, ainda, uma citação de Antifonte e a ameaça do tirano de Siracusa, Dionísio.

Quanto àquelas referentes ao estilo elegante, como também vimos, Safo, dentre todos os autores, é quem fornece o maior número de citações, sendo oito no total. Xenofonte viria, então, em segundo lugar, com sete, seguido de Sófron e Homero, com cinco, Platão e Aristóteles, com quatro, cada um, Aristófanes, com três, Lísias, com duas,

---

<sup>191</sup> Para um exame dessas menções e de sua distribuição ao longo do desenvolvimento sobre os tipos de estilo, cf. Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 389.

e, ainda, com uma, Crates, Dicearco, Ésquines, Heródoto, Menandro. Já referente ao estilo simples, teríamos quatro citações de Aristóteles, três de Homero, duas de Ctésias, duas de Platão, uma de Lísias e uma de Tucídides.

Como se nota, com relação aos três tipos de estilo supracitados, a presença dos oradores é discreta. Contudo, no capítulo destinado à veemência (δεινότης), o principal modelo é, justamente, aquele autor que não fora citado em nenhuma outra ocasião do tratado: Demóstenes. Com um número expressivamente maior de citações se comparado às dos demais – quinze, contra quatro de Demades e Aristófanes, três de Homero e Platão, duas de Diógenes, Ésquines e Hipônax, e uma de Antístenes, Lísias, Xenofonte, Ctésias, e Dicearco –, o orador ático serve como parâmetro para toda a discussão sobre a veemência no estilo.

Entretanto, apesar dessa evidente relação que se estabelece entre a δεινότης e o discurso oratório, ou pelo menos, o de Demóstenes, não se deva dela inferir que o autor do *PH* esteja propondo, de fato, uma cisão entre esse discurso e os demais. Primeiro porque não podemos nos esquecer de como o próprio ensinamento dos oradores compreende a leitura das mais diversas formas de discurso, isto é, não é porque Demétrio trate menos da oratória, em específico, que essa não seja o seu principal objetivo.

Depois, porque o que se pretende mostrar, e sem que se desconsidere o foco do tratado, é o seu patente interesse em discorrer sobre todas essas formas de discurso, ou, mais do que isso, apontar a falta de uma preocupação maior em delimitar tais formas; ou seja, embora Demétrio tenha, de fato, uma percepção acerca de suas diferenças, ele opta, salvo algumas ocasiões, por desconsiderá-las, o que propicia, justamente, uma maior proximidade entre elas, em torno de uma concepção acerca do discurso, visto, então, sob um enfoque mais amplo, por sua vez definido pelo termo λόγος.

A questão da crítica literária, conforme comentamos resta indissociada das lições deste manual, não sendo menos importante, porém mais difícil de ser detectada em separado. Contudo, há pelo menos dois momentos em que podemos vislumbrá-la com grande nitidez; são justamente passagens em que a relação com a oratória não parece ser decisiva para a reflexão de Demétrio: trata-se dos conhecidos *excursus* sobre a epistolografia e sobre o chamado “discurso figurado”, a respeito dos quais, não poderíamos, por conseguinte, deixar de nos dedicar a um exame mais detido.

### 3.1 A epistolografia: as cartas como “imagem da alma”

A teoria referente à epistolografia é, certamente, uma das passagens mais comentadas do *PH*, pois se trata de um dos raros documentos gregos da Antiguidade que trazem uma reflexão sobre o gênero. Conforme já destacou Kennedy, a discussão reflete o crescente papel da carta, pública ou privada, literária ou não literária, no período Helenístico.<sup>192</sup> Mas, como também salientou, apesar de ser uma prática usual, a epistolografia ficou à margem da teoria retórica da Antiguidade e é justamente Demétrio quem oferece o primeiro texto conservado sobre a questão.<sup>193</sup>

O comentador destaca, ainda, que existiram coleções de modelos de cartas, das quais sobreviveram fragmentos em papiro, além de haver poucos manuais breves de epistolografia grega, identificando tipos de cartas com exemplos, mas que, no entanto, para a retórica, parecem não ter merecido maior atenção, pelo menos, até a Idade Média.<sup>194</sup> Em consonância, Chiron destaca, acerca da abordagem do gênero epistolar nos tratados de retórica, que não encontramos, neles, quase nenhum traço dessa teoria, somente em passagens isoladas de alguns deles ou nas próprias cartas, notadamente aquelas de Aristóteles.<sup>195</sup> Assim, Demétrio representaria uma exceção, oferecendo um desenvolvimento relativamente longo sobre a mesma.<sup>196</sup>

Quanto aos manuais mencionados por Kennedy, deve-se destacar o *Τύποι ἐπιστολικοί* (Tipos Epistolares), atribuído a um autor desconhecido também denominado

---

<sup>192</sup> Kennedy, *A new history of classical rhetoric*, p. 89

<sup>193</sup> Kennedy, *Classical Rhetoric & its Christian & secular tradition from ancient to modern times*, p.131.

<sup>194</sup> Kennedy, *Classical Rhetoric & its Christian & secular tradition from ancient to modern times*, p.131. Cf. ainda Kennedy, *A new history of classical rhetoric*, 90; Pernot, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, p. 94; Chiron, *Démétrios. Du style*, p. XCIV-XCVIII; Grube, *A Greek Critic: Demetrius*, p. 28. Para uma análise mais ampla acerca da epistolografia grega, cf. De La Torre. *La epistolografia griega*; Stowers, *Letter Writing in Greco-Roman Antiquity*.

<sup>195</sup> Acerca dessas passagens, De La Torre destaca: “La epistolografia griega estuvo pronta acompañada de una interesante preceptiva, muy cercana en sus orientaciones, como es natural, a la que se aplicaba a otras obras literarias y géneros, especialmente la Retórica. Cualquier lector de los epistológrafos griegos repasará con todo gusto las opiniones que sobre esta preceptiva se nos han transmitido bajo los nombres de Demetrio, Proclo, Filóstrato, Gregorio de Nazianzo y Focio, a lo que podemos añadir las que se espigan en Mitrídates, Diógenes, Isócrates, Sinesio y otros. No está de más tampoco citar el escólio a Aristófanes (Plut. 322) en que se menciona el tratado *Περὶ τοῦ ἐν τῇ συνηθείᾳ χαίρειν τοῦ τε ἐν ταῖς ἐπιστολαῖς*, de Dionisio de Alejandría (s. 1 d. J. C.); también muestra interés por el tema Apolonio Díscolo (s. 11 d. J. C.) en el *Περὶ συντάξεως*. Asimismo en lengua latina tenemos importantes obras de esta índole, como la de Julio Víctor, aparte de las propias opiniones de los epistológrafos latinos” (*La epistolografia griega* p. 31). Chiron (*Démétrios. Du style*, p. XCV) cita ainda: Cícero, *De Oratore*, II, 12, 49; Quintiliano, *Institution Oratoire*, IX, 4, 19-20; os tratados tardios contendo <<exercícios preparatórios>> (προγυμνάσματα) que abrangem diretivas sobre as cartas (cf. Théon, II, 115, 22 Spengel; Nicolaos, p. 67 Feleten).

<sup>196</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. XCV.

Demétrio, o qual, segundo E. Suárez De La Torre, poderia ser o mesmo do *PH*.<sup>197</sup> Como destaca o autor, essa obra, que trata dos vários tipos de carta, sendo o primeiro epistolário conservado, teria tido, então, uma grande influência nos autores posteriores, ainda que possamos afirmar que coleções desse tipo tenham circulado bastante na Antiguidade e que a composição de cartas tenha sido um exercício de escola freqüente.<sup>198</sup>

Chiron considera que a provável atribuição desse pequeno manual a Demétrio deva-se a uma aproximação com a passagem de que aqui tratamos, contudo, conforme ressalta, aquele não se ocupara, em momento algum, do aspecto literário da carta, sendo puramente utilitário e não apresentando, por conseguinte, nenhuma relação com o *excursus* do *PH*.<sup>199</sup>

Aliás, é, justamente, por essa preocupação com o aspecto literário da carta que o tratado de Demétrio assume um papel ainda mais relevante no que diz respeito à epistolografia. É ainda digno de nota, como também destacou Chiron, o interesse preponderante pelas cartas privadas, um tipo de carta que raramente se conservou, além, é claro, do caráter notadamente antifilosófico de sua doutrina no *excursus* em questão.<sup>200</sup>

A reflexão acerca do “tipo epistolar” (ἐπιστολικὸς χαρακτήρ) compreende os parágrafos 223 a 235, inserindo-se no capítulo referente ao “estilo simples” (ἰσχνός), ao qual a sua vinculação justifica-se logo no parágrafo que introduz a discussão: Ἐπεὶ δὲ καὶ ὁ ἐπιστολικὸς χαρακτήρ δεῖται ἰσχνότητος, καὶ περὶ αὐτοῦ λέξομεν (E uma vez que também o tipo epistolar requer simplicidade, também a seu respeito falaremos).

Ainda no início de sua exposição, Demétrio menciona a enigmática figura de Ártemon, o qual teria sido editor das cartas de Aristóteles. Segundo De La Torre, a primeira coleção de correspondências privadas que se publicou parece ter sido a de Aristóteles, organizada por esse editor.<sup>201</sup> Além disso, Chiron levanta a hipótese de que Ártemon poderia ter sido um dos primeiros a ter enunciado regras, provavelmente na introdução da coleção citada, embora Demétrio não diga muito de sua teoria, apenas apresente sua definição da carta como uma das duas partes do diálogo.<sup>202</sup>

Ao indicar a opinião de Ártemon, Demétrio, no entanto, não a aceita sem ressalva, conforme se lê nos parágrafos 223 e 224:

<sup>197</sup> Acerca desse pequeno manual, cf. Stowers, *Letter Writing in Greco-Roman Antiquity*, p. 51-60.

<sup>198</sup> De la Torre, *La epistolografía griega*, p. 33.

<sup>199</sup> Chiron, *Démétrio. Du Style*, p. XCVI.

<sup>200</sup> *idem*.

<sup>201</sup> De la Torre, *La epistolografía griega*, p. 24.

<sup>202</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. XCV. Conforme lembra o autor, a mesma opinião pode ser verificada, no início da época bizantina, no Ἐπιστολιμαῖοι χαρακτήρες (p. XCVI).

Ἄρτεμων μὲν οὖν ὁ τὰς Ἀριστοτέλους ἀναγράψας ἐπιστολάς φησιν ὅτι δεῖ ἐν ταῷ αὐτῷ τρόπῳ διαλογόν τε γράφειν καὶ ἐπιστολάς· εἶναι γὰρ τὴν ἐπιστολὴν οἷον τὸ ἕτερον μέρος τοῦ διαλόγου. Καὶ λέγει μὲν τι ἴσως, οὐ μὴν ἅπαν· δεῖ γὰρ ὑποκατεσκευάσθαι πῶς μᾶλλον τοῦ διαλόγου τὴν ἐπιστολὴν· ὁ μὲν γὰρ μιμεῖται αὐτοσχεδιάζοντα, ἡ δὲ γράφεται καὶ δῶρον πέμπεται τρόπον τινά. Ἄρτεμον, o editor das cartas de Aristóteles, disse que *se deve, do mesmo modo, escrever diálogo e cartas, pois a carta deve ser como uma das duas partes do diálogo*. Talvez tenha razão, mas não totalmente. A carta deve de algum modo ser mais elaborada do que o diálogo. Esse imita uma fala improvisada; já ela é escrita e enviada, de certa maneira, como um presente.

Como se nota, o autor utiliza a frase de Ἄρτεμον para contrapor-se a ela e, ao mesmo tempo, definir a especificidade da carta. De fato, poderíamos, em certa medida, identificar os primeiros traços de uma postura antifilosófica com relação à epistolografia, a que nos referimos antes, haja vista a importância do diálogo para a atividade do pensamento dos filósofos gregos, comentada também oportunamente por Chiron<sup>203</sup>, a qual estaria refletida, de algum modo, na concepção de alguém que, afinal, editara cartas de um filósofo.

Mas, além disso, a citação de Ἄρτεμον, ao introduzir as reflexões sobre a epistolografia, remete-nos, de imediato, ao autor mais influente na passagem em questão: Aristóteles. Para se ter uma noção dessa influência, o estagirita é mencionado em cinco<sup>204</sup> dos doze parágrafos, sendo que, no parágrafo 230, ele chega a ser considerado o “mais bem sucedido no gênero epistolar” (ὅς μάλιστα ἐπιτετευχέναι δοκεῖ τοῦ [αὐτοῦ] ἐπιστολικῶ).

A propósito, não deixa de ser curioso o fato de o filósofo ter sido tomado como principal modelo em uma passagem onde prevalece, justamente, uma postura antifilosófica. Vem a ser surpreendente a indicação da presença de elementos na obra do peripatético, tais como a simplicidade amistosa no assunto e nas palavras, incomuns, se levarmos em conta seus textos mais conhecidos. Aliás, é oportuno salientar que o próprio caráter filosófico de suas cartas a Alexandre é alvo de censura do crítico do *PH*, para quem o seu estilo elevado aproximá-las-ia, a exemplo do que ocorre na carta VII de Platão, de verdadeiros tratados, fugindo à essência da epistolografia.<sup>205</sup>

Ainda entremeado nessa discussão, há um breve, mas oportuno, comentário a respeito da diferença entre a linguagem falada e escrita. Ele se encontra no parágrafo 226,

<sup>203</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. XCVI.

<sup>204</sup> § 223, 225, 230, 233, 234.

<sup>205</sup> Cf. § 234.

em que se discute o fato de não convir à carta o uso das frequentes disjunções (λύσεις) apropriadas ao diálogo:

Καὶ λύσεις συχναὶ ὅποια < αἱ τοῦ διαλόγου > οὐ πρέπειουσιν ἐπιστολαῖς· ἀσαφές γὰρ ἐν γραφῇ ἡ λύσις, καὶ τὸ μιμητικὸν οὐ γραφῆς οὕτως οἰκείον ὡς ἀγώνος οἷον ὡς ἐν τῷ Εὐθυδήμῳ· τίς ἦν, ὦ Σώκρατες, ὃ χθές ἐν Λυκείῳ διελέγου; ἢ πολὺς ὑμᾶς ὄχλος περιειστήκει· καὶ μικρὸν προελθὼν ἐπιφέρει· ἀλλὰ μοι ξένος τις φαίνεται εἶναι ὃ διελέγου· τίς ἦν; ἡ γὰρ τοιαύτη πᾶσα ἐρμηνεία καὶ μίμησις ὑποκριτῇ πρέπον μᾶλλον, οὐ γραφομέναις ἐπιστολαῖς.

Disjunções frequentes, como as do diálogo, também não são convenientes em cartas. Pois, na escrita, a disjunção acarreta falta de clareza, e seu caráter mimético não é familiar à escrita como o é ao debate; como no Eutidemo: *Quem era, Sócrates, aquele com quem dialogava ontem, no Liceu? Sem dúvida, havia muita gente ao redor de vocês.* E, um pouco adiante, acrescenta: *Mas, a mim, parece ser um estrangeiro aquele com quem você dialogava. Quem era?* Toda essa forma de expressar-se e de imitar seria mais conveniente a um ator, não a cartas, que são escritas.

Na passagem, nota-se com maior nitidez a postura antifilosófica de Demétrio no tocante à epistolografia, revelada, assim, na expressa oposição entre ela e o diálogo socrático. Mas, além disso, observa-se que tal oposição estende-se, além do teatro, ao debate<sup>206</sup>, o que, em alguma medida, reflete a pouca ou nenhuma preocupação por parte do autor do *PH* em apontar qualquer importância da epistolografia para a oratória. Aliás, em toda a passagem que discorre acerca das cartas, o que se vê é uma reflexão em torno de um gênero puramente literário, o que apenas se justifica pela tendência para a reflexão crítica acerca da literatura no tratado, mais do que propriamente para a oratória.

Contudo, não apenas a diferença com relação ao diálogo é destacada. No parágrafo 227, Demétrio aponta para a semelhança, tendo em vista a expressão do caráter (τὸ ἠθικόν).

Πλεῖστον δὲ ἐχέτω τὸ ἠθικόν ἢ ἐπιστολή, ὥσπερ καὶ ὁ διάλογος· σχεδὸν γὰρ εἰκόνα ἕκαστος τῆς ἑαυτοῦ ψυχῆς γράφει τὴν ἐπιστολήν. Καὶ ἔστι μὲν καὶ ἐξ ἄλλου λόγου παντὸς ἰδεῖν τὸ ἠθος τοῦ γράφοντος, ἐξ οὐδενὸς δὲ οὕτως ὡς ἐπιστολῆς.

Mas que a carta tenha, ao máximo, uma mostra do caráter, tal como o diálogo. Pois cada qual escreve uma carta quase como uma imagem de sua alma. É, de fato, possível notar o caráter do escritor em qualquer discurso, porém em nenhum outro como na carta.

<sup>206</sup> A aproximação entre o teatro e debate retoma, ao certo, a discussão dos parágrafos 193 e 194. É também interessante notar, na passagem, a aproximação dos mesmos com o diálogo socrático.

É também nessa passagem que se encontra outra característica marcante da parte do *PH* dedicada à epistolografia: a bela menção à carta como “imagem da alma” (εἰκὼν τῆς ψυχῆς). Chiron oportunamente lembra que a carta e, em geral, o estilo enquanto ‘espelho’ ou ‘imagem’ da alma é um motivo muito frequente na literatura epistolográfica ou, simplesmente, na literatura, desde a Antiguidade. Nesse caso, haveria a presença de três constantes, quaisquer que sejam as variações que a sensibilidade própria de cada época possa vir a ter: simplicidade, verdade e calor humano – que, se Demétrio é o inventor da fórmula, atesta sua influência, ao menos, sobre as mais célebres *Correspondências* latinas, aquelas de Cícero e Sêneca, notadamente.<sup>207</sup>

De fato, os apontamentos do autor do *PH* convergem para uma perspectiva da carta como uma “mostra de amizade” (φιλοφρόνησις), conforme se lê no parágrafo 231:

Φιλοφρόνησις γάρ τις βούλεται εἶναι ἢ ἐπιστολὴ σύντομος καὶ περὶ ἀπλοῦ πράγματος ἔκθεσις καὶ ἐν ὀνόμασιν ἀπλοῖς.

Essa [a carta] tem por intenção ser uma breve mostra de amizade e uma exposição sobre algum assunto simples e com palavras simples.

Acerca das cartas de amizade (φιλικαί), Stowers recorda que elas constituíram um tipo importante de correspondência na Antiguidade, cuja função fundamental e própria os teóricos e escritores educados na tradição epistolar grega presumiam ser a manutenção da amizade. Como bem recorda o autor, tradições antigas e provérbios (cf. Aristóteles, *Ética a Nicômaco* 9.8.1168b, 6-8) afirmavam que a amizade requer o compartilhamento de todas as coisas entre homens iguais, social e moralmente; mas, diante de um impedimento de estarem juntos, as cartas amigáveis (φιλικαί) serviriam como um substituto adequado para o verdadeiro companheirismo.<sup>208</sup>

Então, pensando a epistolografia enquanto uma mostra de amizade, marcada pela simplicidade de assunto e palavras, juntamente com a capacidade de expressar o caráter (τὸ ἠθικόν), como oportunamente lembrou Chiron, Demétrio apresenta-nos a faculdade que possui um estilo sem ornamento de revelar diretamente aquele que o utiliza, não mais

---

<sup>207</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. XCVII. O autor lembra ainda: Dionísio de Halicarnasso, *Antiguidades Romanas*, 1, 1.

<sup>208</sup> Stowers, *Letter Writing in Greco-Roman Antiquity*, p. 58. O autor discorre, a seguir, sobre o manual atribuído ao autor homônimo do *PH*, ο Τύποι ἐπιστολικοί, o qual anuncia, justamente, as cartas de amizade como o primeiro tipo. Acerca dessa questão, cf. De La Torre. *La epistolografia griega*, p. 34.

com uma finalidade de convencimento, de despertar simpatia a partir de uma sentença, mas para instaurar uma relação mais íntima entre os seres.<sup>209</sup>

Sendo assim, embora as cartas, como vimos, apresentem um grau maior de elaboração quando comparadas ao diálogo, a exemplo deste último, mantêm a simplicidade no estilo<sup>210</sup> como característica essencial, sobretudo para a manifestação da amizade. Isso inclui, além do emprego das palavras simples mencionadas no parágrafo supracitado, a breve exposição em um modo de se expressar sem pompa<sup>211</sup> e com uma sintaxe mais livre<sup>212</sup>. Simplicidade que, como vimos, deve ser extensiva ao assunto o que, segundo o autor do *PH*, remonta, ao certo, à obra de Aristóteles, conforme se verifica no parágrafo 230:

Εἰδέναι δὲ χρὴ ὅτι οὐχ ἑρμηνεῖα μόνον, ἀλλὰ καὶ πράγματά τινα ἐπιστολικά ἐστι. Ἀριστοτέλης γοῦν ὡς μάλιστα ἐπιτετευχέναι δοκεῖ τοῦ [αὐτοῦ] ἐπιστολικοῦ· τοῦτο δὲ οὐ γράφω σοι, φησὶν, οὐ γὰρ ἦν ἐπιστολικόν.

Mas é preciso saber que não apenas o estilo, mas também certos assuntos são apropriados a uma carta. Aristóteles, por exemplo, o qual parece ter sido o mais bem sucedido no gênero epistolar, disse: *E não te escrevo isso, pois não é apropriado a uma carta*

Por conseguinte, um sofisma, um discurso de ciências naturais, máximas, exortações, nada disso, enfim, seria conveniente em uma carta. Mas não significa que não se admita, na carta, uma sabedoria (σοφός); nesse caso, ela viria justamente dos provérbios, por serem populares e conhecidos, conforme se registra no parágrafo 232:

Κάλλος μέντοι αὐτῆς αἴ τε φιλικαὶ φιλοφρονήσεις καὶ πυκναὶ παροιμίαι ἐνοῦσαι· καὶ τοῦτο γὰρ μόνον ἐνέστω αὐτῇ σοφόν, διότι δημοτικόν τί ἐστι ἢ παροιμία καὶ κοινόν, ὃ δὲ γνωμολογῶν καὶ προτρεπόμενος οὐ δι' ἐπιστολῆς ἔτι λαλοῦντι ἔοικεν, ἀλλὰ μηχανῆς. Sem dúvida, a sua beleza está nas caras mostras de amizade e nos provérbios, que lhe são frequentes. E que seja apenas essa a sua sabedoria, porque o provérbio é algo popular e conhecido; já quem profere máximas e exortações não parece falar por meio de uma carta, mas sim de um artifício.

Mais ainda, a par dessa nítida tentativa de dissociar as cartas da filosofia, no parágrafo seguinte verifica-se uma tendência a discerni-la também dos demais discursos,

---

<sup>209</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. XCVII

<sup>210</sup> A exemplo do que se observa no *Περὶ Χάριτος*, o autor propõe uma divisão incomum no tratado entre forma e conteúdo, dada, neste caso, pelos termos ἑρμηνεῖα e πρᾶγμα (cf. tópico 2.4.2).

<sup>211</sup> § 228.

<sup>212</sup> § 229.

ao menos se pensarmos na divisão proposta por Aristóteles no tratado *Da interpretação*. Isso porque, na passagem do *PH* em questão, a carta, em virtude da simplicidade estilística, é aproximada da demonstração (ἀπόδειξις), a qual, segundo a concepção aristotélica, seria característica, justamente, do discurso declarativo (ἀποφαντικός), que, por sua vez, como bem lembrou Brandão, aparece, naquele tratado (4, 17a 3 ), discriminado dos gêneros poéticos e retóricos.<sup>213</sup>

Mais do que isso, retomando o que nos diz o helenista, Aristóteles, ao propor essa divisão entre o discurso apofântico e aqueles que seriam próprios dos dois referidos gêneros – com relação aos quais não se investigaria apenas o *lógos* (pois a *léxis* tem uma função indispensável) –, estaria admitindo uma modalidade de discurso com *léxis* em grau zero.<sup>214</sup> Sendo assim, poderíamos, então, voltando à passagem de Demétrio, considerar a carta, em alguma medida, como um discurso com um grau de *léxis*, se não zero, pelo menos próximo disso, cuja finalidade, no caso, seria a de revelar o máximo do caráter de quem escreve, manifestando também o mais sincero sentimento de amizade.

Só se pode abdicar dessa simplicidade, ao certo, em algum grau, nas cartas endereçadas a cidades e a reis, que teriam um estilo um pouco mais elevado, embora, mesmo neste caso, Demétrio admita a elevação contanto que não descaracterize o estilo epistolar, simples em essência, a ponto de cartas como a VII de Platão ou as de Aristóteles a Alexandre tornarem-se tratados filosóficos.<sup>215</sup>

Contudo, apesar de a simplicidade do estilo ser indicada, a todo instante, como o principal atributo da epistolografia, ao final de suas considerações, Demétrio, de modo até mesmo inesperado, conclui, no parágrafo 235:

Καθόλου δὲ μεμίχθω ἡ ἐπιστολὴ κατὰ τὴν ἑρμηνείαν ἐκ δυοῖν χαρακτηροῖν τούτοις, τοῦ τε χαρίεντος καὶ τοῦ ἰσχυροῦ.  
Em suma, no que diz respeito ao estilo, a carta deve conter uma mistura destes dois tipos: o estilo da graça e o simples.

Ao certo, em nenhum outro momento da passagem referente às cartas, o autor do *PH* destaca a presença do elemento estilístico especificamente ligado à graça (χάρις), e isso provoca, no mínimo, algum estranhamento.

Grube, de modo não muito claro, atribui essa graça à expressão de amizade característica da carta, enviada, conforme vimos, como um presente ao destinatário, e que

<sup>213</sup> Brandão, *Lógos e léxis na Retórica de Aristóteles*, p. 11.

<sup>214</sup> *idem*.

<sup>215</sup> § 234.

mereceria, segundo o autor, ainda maior atenção por parte de seu remetente, cujo caráter inevitavelmente ela reflete. Vale lembrar que a própria escolha do tradutor em designar o estilo em questão por “elegant” transparece esse ponto de vista.<sup>216</sup>

Chiron, por outro lado, observou que, geralmente, Demétrio encontra, nas cartas de Aristóteles, dois aspectos que recomenda: simplicidade familiar e humor. E, assim, explicar-se-ia a situação do gênero epistolar, no meio do caminho, entre a simplicidade e a graça.<sup>217</sup>

Sem dúvida, a despeito de algumas ressalvas, essa opinião parece mais razoável para explicar a presença do estilo ligado à χάρις na epistolografia. Vejamos um exemplo que teria sido extraído de uma correspondência de Aristóteles e, então, associado ao elemento da graça: o fr. 669 Rose – considerado como um resquício de uma carta a Antípater<sup>218</sup> –, citado no parágrafo 29, em razão da igualdade fônica entre os colos, a qual seria responsável pela graça (χάρις) do enunciado:

ὡς Ἀριστοτέλης φησίν· ἐγὼ ἐκ μὲν Ἀθηνῶν εἰς Στάγειρα ἦλθον διὰ τὸν χειμῶνα τὸν μέγαν, ἐκ δὲ Σταγείρων εἰς Ἀθήνας διὰ τὸν χειμῶνα τὸν μέγαν. Εἰ γοῦν ἀφέλοις τὸ ἕτερον μέγαν, συναφαιρήση καὶ τὴν χάριν.

Quando Aristóteles diz: *Eu vim de Atenas para Estagira por causa do rei grandioso; de Estagira para Atenas, por causa do frio grandioso*. Se tirares, então, o segundo *grandioso*, irás tirar também a graça.

Em um primeiro momento, essa χάρις encontra-se, de algum modo, relacionada com a grandiloquência. Com efeito, se nos reportarmos ao parágrafo 128, poderemos pensar em associá-la àquelas graças dos poetas, que, como vimos no capítulo anterior, estariam próximas de um estilo mais elevado.

No entanto, se atentarmos bem para o parágrafo que precede o acima reproduzido, veremos que Demétrio sugere, sobretudo no provérbio τὸ ἐν πενθοῦσι παίζειν (brincar na dor), que os chamados colos homeoteleutos estariam mais próximos de uma brincadeira. Nesse sentido, se verificarmos, então, as ocorrências do termo que aqui define essa “brincadeira”, bem como de seus derivados – παίζειν, παίζων, παίγνιον, παιγνία e παιδιά –, veremos que eles se aplicam a situações em que a comicidade, em maior ou menor escala, está sempre presente.<sup>219</sup> Inclusive, no parágrafo 143, o termo παίγνιον (em

<sup>216</sup> Grube, *A greek critic: Demetrius*, p. 29. Para o estilo em questão optamos por “estilo da graça”, justamente, pela imprecisão do sentido do termo nessa passagem.

<sup>217</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. XCVIII

<sup>218</sup> Cf. Chiron, *Démétrios. Du style*, p. 92, n. 46.

<sup>219</sup> Cf. § 120, 130, 143, 171, 259.

sua forma neutra plural) insere-se na discussão a respeito da χάρις proveniente do vocabulário, encontrando-se, na ocasião, estreitamente relacionado com a comédia e o drama-satírico; além dessa passagem, destaca-se ainda a do parágrafo 171, em que o termo παιγνία associa-se, de forma ainda mais direta, àquele tipo de χάρις ligado ao riso (τὸ γέλοιο).

Mas, ao certo, não parece possível comprovar a associação do fragmento de Aristóteles com o cômico. De qualquer modo, sua outra ocorrência, no parágrafo 154 – que possui, aliás, uma construção muito parecida com a do 29 –, fornece também um indício dessa tendência de leitura da passagem pelo viés cômico. A frase de Aristóteles encontra-se, pois, neste caso, entremeadada a outras que, se repararmos bem, estão relacionadas, mais propriamente, com a χάρις ligada ao cômico.

Ainda que não seja possível, com isso, confirmar a referida associação, pelo menos nota-se uma tal tendência de leitura por parte de Demétrio, tendência que pode confirmar-se, sobretudo, se examinarmos as ocorrências do termo χάρις quando associado ao estagirita. Constataremos, pois, que o elemento do humor não só está mais presente como aparece nelas de forma mais contundente, enquanto que aquela χάρις ligada mais precisamente ao que chamamos de “graciosidade” (εὐχαρι) é indicada, uma única vez e sem muito destaque, no parágrafo 157, a respeito da conhecida fábula da águia contada na *História dos Animais*.

Recordemos, então, o parágrafo 128, que introduz as reflexões concernentes ao estilo elegante, distinguindo os dois tipos de graça. Nessa ocasião, Aristóteles é tomado como modelo do emprego das graças mais comuns e mais cômicas, que se assemelham a escárnios, sendo designado ao lado de Sófron e Lísias, cujo exemplo que segue é, aliás, de um humor sarcástico. Também no parágrafo 164 – retomando, ao certo, a citação do parágrafo 144, em que o peripatético é lembrado pela graça proveniente ‘do emprego de uma palavra comum’ (ἐξ ἰδιωτικοῦ δὲ ὀνόματος) – Aristóteles é mencionado na discussão acerca dos dois tipos de graça, e, mais uma vez, associado, especificamente, à χάρις ligada ao riso (τὸ γέλοιο).

Logo, a justificativa dada por Chiron para a presença do estilo da graça na epistolografia parece, de fato, fazer mais sentido do que a proposta de Grube, ao menos se levarmos em conta as ocorrências no tratado das menções ao traço cômico do estagirita, o qual, é bom lembrar, teria exercido uma influência decisiva na passagem do *PH*.

Mas, além disso, se examinarmos, ainda, com um pouco mais de cuidado, os elementos estilísticos enumerados em tal passagem, iremos perceber que há, pelo menos, um deles que possui uma relação bem próxima com a *χάρις* ligada ao cômico. Trata-se do provérbio (*παροιμία*), apontado, como vimos, no parágrafo 232, como um elemento recorrente nas cartas.

Se voltarmos, pois, ao parágrafo 156, onde se pode ler que, “por natureza, o provérbio é um assunto que tem graça” (*Φύσει γὰρ χάρειν πρᾶγμα ἔστι ἡ παροιμία*), veremos que os exemplos que nos oferece Demétrio – sobretudo o segundo deles – revelam situações em que o traço cômico é evidente. Além do que vale lembrar que a justificativa para a sua frequência nas cartas é exatamente o fato de ser popular (*δημοτικός*) e conhecido (*κοινός*), características que se encontram, em outras ocasiões em estreita relação com a graça ligada à comicidade.

Quanto à primeira das características indicadas, há mais uma ocorrência, e, nela, o termo que a define, *δημοτικός*, relaciona-se diretamente com a comédia, caracterizando o dialeto ático e se adequando, então, às “exposições ao ridículo” (*εὐτραπέλεια*) tão caras ao gênero. Já a segunda, definida pelo termo *κοινός*, relaciona-se com a *χάρις* em outras duas ocorrências. No parágrafo 157, o termo que a define, de fato, parece estar associado mais propriamente àquela graça que denominamos “graciosidade” (*εὐχάρι*); contudo, essa relação não é tão direta nem tão contundente quanto a que se observa no parágrafo 164, em que se diz claramente que “o risível resulta de palavras comuns e mais conhecidas” (*τὸ γέλοιοι καὶ ὀνομάτων ἔστιν εὐτελῶν καὶ κοινοτέρων*), lembrando-se que o exemplo seguinte é justo uma citação de Aristóteles.

Sendo assim, pela análise tanto das ocorrências das menções ao cômico em Aristóteles, quanto de um conjunto de elementos da passagem que se reportam a outros momentos do *PH*, parece razoável supor que alguma dose de humor esteja sendo admitida nas cartas, contanto que não comprometa a simples e sincera manifestação de amizade.

### **3.2 O “discurso figurado”: ardiloso exercício de dissimulação**

Se, por um lado, o gênero epistolar reflete a “imagem da alma” de seu enunciador, por outro, o chamado “discurso figurado” (*ἔσχηματισμένος λόγος*) apresenta-se como um ardiloso exercício de dissimulação, abordado nos parágrafos 287 a 298 do *PH*.

Os comentadores apontam a origem da teoria sobre essa figura em Zoile, seguindo, ao certo, a informação que nos oferece Quintiliano (*Instituição Oratória*, IX, 1, 13-14). Nesse autor, aliás, encontra-se um desenvolvimento mais longo da questão, mas, como bem lembrou Chiron, essa foi também tratada por retores como Apsines (*Rhet.* 407, 4, 2, 65 sqq.), Fortunaciano (*R.L.M.* 84, 27 Halm) e Marcianus Capela (*R.L.M.* 464, 1 Halm).

O autor destaca ainda, também a exemplo de outros comentadores, a passagem da Τέχνη ῥητορική, atribuída erroneamente a Dionísio de Halicarnasso (*Quae exstant VI = Opuscula II*, p. 254-387 Usener-Radermacher), a qual traz a discussão daqueles que contestariam a própria possibilidade desse meio de expressão: se o leitor ou a audiência compreendem, o discurso figurado torna-se um discurso explícito; se não compreendem, o orador terá trabalhado em vão.<sup>220</sup>

Grube oportunamente salienta que o discurso figurado foi também, muitas vezes, confundido com a ἀλληγορία, mas que, na verdade, distingue-se dela porque não visa a dar relevo à expressão; pelo contrário, quando alguém o utiliza é porque não quer ou não ousa falar diretamente.<sup>221</sup> Como bem observou Chiron, trata-se de um modo de comunicar sem verdadeiramente comunicar, de transmitir aquilo que se deseja sem sequer poder ser reprimido pelo recebedor da mensagem.<sup>222</sup>

Logo, a inserção deste *excursus* no capítulo destinado à veemência (δεινότης) justifica-se, como o próprio Chiron já o indica, pela mensagem de reprovação que tal figura contém, não obstante a intenção moral ou acusatória do enunciador, que permanece oculta.<sup>223</sup>

Contudo, não deixa de ser curioso o fato de que, embora essa discussão esteja inserida em um capítulo no qual, como vimos, a presença da oratória, propriamente dita, é preponderante – e basta lembrarmos o expressivo número de menções a Demóstenes –, salvo a indicação, logo no início, do mau uso do discurso figurado pelos oradores da época, não se nota a presença da oratória, nem qualquer preocupação em indicar a aplicabilidade de tal discurso aos oradores, especificamente. Ao contrário, estamos diante de situações de enunciação comuns ou, até mesmo, cotidianas, e a impressão que se tem é que tal figura poderia ser utilizada tanto por oradores quanto por quaisquer outras pessoas.

---

<sup>220</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. 133, n. 373. Cf. Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 230-236; Schenkeveld, *Studies in Demetrius On style*, p. 118-122. Acerca da inserção do discurso figurada na Τέχνη ῥητορική, cf. ainda Russell, *Figured speeches: Dionysius, Art of Rhetoric VIII-IX*.

<sup>221</sup> Grube, *A Greek Critic: Demetrius on Style*, p. 124.

<sup>222</sup> Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 224.

<sup>223</sup> Chiron, *Démétrios. Du style*, p. 133, n. 373. Cf. Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 226.

E se há, pois, uma relação mais próxima com algum gênero de discurso específico, esse seria, mais precisamente, o diálogo, ou, se preferirem, o diálogo socrático. É certo que o diálogo, como vimos a propósito de sua relação com a epistolografia, encontra-se associado ao debate, justamente por essa proximidade com a fala<sup>224</sup>. No entanto, na discussão acerca do discurso figurado, essa associação não vem ao caso.

De fato, essa proximidade com a fala e, por conseguinte, com as referidas situações de enunciação, parece justificar, pelo menos em parte, a sua inserção nas reflexões de Demétrio sobre o discurso figurado. A esse respeito, lembro ainda as palavras de Chiron, quando comenta que o discurso figurado é apresentado como um ato dos filósofos em circunstâncias reais e não puramente ficcionais.<sup>225</sup>

Não significa, no entanto, que o autor do *PH* deixe, por um momento, de reconhecer o caráter mais propriamente literário do diálogo. Vale lembrar que, a exemplo do que ocorre na discussão, presente nos parágrafos 192 a 195, acerca das disjunções – essas frequentes na fala, e, por conseguinte, apropriadas ao debate e ao teatro –, os exemplos na passagem de que aqui tratamos não deixam de ser extraídos da literatura, mesmo que o autor do *PH* tenha, naquela ocasião, proposto uma distinção entre tais discursos e o que consideraria ser um estilo escrito.<sup>226</sup> Além do que não podemos nos esquecer as palavras do próprio Demétrio, no parágrafo 224, que afirma que o diálogo ‘imita’, ou melhor, ‘mimetiza’ a fala; ou seja, ele não o é propriamente.

Logo, no que concerne à questão referente à crítica literária presente neste *excursus* do tratado, pode-se dizer que ela se dá, sobretudo, nas reflexões acerca do diálogo socrático; mas, além disso, ao final da passagem, também podemos verificá-la, embora de forma mais discreta, na reflexão acerca das três formas de se modelar o discurso: além da socrática, teríamos, então, a chamada “aristipiana” e a de Xenofonte.

Feitas, então, essas considerações, vejamos o que mais nos dizem as passagens do *PH* referentes ao ἑσχηματισμένος λόγος. Assim, no início de sua exposição, Demétrio, como dissemos, faz alusão ao mau uso dessa figura pelos oradores de seu tempo, mas, ao mesmo tempo, ele também indica os dois princípios fundamentais para seu apropriado emprego, isto é, decência e segurança (εὐπρεπεία καὶ ἀσφάλεια):

---

<sup>224</sup> Cf. § 226.

<sup>225</sup> Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 229. Como bem destaca o autor, Demétrio nos oferece conselhos sobre a comunicação dos filósofos entre eles e com os destinatários, essa regida por um tipo de decência que não exclui um certo vigor, e sobre a comunicação dos filósofos na missão definida por Platão e Aristóteles no século IV: aquela de conselheiros de homens políticos.

<sup>226</sup> Estilo o qual, aliás, é retomado na discussão acerca da epistolografia, sendo considerado um fator distintivo entre as cartas e o diálogo.

Τὸ δὲ καλούμενον ἔσχηματισμένον ἐν λόγῳ οἱ νῦν ῥήτορες γελοίως ποιούσι καὶ μετὰ ἐμφάσεως ἀγεννοῦς ἅμα καὶ οἷον ἀναμνηστικῆς, ἀληθινὸν δὲ σχῆμά ἐστι λόγου μετὰ δυοῖν τούτοις λεγόμενον· εὐπρεπείας καὶ ἀσφαλείας.

E o chamado modo figurado no discurso, os oradores de agora o empregam de forma ridícula, com uma impressão vulgar e, ao mesmo tempo, sugestiva demais. Um verdadeiro modo figurado do discurso, porém, se faz segundo dois princípios: decência e segurança.

No parágrafo seguinte, temos, então, um exemplo do uso dessa figura segundo o primeiro princípio, e, para tal, Demétrio utiliza justamente um trecho extraído de um diálogo de Platão. Trata-se da passagem do *Fédon* em que se tem a intenção de repreender a atitude de Aristipo e Cleómbroto, por ficarem banqueteadando-se em Egina, e, por conseguinte, não irem à presença de Sócrates, que se encontrava preso em Atenas. Segundo as próprias palavras do autor do *PH*, a forma encontrada por Platão pretende injuriá-los, sem propriamente cometer uma injúria, agindo, desse modo, de acordo com o princípio da decência.

É ainda oportuno lembrar que, nesse caso, não se trata, exatamente, de escapar a um risco iminente de uma acusação direta, mas, antes, de um recurso estilístico empregado para tornar o discurso ainda mais veemente, como se nota no parágrafo que segue:

Πάντα γὰρ τὰ προειρημένα ἐμφαίνεται τῶ· ἐν Αἰγίῃ ἦσαν, καὶ πολὺ δεινότερος ὁ λόγος δοκεῖ, τοῦ πράγματος αὐτοῦ ἐμφαίνοντος τὸ δεινόν, οὐχὶ τοῦ λέγοντος. Τοὺς μὲν οὖν ἀμφὶ τὸν Ἀρίστιππον καὶ λοιδορῆσαι ἴσως ἀκινδύνου ὄντος, ἐν σχήματι ὁ Πλάτων ἐλοιδόρησεν.

Com efeito, tudo o que foi mencionado anteriormente, é aludido no *estavam em Egina*, e o discurso parece muito mais veemente, uma vez que o veemente está no próprio fato, e não nas palavras do interlocutor. Assim, apesar de que, se injuriasse igualmente Aristipo e seus companheiros, não correria risco, Platão os injuriou por meio do modo figurado.

Mas, sem dúvida, o outro princípio, o da segurança, é nitidamente mais enfatizado em toda a discussão sobre o discurso figurado no *PH*. E um exemplo de sua aplicação vê-se no parágrafo 289, onde Demétrio propõe que aquele deva ser utilizado quando se pretende condenar a conduta de algum tirano ou de uma pessoa violenta, uma vez que, neste caso, a expressão de modo direto poderia ser inconveniente ou oferecer risco àquele

que a profere. Afinal de contas, como ressalta no parágrafo 292, o caráter de quem está no poder demanda prudência no discurso.<sup>227</sup>

A esse respeito, é ainda oportuno notar que, embora aquele primeiro princípio, o da decência, pareça melhor adequar-se a um filósofo, no parágrafo 290 Demétrio nos oferece um exemplo de discurso utilizado segundo o princípio da segurança, justamente em Platão, ainda que não possamos, ao certo, apreender o real sentido da citação nesse contexto.<sup>228</sup> Seja como for, não parece haver aqui qualquer relação com o método descrito no parágrafo 288, tampouco com a outra menção ao diálogo socrático que se encontra ao final da discussão sobre o discurso figurado, no parágrafo 297.

Em outras palavras, pode-se dizer que Demétrio, em vista dos dois princípios que garantem o êxito do discurso figurado, utiliza o diálogo filosófico para exemplificar, sobretudo, o primeiro deles: a decência; enquanto que, ao enfatizar a questão da segurança, o destaque maior é dado àquelas relações que oferecem um risco de fato.

Também vale lembrar que o discurso figurado pode assumir, ao certo, as mais variadas formas: no parágrafo 288, estaria ele na menção ao fato propriamente dito; no parágrafo 289, em um pronome dêitico; no 291, na ambivalência; no 292, estaria na reprovação de ações similares àquelas do recebedor da mensagem, ou então, em um elogio feito a outrem e passível de emulação; enquanto que, no parágrafo 295, o elogio seria a ações anteriores do próprio destinatário; já no parágrafo 294, o autor situaria o discurso figurado no meio do caminho entre a adulação e a crítica.

Logo, o único traço distintivo do discurso figurado, como bem salientou Chiron, estaria, justamente, nas circunstâncias exteriores que não permitem o uso da δεινότης habitual. No caso dos tiranos, uma questão de segurança; no caso de Aristipo e Cleómbroto, de respeito à tradição socrática, onde as reprovações devem tomar a forma de uma ironia amena, desnuda de brutalidade.<sup>229</sup> Não por acaso, as próprias citações contidas neste *excursus* do *PH* vêm, em geral, acompanhadas de uma tentativa de contextualização, ainda que mínima, por parte do autor.

---

<sup>227</sup> A esse respeito, Pernot comenta que o discurso figurado teria tido uma grande utilidade na época helenística, em face das assembleias, monarcas ou governadores de província, fato que as palavras de Demétrio, então, corroborariam (*La Rhétorique dans l'Antiquité*, p. 95). Isso não exclui, no entanto, o seu uso também no contexto dos estados democráticos, conforme se lê no parágrafo 294.

<sup>228</sup> Roberts aproxima a passagem da *Carta VII*, 349b (*Demetrius. On Style*, p. 201). No entanto, como bem salientou Chiron, a citação é inexata, além do que, no referido trecho da *Carta VII*, Platão se opõe abertamente a Dionísio (*Démétrios. Du style*, p. 134). Como bem lembra autor, a despeito dos vários sentidos possíveis da citação, o certo mesmo é que há prudência na fórmula e que a finalidade do discurso figurado é atingida (Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 227).

<sup>229</sup> Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 227.

E, ainda, ao final das considerações a respeito “discurso figurado”, encontra-se uma breve reflexão acerca de “como modelar o discurso” (πλάσμα τοῦ λόγου) (§§296-298). Para introduzir a questão, Demétrio recorre à imagem de uma cera que cada um modela a seu gosto: um pode fazer um cão, outro um boi, outro um cavalo; enfim, no que concerne ao discurso, isso poderia ocorrer, então, com um mesmo assunto.

Assim sendo, os exemplos que seguem apontam para três modelos. Um é mais incisivo, declarando e acusando; é a chamada forma “aristipiana”:

οἱ ἄνθρωποι χρήματα μὲν ἀπολείπουσιν τοῖς παισίν, ἐπιστήμην δὲ οὐ συναπολείπουσιν τὴν χρησομένην τοῖς ἀπολειφθεῖσι.  
Os homens deixam bens para os filhos, mas não deixam a ciência de usufruir daquilo que lhes foi deixado.

Outro já se apresenta sob a forma de um princípio, como o faz Xenofonte, na maioria das vezes:

Δεῖ γὰρ οὐ χρήματα μόνον ἀπολιπεῖν τοῖς ἑαυτῶν παισίν, ἀλλὰ καὶ ἐπιστήμην τὴν χρησομένην αὐτοῖς.  
É preciso, pois, não deixar apenas os bens para os filhos, mas também a ciência de usufruir deles.

E, finalmente, a outra forma seria a socrática, usada sobretudo por Ésquines e Platão, que transformaria a idéia anunciada por Xenofonte em um interrogatório:

– ὦ παῖ, πόσα σοι χρήματα ἀπέλιπεν ὁ πατήρ; ἢ πολλὰ τινα καὶ οὐκ εὐαρίθμητα; – Πολλά, ὦ Σώκρατες. – ὦ ἄρα οὖν καὶ ἐπιστήμην ἀπέλιπεν σοι τὴν χρησομένην αὐτοῖς;  
– Ó filho, quantos bens te deixou o pai? Sem dúvida, muitos e não fáceis de calcular? – Muitas, ó Sócrates. – Pois então, também não te deixou a ciência de usufruir deles?

Como havíamos dito, o contexto da enunciação é essencial para se detectar a presença do discurso figurado; no entanto, dos três exemplos, apenas o último descreve um contexto no qual podemos identificar essa presença.

De qualquer modo, podemos perceber que também as outras duas formas de discurso poderiam aplicar-se a algum contexto descrito anteriormente no *excursus* do discurso figurado, ainda que Demétrio, verdadeiramente, não o diga. De fato, ambas as formas apontadas, talvez até mesmo pela relação que estabelecem com a socrática, parecem associar-se mais àquele primeiro princípio indicado pelo autor do *PH*: o da

decência. Mas não se exclui a possibilidade de aplicação dessas duas também diante do risco de uma acusação direta. Vale ressaltar que mesmo a “aristipiana” mais incisiva não revela o tom invectivo próprio de uma acusação expressa a outrem.

Isso nos faz pensar, ainda, que a relação entre o discurso figurado e a passagem acerca de como modelar o discurso não deva ser meramente fortuita. Como oportunamente observou Chiron, Demétrio somente estende o princípio segundo o qual um propósito pode assumir diferentes formas segundo as circunstâncias.<sup>230</sup>

Mas, a despeito de as três diferentes formas poderem servir em um contexto que demande o discurso figurado, a ênfase maior, sem dúvida, está no diálogo socrático. O procedimento apontado pelo autor do *PH* ao final de suas considerações sobre ‘como modelar o discurso’ não apenas é mencionado, mas, como dissemos, também descrito, complementando, ao certo, as informações do parágrafo 288, que abrem a discussão acerca do discurso figurado. Lembremos, então, os comentários a respeito da forma socrática, no parágrafo 297 e 298:

Ἐμα γὰρ καὶ εἰς ἀπορίαν ἔβαλε τὸν παῖδα λεληθότως, καὶ ἀνέμνησεν ὅτι ἐστὶ, καὶ παιδεύεσθαι προετρέψατο· ταῦτα πάντα ἠθικῶς καὶ ἔμμελῶς, καὶ οὐχὶ δὴ τὸ λεγόμενον τοῦτο ἀπὸ Σκυθῶν. Εὐημέρησαν δ’ οἱ τοιοῦτοι λόγοι τότε ἐξευρεθέντες τὸ πρῶτον, μᾶλλον δὲ ἐξέπληξαν τῷ τε μιμητικῷ καὶ τῷ ἐναργεῖ καὶ τῷ μετὰ μεγαλοφροσύνης νουθετικῷ.

Ao mesmo tempo, levou esse filho, sem que o percebesse, a uma aporia, lembrou-o de sua ignorância e chamou sua atenção para a necessidade de ser instruído. E tudo isso, com caráter e de forma harmoniosa, e não, de fato, como se diz, à maneira dos citas. Quando foram inventados, discursos como esses lograram êxito e, mais ainda, causaram espanto por seu caráter mimético, pela evidência e pela magnânima advertência que contêm.

Sobre a eficácia do discurso figurado nos diálogos filosóficos apontada pelo autor do *PH*, Chiron observou bem que o tato, ou a prudência, é um cuidado que corresponde, na tradição socrática, a intenções propriamente filosóficas; o destinatário deve ser conduzido a uma tomada de consciência pessoal de seu erro, pois é a ilusão de conhecer que é o principal obstáculo ao conhecimento.<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios. Ps.- Démétrios de Phalère*, p. 228. Conforme complementa ainda o autor, o método habitual de Demétrio (definição do objeto, pesquisa da forma que melhor se adapta a ele) se enriquece, então, com um terceiro parâmetro, as condições concretas e psicológicas da comunicação, donde o seguinte método: seja tal intenção expressiva, sejam tais circunstâncias e/ou destinatário, como modelar a expressão para que se adapte à mensagem e ao destinatário? O autor lembra também que há ainda um quarto parâmetro, que depreedemos do fato dessas formas portarem o nome de autores; esse parâmetro é, então, a personalidade do autor (p. 229).

<sup>231</sup> Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios. Ps.- Démétrios de Phalère*, p. 227.

E, de fato, se compararmos a passagem supracitada àquela do parágrafo 288, constataremos que, se em um primeiro momento o foco esteve na tentativa de contextualizar melhor a colocação de Fédon, neste instante focaliza-se o seu efeito no destinatário. Neste caso, o filho, sem o notar, toma consciência do caráter ilusório de seu conhecimento, sendo, então, levado àquela que seria uma das finalidades mais marcantes desses diálogos: a aporia.

E, assim, Demétrio conclui a sua reflexão acerca do diálogo socrático, atribuindo-lhe o sucesso ao caráter mimético, evidência, e, sobretudo, à magnânima advertência que contém, a qual nada mais é do que o próprio discurso figurado.

## CONCLUSÃO

Apontar a questão da crítica literária contida no tratado *Sobre o Estilo* de Demétrio pode não ser de fato inovador. Porém, apesar de sua reconhecida presença na obra, entre os comentadores essa é uma questão ainda não devidamente explorada. Muito se tem a dizer a esse respeito, quando adentramos o plano das reflexões críticas desse autor, as quais, embora, na maior parte das vezes, estejam dispersas ao longo do desenvolvimento teórico, revelam uma opinião *sui generis* sobre os mais variados exemplos da literatura grega.

É reconhecido, por exemplo, o papel de destaque da poesia, principalmente, de Homero, no contexto dessas reflexões. Mas pouco se explora a concepção de Demétrio sobre ela. Conforme salientamos, da relação entre a poesia e a prosa depreende-se, dentre outras coisas, uma reflexão crítica acerca da primeira, cujo melhor exemplo talvez seja a questão envolvendo a métrica e o ritmo. Sendo assim, após uma análise um pouco mais detida na questão, percebemos, dentre outras coisas, que Demétrio propõe que o hexâmetro seja a medida, por excelência, para assuntos grandiosos, enquanto o trímetro, por seu caráter prosaico e comum, para os de menor relevância, como os apresentados pelos comediógrafos, e, por fim, haveria ainda o colíambo, utilizado por Hipônax e nomeadamente um verso próprio para a veemência.

Com relação aos poetas, vimos que a distribuição dos versos de Homero ao longo do tratado revela uma obra rica e bem sucedida em virtude da grande quantidade de recursos estilísticos e de uma quantidade igualmente expressiva de assuntos. Ainda sobre Homero, notamos também que não se trata apenas do autor com o maior número de menções no tratado, mas também aquele com o maior número delas referentes ao estilo grandioso, o que retrata a maior identificação do poeta com esse tipo de estilo.

Nosso exame das citações do mesmo levou-nos, ainda, a um dos aspectos mais singulares da crítica literária de Demétrio, a qual diz respeito àquela que seria a passagem de Homero mais mencionada no decorrer da obra: o episódio do Ciclope no canto IX da *Odisseia*. Com base nos exemplos do *PH*, propostos para ilustrar e/ou comprovar sua teoria, pudemos notar, dentre outras coisas: primeiro, que ele evidencia o horror e sua relação com o estilo, ou seja, a elevação do mesmo ao lado da caracterização da personagem ou da dinâmica da cena; em seguida, vimos também que a questão da sonoridade é abordada, sendo a cacofonia o modo mais natural de descrever uma cena tão

desagradável como a da morte odiosa dos companheiros de Odisseu; e, por fim, podemos entender como, nas palavras ameaçadoras de Polifemo, o humor se coloca ao lado do horror, e não para amenizá-lo, mas, antes, para maximizá-lo.

Também com relação a Safo notamos traços de uma crítica peculiar. Embora as menções à poetisa se encontrem em número consideravelmente menor, se comparado às de Homero, destacamos que se concentram no capítulo destinado ao estilo elegante, o que a tornaria, então, pelo menos no que diz respeito ao número de citações, a principal representante desse estilo. Isso inclui, aliada à beleza dos versos, a presença de uma temática graciosa, compreendendo evocação visual e musicalidade, cujo fim seria o nosso próprio prazer.

Quanto à questão da crítica literária dos autores de textos em prosa, encontramos uma maior dificuldade em detectá-la, na medida em que ela não se dissocia das lições próprias de um manual de retórica. Contudo, destacamos duas passagens em que seria possível identificá-la com maior nitidez: os famosos comentários sobre a epistolografia e o chamado “discurso figurado”.

Com relação à primeira, procuramos aprofundar algumas reflexões sobre certos elementos, também já levantados por alguns comentadores, tais como o tom amistoso e a transparência das cartas, contidos na bela expressão da “imagem da alma”. Mas procuramos explorar também uma questão pouco debatida, referente à presença da graça no estilo epistolar. Quanto a isso, pudemos perceber, ao final de nossas considerações, que se poderia admitir alguma pitada de humor nas cartas, sem, contudo, comprometer a simples e sincera manifestação de amizade, que, afinal, é a principal mensagem que elas devem transmitir.

Finalmente, tratamos do discurso figurado, muito comentado por sua aplicabilidade na relação com os poderosos, mas pouco estudado na sua aplicação ao discurso literário ou, mais especificamente, ao diálogo socrático. Assim, o exame do *excursus* por esse viés permitiu-nos vislumbrar uma reflexão crítica singular a respeito do referido procedimento filosófico, pois, atribui-se o sucesso de tal diálogo, além de a seu caráter mimético e a sua evidência, à magnânima advertência nele contido, o que nada mais seria do que o próprio discurso figurado.

Com essas descobertas e reflexões, esperamos, enfim, haver contribuído para um maior conhecimento e apreciação da obra de Demétrio, não só incentivando sua leitura, através da tradução, como pela pretensão de que nossas leituras sejam úteis no sentido de

tonar mais inteligível o pensamento do autor sobre os problemas que cercam não só a retórica, como o texto literário.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATKINS, J.W.H. *Literary criticism in antiquity: a sketch of its development.v.1*. London: Methuen, 1952.

AUJAC, Germaine & LEBEL, Maurice. *Denys d'Halicarnasse. Opuscules rhétoriques. Tome III*. Paris: Les Belles Lettres, 1981.

BOMPAIRE, J. *Lucien Écrivain: Imitation et création*. Paris: Les Belles Lettres, 2000.

BONNER, S.F. *Reviewed work(s): A Greek Critic: Demetrius on Style by Demetrius; G. M. A. Grube*. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 83 (1963), pp. 171-172.

\_\_\_\_\_. *Dionysius of Halicarnassus and the Peripatetic Mean of Style*. *Classical Philology*, Vol. 33, No. 3 (Jul., 1938), pp. 257-266.

BRANDÃO, J. L. *Lógos e léxis na Retórica de Aristóteles*. <<[http://www.letras.ufmg.br/jlinsbrandao/JLB\\_Logos\\_Lexis\\_Retor\\_Arist.pdf](http://www.letras.ufmg.br/jlinsbrandao/JLB_Logos_Lexis_Retor_Arist.pdf)>> acesso em: março 2009.

\_\_\_\_\_. *Antiga Musa (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005, pp. 11-30.

CALAME, C. *L'Éros dans la Grèce antique*. Paris: Belin, 1996.

CALBOLI, G. *From Aristotelian λέξις to elocution*. *Rhetorica*, Vol. 16, No. 1 (2000), pp. 47-80.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire de mots*. Paris: Klincksieck, 1999.

CHIRON, P. *Un rhéteur méconnu: Démétrios (Ps.- Démétrios de Phalère). Essai sur les mutations de la théorie du style à l'époque hellénistique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2001.

\_\_\_\_\_ . *Démétrios. Du style*. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

CLASSEN, C.J. *Rhetoric and Literary Criticism. Their Nature and their Functions in Antiquity*. *Mnemosyne*, 48 (1995), pp. 513-535.

CUNLIFE, R. J. *A Lexicon of the Homeric Dialect*, Norman, London: University of Oklahoma Press, 1988.

DE LA TORRE, E. S. *La epistolografía griega*. <<<http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/a757900df19260b09f9e81f774adc1b6.pdf>>> acceso em: setembro de 2009.

DENNISTON, J.D. *Greek prose style*. London: Bristol Classical Press, 2002.

\_\_\_\_\_ . *Notes on Demetrius, De Elocutione*. *The Classical Quartely*, Vol. 23, No. 1 (1930), pp. 7-10.

\_\_\_\_\_ . *Demetrius, De Elocutione*. *The Classical Quartely*, Vol. 24, No. 1 (1930), pp. 42-43.

\_\_\_\_\_ . *Review: Greek Literary Criticism*. *The Classical Quartely*, Vol. 41, No. 6 (Dec. 1927), pp. 227-230.

EASTERLING, P.E. y KNOX, B.M.W. *Historia de la Literatura Clásica (Cambridge University) v.I* (versión española de Federico Zaragoza ALBERICH). Madrid: Editorial Gredos, 1990.

FREESE, J.H. *Arsitotle. Art of Rhetoric*. Cambridge, Massachussetts, London: Harvard University Press, 2006. (The Loeb Classical Library).

GRUBE, G.M.A. *The Greek and Roman Critics*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1995, pp. 110-121.

\_\_\_\_\_. *A Greek Critic: Demetrius On Style*. Toronto. University of Toronto Press: 1961.

\_\_\_\_\_. *Theophrastus as a Literary Critic* Transactions and Proceedings of the American Philological Association, Vol. 83 (1952), pp. 172-183.

HALLIWELL, S. *Aristotle. Poetics*. (in. Aristotle, v.XXIII). Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2005. (The Loeb Classical Library).

HENDRICKSON, G.L. *The Peripatetic Mean of Style and the Three Stylistic Characters*. The American Journal of Philology, Vol. 25, No. 2 (1904), pp. 125-146.

\_\_\_\_\_. *The Origin and Meaning of the Ancient Characters of Style*. The American Journal of Philology, Vol. 26, No. 3 (1905), pp. 249-290+376.

INNES, D. C. *Demetrius. On Style*. (in. Aristotle, v.XXIII). Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2005. (The Loeb Classical Library).

\_\_\_\_\_. *Reviewed work(s): Studies in Demetrius 'On Style' by Dirk Marie Schenkeveld Source*. The Classical Review, New Series, Vol. 16, No. 3 (Dec., 1966), pp. 315-317.

KENNEDY, G. A. *Classical Rhetoric & its Christian & secular tradition from ancient to modern times*. 2<sup>nd</sup> ed., rev. and enl. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999, pp. 127-136.

\_\_\_\_\_. *Composition and influence of Aristotle's Rethoric*. (in. Essays on Aristotle's Rhetoric). Berkley, Los Angeles, London: University of California press, 1996.

\_\_\_\_\_. *A new history of classical rhetoric*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994, pp. 81-101.

\_\_\_\_\_ . *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse*. New York: Oxford University Press, 1991.

\_\_\_\_\_ . *The Cambridge history of literary criticism, Classical criticism*. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1989. Vol. 1.

\_\_\_\_\_ . *The Art of Persuasion in Greece*. Princeton: Routledge & Kegan Paul, 1963.

KITTEL, G.; BROMILEY, G. W. *Theological dictionary of the New Testament*. Grand Rapids, Mich.: WM. B. Eerdmans, c1964-1976, pp. 77- 88.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. (versión española de Mariano Marín CASERO). Madrid: Editorial Gredos, 1975.

LOBEL & PAGE. *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford: Calredon Press, 1955.

LÓPEZ, José García. *Demetrio, Sobre el Estilo. 'Longino', Sobre lo Sublime*. Madrid: Editorial Gredos, 1996. (Biblioteca Clásica Gredos).

MOXON, T.A. *On Style. Demetrius* (in. *Poetics*). London: Everyman's Library, 1963.

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. *Demetrio: dello stile*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1980.

NORDEN, Eduard. *La Prosa Artística Griega. De los orígenes a la Edad Augústea*. (Traducción de Omar ÁLVAREZ y Cecilia TERCERO). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

PACKARD, David W. *Sound-Patterns in Homer*. Transactions of the American Philological Association (1974), Vol. 104 (1974), pp. 239- 260. Published by: The Johns Hopkins University Press.

PERNOT, Laurent. *La Rhétorique dans l'Antiquité*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

RAGUSA, Giuliana. *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2005.

REZENDE, Antônio Martinez de. *Rompendo o silêncio. A construção do discurso oratório em Quintiliano*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, pp. 76-92; 133-136.

ROBERTS, W.R. *Demetrius On Style, The Greek text of Demetrius De Elocutione Edited after the Paris Manuscript*. (With Introduction, Translation, Facsimiles, etc. Cambridge: At The University Press, 1902). Cambridge: Bibliolife, 2010.

\_\_\_\_\_. Radermacher's Demetrius de Elocutione. Reviewed work(s): Demetrii Phalerei qui dicitur de Elocutione libellus by Ludovicus Radermacher Source: The Classical Review, Vol. 17, No. 4 (May, 1903), pp. 210-217.

\_\_\_\_\_. *The Greek Words for 'Style.'* (With Special Reference to Demetrius *περὶ Ἐρμηνείας*). The Classical Review, Vol. 15, No. 5 (Jun., 1901), pp. 252-255.

RUSSELL, D.A. *Figured Speeches: "Dionysius," Art of Rhetoric VIII-IX*. In. WOOTEN, Cecil W. (ed.) *The Orator in Ancient & Theory in Greece & Rome: Essays in Honour of George A. Kennedy*. Leiden; Boston; Koln: Brill, 2001.

SANTOS, M.M. *A espítola como exemplo de texto escrito*. *Clássica*, Vol. 11/12, No. 11/12 (1998/1999), pp. 233-246.

SCHENKEVELD, D. M. *The Intended Public of Demetrius's On Style: The Place of the Treatise in the Hellenistic Educacional System*. *Rhetorica*, Vol. 8, No. 1 (2000), pp. 29-48.

\_\_\_\_\_. *Studies in Demetrius On Style*. Amsterdam: A. Hakkert, 1964.

SMITH, Herbert Weir. *Greek Grammar*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.

SOLMSEN, F. *Restoring an Antithesis to Gorgias (82 B 16 Diels-Kranz)*. *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 37, No. 2 (1987), pp. 500-502.

\_\_\_\_\_. *The Aristotelian Tradition in Ancient Rhetoric*. *The American Journal of Philology*, Vol. 62, No. 1 (1941), pp. 35-50.

STOWERS, Stanley K. *Letter Writing in Greco-Roman Antiquity*. Philadelphia: The Westminster Press, 1986.

VICAIRE, Paul. *Recherches sur les mots désignant la poésie e le poète dans l' œuvre de Platon*, pp. 1-9.

WEST, M.L. *Introduction to Greek Metre*. New York, Oxford University Press, 1999

\_\_\_\_\_. *Greek Lyric Poetry*. New York, Oxford University Press, 1993.

WOOTEN, Cecil W. *Abruptness in Demetrius, Longinus, and Demosthenes*. *The American Journal of Philology*, Vol. 112, No. 4 (Winter, 1991), pp. 493-505.

\_\_\_\_\_. *Dionysius of Halicarnassus and Hermogenes on the Style of Demosthenes*. *The American Journal of Philology*, Vol. 110, No. 4 (Winter, 1989), pp. 576-588.

*Sobre o estilo*<sup>232</sup>

---

<sup>232</sup> Tradução com base em edição estabelecida em Chiron, *Démétrios. Du style.*

# Sobre o Estilo

**1** Assim como a poesia é dividida em metros (trímetros<sup>1</sup>, hexâmetros, ou outros), também dividem e repartem estilo em prosa os chamados colos<sup>2</sup>, os quais impõem pausas tanto para o enunciador quanto para o próprio enunciado, e determinam os muitos termos do discurso, sem os quais, longo ele seria, e ilimitado, e, para seu enunciador, simplesmente sufocante.

**2** Ao certo, esses colos visam concluir um pensamento. Às vezes, todo o pensamento; por exemplo, quando Hecateu diz no início da História: *Hecateu de Mileto assim relata*<sup>3</sup>. Um pensamento todo, pois, pelo colo todo é todo abarcado, e ambos se encerram.<sup>4</sup>

Outras vezes, no entanto, o colo não delimita um pensamento todo, mas toda uma parte dele. Como as partes de um membro todo, as quais constituem também um todo, por exemplo, um dedo ou um braço<sup>5</sup> (cada uma dessas partes tendo um contorno próprio e partes próprias), assim também um pensamento todo, que é longo, algumas partes abarcaria, constituindo-se elas, também, um todo. **3** Tal como no início da “Anabase” de Xenofonte: de *Dario e Parisátide até o mais novo, Ciro*<sup>6</sup>. Nessa passagem, está finalizado um pensamento completo e, dele, os dois colos constituem, cada um, uma parte, e, em cada um, está preenchido um pensamento que possui seu próprio limite. Por exemplo, em *Dario e Parisátide tiveram filhos*, o próprio pensamento tem, em si, certa completude, porque houve filhos nascidos de Dario e Parisátide; do mesmo modo, também o outro colo: *o mais velho, Artaxerxes; o mais novo, Ciro*.

Assim, o colo, como digo, irá envolver um pensamento inteira e completamente, seja ele todo, seja toda uma parte dele.

**4** E não se deve compor colos muito longos, uma vez que se torna desmesurada a composição ou difícil de se acompanhar; afinal, nem os versos da

---

<sup>1</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>2</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>3</sup> Hecateu de Mileto, fr.1a Jacoby. Cf. *Notas complementares*.

<sup>4</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>5</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>6</sup> Xenofonte. *Anabase*. 1.1. Cf. *Notas complementares*.

poesia ultrapassaram a medida do hexâmetro, salvo em poucos casos, pois é ridículo o metro ser desmedido<sup>7</sup>, a ponto de, terminado, nos esquecermos de quando começou.

Assim, não convém ao discurso em prosa a desmedida extensão dos colos, mas um tamanho diminuto também não, porque poderia ocorrer a chamada composição seca, como esta: *A vida é breve, a arte, longa, a ocasião, fugaz*<sup>8</sup>. Parece, com efeito, repicada a composição, esmiuçada e modesta, devido a essas partes diminutas todas ajuntadas.

5 Às vezes, é a ocasião para um colo longo, por exemplo, em matérias grandiosas. Assim, quando Platão diz: *Pois, ora este todo, em seu caminho, o próprio deus guia e faz girar*<sup>9</sup>, quase junto com a amplitude<sup>10</sup> do colo elevou-se também o discurso. Por isso também o hexâmetro, por sua extensão, é denominado heróico<sup>11</sup> e convém aos heróis. Ninguém teria mesmo escrito, de modo conveniente, a *Ilíada* de Homero, com os versos breves de Arquíloco: *mensagem aflita*<sup>12</sup> e *quem te suspendeu o senso?*<sup>13</sup>. Tampouco com os de Anacreonte: *traz água, traz vinho, ó rapaz!*<sup>14</sup>, pois o ritmo é, naturalmente, de um velho bêbado, não de um herói em combate.

6 Por causa disso, de fato, às vezes haveria ocasião para um colo longo.

Outras vezes, porém, seria para um breve, ao dizermos, por exemplo, algo irrelevante, como o faz Xenofonte a respeito da chegada dos gregos ao rio Teleboa: *Esse grande não era, mas belo*<sup>15</sup>. Em virtude do ritmo curto e quebrado<sup>16</sup>, surgem tanto a irrelevância do rio, quanto a graça. Mas se assim o estendendo, dissesse: <<esse, em grandeza, era menor do que a maioria, mas em beleza ultrapassava todos>>, afastar-se-ia do conveniente, e o autor tornar-se-ia frio. Mas a respeito da frieza deve-se falar depois.

---

<sup>7</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>8</sup> Hipócrates. *Aforismas*, I, 1. Cf. *Notas complementares*.

<sup>9</sup> Platão, *Política*, 269c.

<sup>10</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>11</sup> Cf. *infra* § 42.

<sup>12</sup> Arquíloco, fr. 185.2 West. Cf. *Notas complementares*.

<sup>13</sup> Arquíloco, fr. 172.2 West.

<sup>14</sup> Anacreonte, fr.38 Gentili = fr.51.1 Page.

<sup>15</sup> Cf. Xenofonte, *Anabase*, IV, 4, 3. Cf. *Notas complementares*.

<sup>16</sup> Cf. *Notas complementares*.

7 Os colos curtos são, também, úteis à veemência<sup>17</sup>. Pois é mais veemente o que com pouco muito se mostra, e mais severo. Por isso mesmo, os lacônicos são de poucas palavras<sup>18</sup>, por veemência. Ora, a ordem é curta e grossa<sup>19</sup>, e todo senhor fala por monossílabos a um escravo. Já a súplica é longa, assim como o lamento. As Preces, em Homero, são como ‘mancas’ e ‘enrugadas’<sup>20</sup>, por sua lentidão, isto é, por um longo discurso; também os velhos têm longos discursos, em razão de sua fraqueza.

8 Eis um modelo de composição breve: *Lacedemônios a Felipe, Dionísio em Corinto*<sup>21</sup>. Muito mais veemente se mostra tendo sido dito assim, com brevidade, do que se, longamente o estendendo, tivessem dito: << Dionísio, que era, então, um grande tirano como tu, agora, contudo, como um homem comum mora em Corinto >>. O que se diz, pelo excesso de palavras, já não se parece com uma reprimenda, mas sim com uma narrativa e, mais ainda, com alguém que ensina, não que dá medo. Desse modo extenso, dissipa-se do discurso o caráter impetuoso e severo. Bem como as feras que se encolhem para atacar, o discurso também como que se voltaria sobre si mesmo, como uma serpente enrolada, para adquirir veemência.

9 E tal brevidade na composição é denominada coma<sup>22</sup> e assim definida: um coma é algo menor do que colo, por exemplo, o que foi dito antes, *Dionísio em Corinto*, ou ainda, *conhece-te a ti mesmo*, ou *segue a deus*, palavras dos sábios.<sup>23</sup> A brevidade é própria do apoftegma e das máximas, e mais sábio é, em poucas palavras, muito pensamento estar condensado, como, na semente, a potência da árvore toda. Se alguém estende a máxima longamente, cria um ensinamento e uma oratória, ao invés de uma máxima.

10 Decerto, da composição de tais colos e comas, uns com os outros, constituem-se os denominados períodos. O período é um sistema de colos e comas ajustado ao pensamento subjacente, com um contorno bem definido. Por exemplo: *Sobretudo por considerar que interessa à cidade revogar a lei, depois também por*

---

<sup>17</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>18</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>19</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>20</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>21</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>22</sup> Acerca do termo, cf. *Notas complementares*.

<sup>23</sup> Cf. *Notas complementares*.

*causa do filho de Cabria, concordei em falar, o quanto for capaz, em favor deles*<sup>24</sup>. Esse período, sendo constituído de três colos, possui certa flexão e volta-se sobre si mesmo ao final.

**11** Aristóteles define o período assim: *período é uma expressão que tem princípio e fim*<sup>25</sup>, muito bem e convenientemente tendo-o definido. Pois, ao utilizar o período, logo o enunciador deixa claro que partiu de um ponto e se apressa para chegar ao fim, tal como os corredores lançados à pista, pois também está claro, em sua partida, a chegada<sup>26</sup>. Daí também ter sido denominado período, por ser comparado com os percursos circulares e periódicos.

Em suma, o período não é nada mais do que certo tipo de composição. Se, então, for desarticulado dele o caráter periódico, sendo assim reconstituído de forma diferente, o assunto permanece o mesmo, mas não será um período. Por exemplo, se alguém, invertendo a ordem dos termos, enunciasse o período supracitado de Demóstenes, assim << Falarei em favor destes, ó homens atenienses; pois amigo meu é o filho de Chabria, e muito mais do que ele, a cidade, em favor da qual é justo eu falar>>. Com efeito, o período desapareceu totalmente.

**12** E a origem dele é esta.

Há dois estilos. Um é denominado cíclico<sup>27</sup>, o que se compõe com períodos, como o da oratória de Isócrates, Górgias e Alcídamente<sup>28</sup>. Na sua totalidade, esse estilo apresenta períodos de modo não menos contíguo do que os hexâmetros na poesia de Homero.

O outro se chama estilo repartido<sup>29</sup>, o qual é desarticulado, apresentando colos não muito amarrados uns aos outros, como o de Hecateu, a maioria dos escritos de Heródoto ou, em suma, todo o estilo antigo. Um exemplo: *Hecateu de Mileto assim relata. Isto escrevo como a mim parece ser verdadeiro. Pois as estórias dos gregos, tanto numerosas quanto ridículas, a meu ver, são.*<sup>30</sup> Os colos parecem, pois, como que amontoados uns sobre os outros e jogados, não tendo

<sup>24</sup> Demóstenes, *Contra Leptines*, 1. Cf. *infra* § 11, 20, 245.

<sup>25</sup> Aristóteles. *Retórica*, III, 1409a 35-b1.

<sup>26</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>27</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>28</sup> A respeito de Alcídamente, cf. *infra* § 116.

<sup>29</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>30</sup> Hecateu de Mileto, fr.1a Jacoby. Cf. *supra* §2.

ligação ou apoio entre eles, nem auxiliando uns aos outros, como acontece nos períodos.

**13** No estilo periódico, os colos se parecem, então, com as pedras que apóiam os tetos arredondados e se mantêm coesas; já os colos do estilo desarticulado<sup>31</sup> se parecem com pedras jogadas, apenas próximas umas das outras e esparramadas.<sup>32</sup> **14** E, por isso, tem algo de polido e estável o estilo de antes, como também as antigas estátuas cuja arte passava pela economia e pela simplicidade. Daqueles que vieram depois, o estilo já se parece com as obras de Fídias, tendo algo de grandioso e preciso ao mesmo tempo.<sup>33</sup>

**15** Com efeito, eu aprovo que o discurso não seja todo encadeado pelos períodos, como o de Górgias, nem todo desarticulado, como os antigos, mas que seja, antes, uma mistura de ambos. Assim, será apurado e simples ao mesmo tempo e, por causa de ambos, agradável, nem tão comum, nem tão sofisticado. Quanto àqueles que falam por meio de períodos ininterruptos, suas cabeças nem param facilmente em pé, como as dos bêbados, e os ouvintes ficam nauseados com tal falta de persuasão e, em seguida, exclamam os finais dos períodos, que já sabem, e de antemão os proclamam.

**16** Dos períodos, os menores são compostos por dois colos, os maiores, por quatro. Mais do que quatro, sairia da medida apropriada a um período. **17** Também há aqueles de três colos. Há, ainda, os de um colo, que se chamam períodos simples. Quando, pois, o colo tiver tanto extensão quanto flexão ao final, tem-se um período de apenas um colo, como este: *De Heródoto de Halicarnaso, esta é uma mostra da investigação.*<sup>34</sup> Ou ainda: *Pois a expressão clara muita luz fornece aos pensamentos dos ouvintes.*<sup>35</sup>

Por ambas, ao certo, o período simples é constituído: tanto pela extensão, quanto pela flexão ao final; por somente uma delas, jamais.

**18** Nos períodos compostos, o colo final deve ser mais longo, como que para envolver e abarcar os demais. Pois, assim, será um período grandioso e nobre, que

---

<sup>31</sup> Cf. *Notas complementares.*

<sup>32</sup> Cf. *Notas complementares.*

<sup>33</sup> Cf. *Notas complementares.*

<sup>34</sup> Heródoto, I, 1.

<sup>35</sup> Autor desconhecido.

se encerra com um colo nobre e longo; senão ele seria quebrado e semelhante a um manco. Um exemplo de um bom período: *Não diga, pois, belamente o belo, mas, dizendo-o, faça o que é dito.*<sup>36</sup>

**19** Há três gêneros de períodos: o histórico, o dialógico e o retórico.

O histórico não rodeia nem é relaxado demais; ele se encontra, porém, entre ambas as coisas, para que não pareça retórico nem desprovido de persuasão por causa do rodeio, obtendo, ainda, tanto nobreza quanto capacidade de exposição pela simplicidade. Por exemplo, de *Dario e Parisátide tiveram até o mais novo, Ciro*<sup>37</sup>; a terminação do período se parece, pois, com um encerramento firme e seguro.

**20** Já a forma do período retórico é entrelaçada e circular; precisa de uma boca bem aberta e de uma mão regida pelo ritmo, como em: *Sobretudo por considerar que interessa à cidade revogar a lei, depois também por causa do filho de Chabria, concordei em falar, o quanto for capaz, em favor deles*<sup>38</sup>. Quase já desde o princípio, esse período tem certo entrelaçamento, além do indício de que não irá terminar com um final simples.

**21** E o período dialógico é ainda mais relaxado, e mais simples do que o histórico, e, dificilmente, dá algum indício de que seja um período, como este: *Desci ontem ao Pireu até que agora primeiro celebravam.*<sup>39</sup> Os colos estão, pois, jogados, uns com os outros, um sobre o outro, tal como nos discursos desarticulados, e, ao terminarmos, com dificuldade compreenderíamos, ao final, que aquilo que estava sendo dito tratava-se de um período. Deve, portanto, entre o estilo repartido e o cíclico, inscrever-se o período dialógico, uma mistura igual de ambos.

Assim, as formas de períodos são essas.

**22** Há, também, períodos formados por colos opostos. Opostos ou pelo assunto, como em: *navegando por terra, marchando por mar*<sup>40</sup>; ou por ambas as coisas, pelo estilo e pelo assunto, como é o caso desse mesmo período. **23** Há colos opostos apenas pelas palavras; por exemplo, quando aquele que compara Helena com Hércules diz: *Dele tornou a vida labutada e arriscada; dela determinou a*

---

<sup>36</sup> Autor desconhecido.

<sup>37</sup> Xenofonte, *Anabase*, 1.1. Cf. *supra* § 3.

<sup>38</sup> Demóstenes, *Contra Leptines*, 1. Cf. *supra* § 10-11.

<sup>39</sup> Platão, *República*, I, 327a. Cf. *infra* § 205-206

<sup>40</sup> Isócrates, *Panegírico*, 89 (58 e). Cf. *Notas complementares*.

*natura admirada e disputada*<sup>41</sup>. Opõem-se o artigo ao artigo, a partícula de ligação à partícula de ligação, semelhantes a semelhantes, e os demais do mesmo modo: ao *tornou* o *determinou*, ao *labutada* o *admirada*, ao *arriscada* o *disputada*, e, no conjunto, um a um, entre semelhante e semelhante, a correspondência.

**24** Mas há colos que, apesar de não serem opostos, apresentam-se como antítese, por estarem escritos, no seu esquema, como uma antítese, como na brincadeira do poeta Epicarmo: *Ora entre eles eu mesmo estava, ora com eles eu mesmo*<sup>42</sup>. A mesma coisa está dita e sem nenhuma contradição, e o modo, estilisticamente, ao imitar uma antítese, parece uma aberração. Porém, é provável que o autor tenha inventado uma antítese para fazer rir e, ao mesmo tempo, zombar dos oradores.

**25** Há, ainda, colos que apresentam igualdade fônica<sup>43</sup>, a qual pode ocorrer ou nas palavras do início, por exemplo: *sensíveis aos dons, persuadíveis com rogos*<sup>44</sup>; ou no final, como se nota no começo do “Panegírico”: *Muitas vezes fiquei admirado com aqueles que as assembleias panegíricas convocaram e com aqueles que as competições de ginástica ordenaram*<sup>45</sup>.

Uma espécie de colo com igualdade fônica é o *isocolo*, quando os colos apresentam igual número de sílabas, como na passagem de Tucídides: *de modo que os interrogados não negam com indignação o fato, nem, com os que se preocupam em saber, agem com reprovação*<sup>46</sup>. Um *isocolo*, então, é isso.

**26** *Homeoteleuta* são colos que possuem terminações semelhantes, ou com as mesmas palavras, como ocorre em: *Tu que dele vivo, falavas mal, agora, dele morto, escreves mal*<sup>47</sup>; ou quando se encerrarem com a mesma sílaba, como o trecho supracitado do “Panegírico”.

**27** Mas o uso desses colos é arriscado. Não são vantajosos para aquele que fala com veemência, pois a sutileza e a atenção que os cercam a diluem. Teopompo

---

<sup>41</sup> Isócrates, *Elogio a Helena*, 17.

<sup>42</sup> Epicarmo 147 Kaibel. Cf. *Notas complementares*.

<sup>43</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>44</sup> Homero, *Iliada*, IX, 526. Cf. *Notas complementares*.

<sup>45</sup> Isócrates, *Panegírico*, 1 (cf. Aristóteles, *Retórica*, 1409 b).

<sup>46</sup> Tucídides, 1, 5, 2.

<sup>47</sup> Autor desconhecido. Cf. *infra* §211. Aristóteles cita a mesma passagem com omissão do termo θάροντα (*morto*), cf. *Retórica*, 1410a 34-35.

nos mostra isso claramente. Ao acusar os amigos de Felipe, ele diz: *Assassinos sendo por natureza, libertinos eram nos modos; chamados de cortesês, mas eram cortesês*.<sup>48</sup> A semelhança entre os colos e a antítese dilui a veemência, sendo uma arte mal empregada. Afinal, o ímpeto não precisa de arte; pelo contrário, é preciso que aquilo que se diga em tais acusações soe espontâneo e simples.

**28** Sem dúvida, tais colos nem são úteis em matéria de veemência, como mostrei, nem quando se trata da expressão das emoções e dos caracteres, pois a emoção requer simplicidade e naturalidade, e assim também o caráter. Em “Sobre a Justiça” de Aristóteles, se aquele que lamenta a cidade de Atenas tivesse dito assim: *Qual cidade tomaram dos inimigos igual à própria cidade que perderam?*<sup>49</sup>, com emoção haveria dito e com lamentação. Mas se o fizesse com igualdade fônica: << qual cidade dos inimigos apanharam igual à própria que largaram? >>, por Zeus, não porá em movimento nem emoção, nem piedade, mas antes o chamado riso misturado com lágrimas<sup>50</sup>. É, como diz o provérbio, “brincar na dor” o emprego de tais colos na expressão das emoções. Isso é arte mal empregada.

**29** Entretanto, eles são úteis às vezes, como quando Aristóteles diz: *Eu vim de Atenas para Estagira por causa do rei grandioso; de Estagira para Atenas, por causa do frio grandioso*<sup>51</sup>. Se tirares, então, o segundo *grandioso*, irás tirar também a graça. Para a grandiloquência contribuiriam esses colos, tal como a maioria dos colos antitéticos de Górgias e de Isócrates. A respeito, enfim, dos colos com igualdade fônica, é isso.

**30** E o entimema<sup>52</sup> difere do período nisto: o período é uma composição que se caracteriza pela circularidade (razão pela qual recebeu esse nome); já o entimema tem potência e constituição no pensamento. O período circunscreve o entimema, bem como os outros assuntos também; já o entimema é um pensamento dito a partir de uma contradição ou em um esquema de dedução. **31** Prova disso é que se desarticulares a composição do entimema, fazes desaparecer o período, mas o entimema permanece o mesmo. Por exemplo, se alguém tomando este entimema da

---

<sup>48</sup> Teopompo de Quios, fr.225 c Jacoby. Cf. *infra*, § 247, 250.

<sup>49</sup> Aristóteles, fr.82 Rose.

<sup>50</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>51</sup> Aristóteles, fr.669 A/B Rose. Cf. *infra* §154. Cf. *Notas complementares*.

<sup>52</sup> Cf. *Notas complementares*.

passagem de Demóstenes: *Pois, do mesmo modo que, se algum daqueles fosse condenado, o decreto tu não proporias, assim, se tu agora fores condenado, outro não o proporá*<sup>53</sup>, e desarticulá-lo assim: << *Não vos curveis aos que propõem decretos ilegais, pois se forem impedidos, esse agora não proporia isso, nem um outro proporá, uma vez que esse é agora condenado* >>, com isso, a circularidade do período estará desarticulada, mas o entimema permanece no mesmo lugar.

**32** Em geral, o entimema é um silogismo retórico, enquanto o período não silogiza nada, apenas combina palavras. Além do mais, empregamos períodos por toda a parte no discurso, por exemplo, nos proêmios, enquanto os entimemas não por toda parte. Um é como se fosse dito em adição a algo, o entimema; já o período, fala por si só. Um é como um silogismo incompleto, o outro não é um silogismo, nem completo nem incompleto.

**33** De fato, pode acontecer de o entimema ser também um período, por combinar palavras como em um período. Mas ele não é um período, assim como pode acontecer de uma construção ser branca, se for branca, sem que isso signifique que toda construção seja branca.

E sobre a diferença entre o entimema e o período fica isso dito.

**34** Quanto ao colo, Aristóteles o define assim: *colo é uma das duas partes de um período*; em seguida, acrescenta: *mas há também o período simples*.<sup>54</sup> Desse modo, tendo definido *uma das duas partes*<sup>55</sup>, ele pretendia, evidentemente, que fosse de dois colos o período.

Mas Arquedemo, tomando a definição de Aristóteles e fazendo-lhe um acréscimo, de modo mais claro e completo assim definiu: *colo é ou um período simples, ou parte de um período composto*<sup>56</sup>. **35** O que é então período simples já foi dito. Mas ao dizer isto: *parte de um período composto*, não parece definir dois colos para o período, mas também três ou mais. Assim, nós expusemos a medida do período. Agora, passamos a falar sobre os tipos de estilo.

---

<sup>53</sup> Demóstenes, *Contra Aristócrates*, 99. Cf. *infra*, §248.

<sup>54</sup> Aristóteles, *Retórica*, 1409b 16.

<sup>55</sup> Aristóteles, *Retórica*, 1409b 17.

<sup>56</sup> Cf. *Notas complementares*.

## Sobre os tipos de estilo

**36** Quatros são os tipos elementares: o simples, o grandioso, o elegante e o veemente; os demais são formados a partir de uma mistura entre esses. Mas nem todos se misturam com todos. O elegante se mistura tanto com o simples quanto com o grandioso; de igual modo, com ambos se mistura o veemente. Mas o grandioso, apenas, não se mistura com o simples: os dois se antepõem como contrários, em máxima oposição. Por isso, então, alguns consideram haver apenas esses dois tipos, os demais sendo intermediários. Eles vinculam o elegante mais ao simples, e ao grandioso, o veemente, por ter o elegante certa irrelevância, tanto quanto refinamento, e o veemente, volume e grandeza.

**37** Mas é ridículo um discurso como esse. Pois, com exceção dos tipos opostos referidos acima, observamos que todos se misturam com todos, como nos versos de Homero e na prosa de Platão, Xenofonte, Heródoto e muitos outros, em que se tem muita grandiosidade misturada, e muita veemência e graça, de modo que a quantidade de tipos seria tanto quanto o que foi dito.

E o estilo conveniente a cada tipo seria mais ou menos o seguinte.

### Capítulo I: Sobre o estilo grandioso

**38** Começarei pelo grandioso, o qual chamam, agora, de eloquente. A grandiosidade, então, reside em três fatores: pensamento, vocabulário e uma composição apropriada.

Uma composição apropriada ao estilo grandioso, segundo Aristóteles, é aquela constituída por peãs.<sup>57</sup> Para tal, há duas espécies de peã: o *procatártico*, que começa com uma longa e termina com três breves, como este: ἦρξατο δέ (*e começou*); e o *catalético*, que é o contrário do outro, começando com três breves e terminando com uma longa, como: Ἀραβία (*Arábia*).

---

<sup>57</sup> Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1408b 32.

**39** Nos colos do discurso grandioso, o peã *procatárctico* deve vir no início, enquanto o *catalético*, no final. Um exemplo é este colo de Tucídides: ἤρξατο δὲ τὸ κακὸν ἐξ Αἰθιοπίας (*e começou o mal a partir da Etiópia*).<sup>58</sup>

Por que Aristóteles assim estabeleceu? Porque já devem ser grandiosos, tanto a entrada, ou o início do colo, quanto o seu final. E isso ocorrerá se partirmos de uma longa e com uma longa encerrarmos. Pois a longa é, por natureza, grandiosa. Dita no início, de imediato impacta; ao encerrar, deixa o ouvinte envolvido em grandeza. Sem dúvida, todos nos lembramos particularmente dos inícios e dos finais e por eles somos movidos; já pelo que está no meio, menos, como se os elementos aí presentes estivessem encobertos ou apagados. **40** Isso é evidente na obra de Tucídides. Quase completamente em tudo dele, a presença das longas no ritmo produz a grandiosidade. Nesse autor, cuja grandiosidade se faz presente por toda parte, é bem possível que seja a própria composição sozinha, ou principalmente ela, o que produza o efeito mais grandioso.

**41** É preciso, de fato, pensar que, mesmo se não formos capazes de empregar com precisão os peãs aqui e acolá nos colos, haveremos dar à composição o mesmo caráter daquela que é constituída por peãs, partindo de longas e com longas encerrando. Também Aristóteles parece anunciar isso e, simplesmente por precisão, parece ter dissertado sobre a arte dos dois peãs<sup>59</sup>. Por isso, ao certo, Teofrasto propôs, como exemplo de grandiosidade, este colo: τῶν μὲν περὶ τὰ μηδενὸς ἄξια φιλοσοφούντων (*dos que filosofam a respeito de coisas dignas de nada*)<sup>60</sup>, pois ele não é, de um modo preciso, composto de peãs, mas possui características de uma composição por eles formada.

Deve-se empregar, então, o peã nos discursos, uma vez que há certa mistura nele e seu emprego é mais seguro, obtendo-se a grandiosidade, proveniente da longa, e o prosaico, das breves.

**42** Quanto a outros ritmos, o heróico é nobre e não prosaico, mas sonoro, não tem um bom ritmo, mas, pelo contrário, é sem ritmo, como se nota em: ἦκων ἤμῶν

---

<sup>58</sup> Tucídides, 2. 48. 1.

<sup>59</sup> Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1408b 31.

<sup>60</sup> Teofrasto, F 703 Fortenbaugh.

εἰς τὴν χώραν (*chegando a nossa terra*)<sup>61</sup>, pois, a contiguidade de longas ultrapassa o limite admitido pela prosa. **43** O jambo, por sua vez, é comum e parecido com a linguagem da maioria das pessoas. Muitos, aliás, ao falar, usam metros jâmbicos sem saber.<sup>62</sup> Já o peã é uma medida intermediária entre esses dois ritmos, como se fosse uma mescla deles.

Assim, a composição formada de peãs seria, de algum modo, a empregada nos discursos grandiosos.

**44** Também a extensão dos colos produz grandeza, como em: *Tucídides, o ateniense, descreveu a guerra entre os peloponésios e os atenienses*<sup>63</sup>; ou ainda: *De Heródoto de Halicarnaso, esta é uma mostra da investigação*<sup>64</sup>. Com efeito, o silêncio logo após um colo breve diminui a nobreza do discurso, mesmo se o pensamento subjacente for grandioso, ou mesmo se o forem as palavras.

**45** É ainda grandioso empregar, ao dizer, um rodeio na composição, como o faz Tucídides: *Pois o rio Aqueloo, correndo do monte Pindo através da Dolopia, terra dos agriões e dos anfíloquios, do alto, junto da cidade de Estrato, ao desembocar no mar, junto de Eníadas, no inverno, e fazer da cidade deles um pântano, torna impraticável, com suas águas, qualquer ação militar.*<sup>65</sup> Toda essa grandeza provém, com efeito, do movimento circular e da dificuldade de tanto ele quanto seu ouvinte fazerem uma pausa.

**46** Mas se assim, desarticulando-o, alguém dissesse: << Pois o rio Aqueloo corre do monte Pindo e desemboca no mar junto de Eníadas. Mas antes da foz, torna a planície de Eníadas um pântano, de modo que, para eles, contra os ataques inimigos praticados durante o inverno, a água vem a ser uma proteção e um obstáculo>> – de fato, se alterar dessa forma o estilo, por um lado irá fornecer muitas pausas ao discurso, mas, por outro, retirará a grandeza. **47** Assim como as pousadas, localizadas próximas umas das outras, encurtam longos caminhos, e os

---

<sup>61</sup> Autor desconhecido. Cf. *Notas complementares*.

<sup>62</sup> Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1408b33; *Poética*, 1449a 24. Posteriormente, Quintiliano, IX, 4, 88.

<sup>63</sup> Tucídides, I. 1. 1.

<sup>64</sup> Heródoto, I. 1. Cf. *supra* § 17.

<sup>65</sup> Tucídides, 2. 102. 2. Cf. *infra* § 202, 206.

desertos, mesmo quando seus caminhos são curtos, dão a impressão de serem extensos, também ocorreria isso com os colos.<sup>66</sup>

**48** A disfonia da composição também produz, em muitos casos, grandeza, como, por exemplo, em: Αἴας δ' ὁ μέγας αἰὲν ἔφ' Ἑκτορι χαλκοκορυστῆ (O altivo Ajax, cujo alvo sempre Heitor, de elmo brônzeo)<sup>67</sup>.

Em outros casos, pode ser que o hiato seja desagradável ao ouvido, mas, aqui, o excesso demonstra a grandeza do herói. A fluidez e a eufonia não têm muito espaço no discurso grandioso, salvo poucas exceções. Tucídides, quase sempre, evita a fluidez e a uniformidade na composição; ele se parece mais com alguém que sempre tropeça, tal como os que passam por caminhos pedregosos. Um exemplo, quando diz: τὸ μὲν δὴ ἔτος, ὡς ὠμολόγητο, ἄνοσον ἔς τὰς ἄλλας ἀσθενείας ἐτύγχανεν ὄν (O ano, como é de comum consentimento, por acaso, foi livre de outras enfermidades)<sup>68</sup>. De modo mais fácil e agradável alguém poderia ter dito assim: ἄνοσον ἔς τὰς ἄλλας ἀσθενείας ὄν ἐτύγχανεν (foi, por acaso, livre de outras enfermidades); porém, essa pessoa retiraria a grandiosidade da passagem.

**49** Pois, tal como uma palavra áspera produz grandeza, assim também a composição. São palavras ásperas: κεκραγῶς (gritando) ao invés de βοῶν (clamando); ῥηγνύμενον (irrompendo) ao invés de φερόμενον (levando-se). Tucídides usa-as todas, colocando, em concordância com a composição as palavras e, com as palavras, a composição.

**50** E se deve ordenar as palavras do seguinte modo: em primeiro lugar, colocar as que não são muito evidentes, e, em segundo e por último, as mais evidentes. Pois, dessa forma, ouviremos o que vem primeiro como evidente, e o que vem depois, como mais evidente ainda. Se não, pareceremos enfraquecidos, como se, do pleno vigor, tivéssemos caído em fraqueza.

**51** Vejamos um exemplo, na passagem de Platão: *Se alguém à música se entrega, ouvindo uma flauta, escorrendo-lhe pelos ouvidos*<sup>69</sup>. O que vem em segundo lugar é muito mais evidente do que aquilo que vem primeiro. E,

---

<sup>66</sup> Cf. *infra* 202.

<sup>67</sup> Homero, *Ilíada*, XVI, 358. Cf. *Notas complementares*.

<sup>68</sup> Tucídides, II, 49. 1.

<sup>69</sup> Platão, *República*, 411a.

prossequindo: *Mas quando, ao escorrer-lhe, não sobrevier, mas seduzir, com isso já amolece e se derrama.*<sup>70</sup> A expressão *se derrama* é mais enfática do que *amolece* e mais próxima de um poema. Se o autor a tivesse colocado antes, com o *amolece* posposto, esse último pareceria mais fraco.

**52** Homero também, na passagem do Ciclope, sempre aumenta a hipérbole, até mesmo a exagerando, como em:

*Pois não parecia*

*com um homem comedor de pão, mas com um pico cheio de árvores,*<sup>71</sup>

e, mais ainda, com um pico *de um elevado monte que se avista acima dos demais*. De fato, sempre as coisas que vêm primeiro, mesmo sendo grandiosas, parecem ser menores quando outras, que vêm depois delas, são maiores.

**53** E não se deve criar uma correspondência muito precisa entre as partículas de ligação, como, por exemplo, entre as partículas μέν e δέ<sup>72</sup>, pois a precisão é própria de questões irrelevantes. Deve-se, ao contrário, usá-las de forma um pouco mais desarticulada, como na passagem em que Antifonte diz: *A ilha que habitamos pode ser avistada, mesmo de longe, alta e rochosa; as partes dela aproveitadas e cultivadas são poucas. Já as incultas são muitas, mesmo sendo ela pequena.*<sup>73</sup> † A três partículas μέν corresponde um único δέ. Também Platão faz isso no Górgias: *Pode ser que eu tenha feito algo inconveniente não te deixando proferir longos discursos; eu próprio me estendi em um discurso ininterrupto. Então, mereço a tua desculpa, pois, ao ser breve, não me entenderias nem serias capaz de te servir da resposta que eu te dei, pelo contrário, precisarias de uma explanação. E se então também eu não tiver, ao responderes, aquilo de que sirva, estende-te também tu em um longo discurso; mas se eu o tiver, deixa servir-me dele. É justo.* †<sup>74</sup>

**54** Muitas vezes, aliás, colocadas de modo sucessivo, as partículas também tornam grandiosas matérias irrelevantes; como na passagem em que Homero trata dos nomes das cidades beócias, as quais, apesar de serem comuns e irrelevantes, adquirem certo volume e grandeza por causa da sucessão de tais partículas:

<sup>70</sup> Platão, *República*, 411b. Cf. *infra* 183-185.

<sup>71</sup> Homero, *Odisséia*, XIX, 109-192.

<sup>72</sup> Corresponderia em nossa língua a uma correlação como *por um lado...por outro...*

<sup>73</sup> Antifonte, fr. 50 Blass-Thalheim = 2 Gernet. A intraduzibilidade dessas partículas é notória.

<sup>74</sup> Platão, *Górgias*, 465e – 466a.

Σχοῖνόν τε Σκῶλόν τε, πολύκνημόν τ' Ἐτεωνόν.

(*E Esqueno, e Escoló, e montanhosa Eteono*).<sup>75</sup>

**55** Já as partículas expletivas<sup>76</sup> devem ser usadas não como acréscimos vazios, apêndices ou acessórios, como fazem alguns que utilizam o δῆ (*ao certo, de fato, então*), o νυ (*logo, pois*) e o †πρότερον (*antes, primeiro*) † sem finalidade alguma. Ao contrário, elas devem ser usadas caso contribuam para a grandeza do discurso, **56** como em Platão: ὁ μὲν δὴ μέγας ἐν οὐρανῶ Ζεὺς (*então, o grande Zeus no céu*)<sup>77</sup>, ou ainda, em Homero:

ἀλλ' ὅτε δὴ πόρον ἴξον ἑυρρείος ποταμοῖο

(*mas quando, então, chegaram à passagem do rio de favoráveis correntes*)<sup>78</sup>.

Assim, colocada no início e separando o que se propõe do que precede, a partícula produziu grandiosidade, pois um grande número de inícios confere nobreza ao enunciado.<sup>79</sup> Se o poeta tivesse dito: <<mas quando chegaram à passagem do rio>>, pareceria com alguém que fala de um assunto irrelevante e, mais ainda, que fala de um assunto só.

**57** E muitas vezes também, essa partícula é empregada para dar emoção, tal como na fala de Calipso a Odisseu:

Διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ

Οὕτω δὴ οἰκόνδε φίλην ἐς πατρίδα γαίαν;

(*Descendente de Zeus, filho de Laertes, multifacetado Odisseu*

*Assim, então, para casa vais, para a querida terra paterna?*)<sup>80</sup>

Se retirares a partícula, retirarás junto, a emoção. Pois, em geral, conforme Praxífanos diz, partículas como essas são empregadas em lugar de murmúrios e lástimas, como o αἶ, αἶ (*ai, ai!*), o φεῦ (*ó!*) ou ο ποῖόν τί ἐστιν; (*o quê?*). Segundo ele, ο καὶ νύ κε (*e, pois, então!*) convém aos que lamentam, dando a impressão de uma palavra de compadecimento.<sup>81</sup>

<sup>75</sup> Homero, *Ilíada*, II, 497. Cf. *infra* § 257

<sup>76</sup> Acerca dessas partículas, cf. Dionísio Trácio, *Ars Gramm.*, p. 96 Ühlig.

<sup>77</sup> Platão, *Fedro*, 246e.

<sup>78</sup> Homero, *Ilíada*, XIV, 433; XXI, 1.

<sup>79</sup> Trata-se do δῆ, partícula que traduzimos por “então”.

<sup>80</sup> Homero, *Odisséia*, V, 203-204. (Cf. *Odisséia*, XVI, 220; XXI, 226).

<sup>81</sup> Cf. *Notas complementares*.

**58** Mas quanto àqueles que preenchem um enunciado com partículas sem finalidade alguma, ele diz, parecem com atores que também falam uma palavra sem finalidade nenhuma; por exemplo, se um deles assim dissesse:

Καλυδῶν μὲν ἦδε γαῖα Πελοπέϊας χθονός, φεῦ,  
'Ἐν ἀντιπόρθμοις πεδί' ἔχουσ' εὐδαίμονα, αἴ, αἴ.

(*Esta terra de Cálidon, da terra de Pélops - ó!-*

*Em lado oposto do estreito, tendo planícies felizes, ai, ai!)*<sup>82</sup>

Do mesmo modo que são supérfluos, aqui, o *ai, ai!* e o *ó!*, também o são as partículas espalhadas, de balde, por todo lado.

**59** As partículas, de fato, tornam a composição grandiosa, como foi dito, mas as figuras de estilo são elas mesmas uma forma de composição. Sem dúvida, dizer as mesmas coisas duas vezes, seja pela repetição, seja pela epanáfora, seja pela antipálage, é um modo de dispor os termos e variar a composição. E é preciso determinar as figuras que são adequadas a cada tipo de estilo. No caso do grandioso, sobre o qual se discorre, são as seguintes.

**60** Primeiro, a antipálage, como nesta passagem de Homero:

Οἱ δὲ δύο σκόπελοι ὃ μὲν οὐρανὸν εὐρὺν ἱκάνει  
(*Os dois promontórios, um chega ao vasto céu*)<sup>83</sup>.

É, pois, muito mais grandioso, desse modo, com a enálage, do que se tivesse dito assim: << τῶν δὲ δύο σκοπέλων ὃ μὲν οὐρανὸν εὐρὺν ἱκάνει (*dos dois promontórios, um chega ao vasto céu*) >>, pois diria conforme o costume, e tudo o que é costumeiro é próprio de questões menos relevantes e, por isso, também, nada admirável.

**61** Já no caso de Nireu, um personagem pouco relevante e com posses menos relevantes ainda, três naus e uns poucos homens, Homero o tornou grande e grandes tornou suas posses e numerosas, ao invés de poucas, usando uma figura formada por dois elementos, ao certo uma mistura de epanáfora e disjunção: *Nireu três naus conduzia, Nireu, filho de Aglaia, Nireu, o mais belo homem que veio até Ílion*<sup>84</sup>. A epanáfora na expressão, com o emprego repetido do mesmo nome, Nireu, e a

<sup>82</sup> Eurípides, *Meleagro*, fr. 515 Nauck.

<sup>83</sup> Homero, *Odisséia*, XII, 73.

<sup>84</sup> Homero, *Ilíada*, II, 271-273. Cf. *Notas complementares*.

disjunção dão a impressão de que há um grande número de coisas, sendo que, na verdade, são duas ou três. **62** E é provável que, de Nireu, apesar de nomeado uma única vez na ação, nos lembremos não menos do que de Aquiles ou Odisseu, embora esses sejam mencionados quase verso a verso. E a razão disso é o poder da figura. Se o poeta dissesse: << Nireu, o filho de Aglaia, procedente de Sime, três naus conduzia>>, pareceria passar em silêncio por Nireu. Tal como nos banquetes, poucas iguarias, dependendo do modo como são dispostas, parecem ser muitas, assim também nos discursos.

**63** Em várias ocasiões, no entanto, o oposto da disjunção, a coordenação, é um fator maior de grandeza, como em: *Organizavam uma expedição militar gregos e carios e lícios e panfilios e frígios*.<sup>85</sup> O emprego da mesma partícula de ligação dá, pois, a impressão de uma multidão incontável.

**64** Já quanto a este: *recurvas, que pintam de branco com suas espumas*<sup>86</sup>, com a exclusão da partícula de ligação καί (*e*), acontece-lhe ser mais grandioso do que se o poeta tivesse dito: << recurvas e que pintam de branco com suas espumas >>.

**65** Mas ainda dentre as figuras de estilo, a grandeza se faz por meio daquela que consiste na mudança de flexão, como em Tucídides: καὶ πρῶτος ἀποβαίνων ἐπὶ τὴν ἀποβάθραν ἔλειποψύχησέ τε καὶ πεσόντος αὐτοῦ ἐς τὴν παρεξαιρεσίαν (*E, primeiro, descendo pela escada de desembarque, desfaleceu e, sobre os remos, tendo caído...*).<sup>87</sup> É muito mais grandioso dizer assim do que se, mantendo o mesma flexão, dissesse: << ἔπεσεν ἐς τὴν παρεξαιρεσίαν καὶ ἀπέβαλε τὴν ἀσπίδα (caiu sobre os remos e jogou o escudo)>>.

**66** Também a anadiplose produz grandeza, como em Heródoto: *Serpentes havia no Cáucaso † grandes em tamanho, em tamanho e em número*. †<sup>88</sup> Duas vezes dito o *em tamanho*, forneceu certo volume ao estilo.

---

<sup>85</sup> Autor desconhecido.

<sup>86</sup> Homero, *Iliada*, XIII, 799. Cf. *infra* § 81.

<sup>87</sup> Tucídides, IV, 12. 1. Sobre a mudança de caso, cf. *supra* § 60.

<sup>88</sup> Cf. *Notas complementares*.

**67** Não se deve, porém, usar com freqüência as figuras, pois isso, além de ser de mau gosto, evidencia uma certa irregularidade do discurso. Os antigos, apesar de empregarem muitas figuras nos discursos, por fazê-lo com um conhecimento apurado da arte, estavam mais acostumados do que aqueles que não costumam empregá-las.

**68** E a respeito do hiato, muitos autores o conceberam de diferentes modos. Isócrates evitava o hiato, e também seus discípulos. Já outros o praticavam, ao acaso, em todas as situações. Porém, não se deve tornar a composição sonora usando o hiato ao acaso, por desconhecimento da arte (pois isso parece criar lacuna e brecha no discurso); nem se deve, de fato, evitar o hiato a todo custo, pois, ao fazê-lo, pode ser que seja mais fluida a composição, mas ela também será menos musical e mesmo surda, sem arte, uma vez privada de toda a eufonia que provém do hiato.

**69** Primeiramente se deve observar, também, que o próprio costume é usar o hiato em uma mesma palavra, tendo em vista, sobretudo, a eufonia, como em: Ἀϊακός e χιῶν. É costume, até mesmo, compor muitas palavras só com vogais, como: Αἰαίη e Εὔιος. E não são elas em nada mais dissonantes do que as outras, pelo contrário, é provável que sejam até mais musicais. **70** E mesmo as palavras poéticas<sup>89</sup>, por exemplo, ἥλιος, a qual, pelo acurado emprego da diérese e do hiato, é mais eufônica do que ἥλιος, assim como ὀρέων é mais do que ὀρῶν. A separação dos sons e o hiato produzem, pois, o efeito de um canto que sobrevém. Em muitas outras palavras também, a sinalefa produziria um efeito desagradável, enquanto que a diérese e o hiato tornariam o enunciado mais eufônico, como este: πάντα μὲν τὰ νέα καὶ καλά ἔστιν (*tudo o que é novo, belo é*)<sup>90</sup>. Se empregares a sinalefa ao dizer: καλά' στι (*bel' é*), o enunciado será mais dissonante e mais comum. **71** No Egito, aliás, os sacerdotes celebram os deuses por intermédio das sete vogais<sup>91</sup>, fazendo-as ressoar umas seguidas das outras, e, por sua eufonia, no lugar de uma flauta ou de uma cítara, ouve-se o som dessas letras, de sorte que

---

<sup>89</sup> Ambos os exemplos mostram formas épicas. Cf. *infra* § 73, 207.

<sup>90</sup> Autor desconhecido. Cf. *infra* § 207.

<sup>91</sup> Cf. *Notas complementares*.

aquele que exclui o hiato simplesmente exclui nada menos que a melodia do discurso e a música.

Mas talvez não seja esta a ocasião para nos estendermos sobre isso.

**72** No estilo grandioso, seria, então, concebível como conveniente o hiato de longas, como em: *λᾶαν ἄνω ὤθεσκε* (*empurrava a pedra acima*)<sup>92</sup>. O verso tem, com efeito, certa extensão, por causa do hiato, e imita o içar da pedra e a força. Do mesmo modo, também o: *μη̄ ἡπειρος εἶναι* (*que não é continente*) de Tucídides<sup>93</sup>. Há ainda os hiatos de ditongos com ditongos: *ταύτην κατῶκησαν μὲν Κερκυραῖοι, οἰκιστῆς δὲ ἐγένετο* (*Fundaram-na os cercireus, mas ele se fez o colonizador...*).<sup>94</sup> **73** Mas se, por um lado, tanto vogais longas iguais, em hiato, quanto ditongos iguais produzem grandeza, por outro, os hiatos de vogais diferentes produzem igualmente grandeza e variação sonora, como, por exemplo, em: *ἦώς*. Em *οἶην*, não apenas são diferentes os fonemas, mas também a sonoridade: um é aspirado, o outro doce, de modo que há muita diversidade.

**74** Nos cantos, ocorre melisma em um mesmo e único fonema longo, como um canto em outro canto, de tal modo que o hiato de vogais semelhantes será uma pequena fração de um canto ou um melisma.

E a respeito, então, dos hiatos e de como a composição tornar-se-ia grandiosa, fique dito assim.

**75** Mas a grandiosidade reside também no assunto tratado: seja uma grande e distinta batalha por terra ou por mar, ou um discurso sobre o céu ou a terra. Com efeito, quem ouve um assunto grandioso, logo também presume que aquele que o profere o faz com grandiloquência. Contudo, está errado. Não se deve observar o que se diz, mas como se diz, pois é possível que aquele que fala trate de grandes questões com irrelevância, fazendo-o de modo inconveniente ao assunto. Por isso, também, certos autores são considerados veementes, como é o caso de Teopompo, por tratarem de matérias veementes, embora o façam sem veemência.

**76** Nícias, o pintor, também isto claramente dizia: ser uma parte não pouco relevante da arte da pintura a escolha, ao pintar, de uma matéria grandiosa. Dizia,

---

<sup>92</sup> Homero, *Odisséia*, XI, 596. Cf. ainda Dionísio de Halicarnaso, *DCV*, 20.

<sup>93</sup> Tucídides, VI, 1, 2.

<sup>94</sup> Tucídides, I, 24, 2.

ainda, que não se deve amiudar a arte com questões irrelevantes, como passarinhos ou flores, mas sim, pintar combates a cavalo ou batalhas navais.<sup>95</sup> Nesses, alguém mostraria muitas figuras de cavalos, uns correndo, outros empinados, outros flexionando os joelhos; mostraria muitos homens atirando lanças e muitos caindo dos cavalos. Presumia, pois, que também a própria escolha do tema seria parte da arte da pintura, tal como os mitos o são da arte da dos poetas. Não é de se espantar se, então, também nos discursos, a grandiosidade vier de grandes assuntos.

**77** Por fim, o vocabulário, para esse tipo de estilo, deve ser raro, com termos que fogem ao sentido habitual e ao costume, pois, desse modo, terá volume. Se o vocabulário próprio, com o qual se está acostumado, é sempre claro, em compensação é também modesto.

**78** Primeiramente, então, deve-se fazer uso das metáforas, pois as mesmas contribuem, sobretudo, para dar prazer e a grandeza ao discurso. No entanto, não se deve usá-las com frequência, uma vez que, ao invés de um discurso, estaremos escrevendo um ditirambo. Nem se deve forçá-las partindo de uma relação muito distante, pelo contrário, elas devem ser espontâneas e partir de uma semelhança. Por exemplo, se parecem uns com os outros o general, o piloto e o cocheiro; todos eles, afinal, são comandantes. Então, o fará com segurança aquele que se refira ao general como o piloto da cidade, e também o inverso, ao piloto como comandante da nau.<sup>96</sup>

**79** Na verdade, não se pode propor, para todas as metáforas, uma inversão como a referida acima. O poeta poderia referir-se ao sopé do Ida como o pé do Ida, mas não poderia referir-se ao pé de um homem como um sopé.<sup>97</sup>

**80** Se, no entanto, a metáfora parecer arriscada, tem que ser transformada em comparação, pois assim se tornaria mais segura. A comparação é uma metáfora expandida. É como se, diante da seguinte afirmação: *O orador Píton, que despejava uma torrente de palavras sobre vós*, alguém acrescentasse <<como se despejasse uma torrente de palavras sobre vós>>. Com efeito, dessa maneira criou-se uma comparação e o discurso tornou-se mais seguro; enquanto, daquele outro modo,

---

<sup>95</sup> Nícias 1825 Overbeck. Cf. *Notas complementares*.

<sup>96</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>97</sup> Cf. Homero, *Ilíada*, II, 824; XX, 59; XX, 218. Cf. *Notas complementares*.

tem-se uma metáfora e o discurso é mais arriscado. Por isso também Platão parece fazer algo bem arriscado usando mais as metáforas do que as comparações; já Xenofonte usa mais as comparações.

**81** A melhor metáfora, na opinião de Aristóteles, é a que se chama animada<sup>98</sup>, quando coisas sem vida são apresentadas em ação, como se fossem vivas. Por exemplo, na passagem a respeito de uma lança:

*Aguda, na ânsia de cair sobre a multidão*<sup>99</sup>;

ou ainda em:

*Recurvas, que pintam de branco com suas espumas*<sup>100</sup>

Tudo isso, o *que pintam* e o *na ânsia de*, se parece com ações de seres vivos.

**82** Algumas coisas, na verdade, são ditas de forma mais clara e mais apropriada por metáforas do que pelos termos próprios em si. Assim, em: *arreprou-se a batalha*<sup>101</sup>, qualquer um que modificasse isso, usando termos próprios, não o diria de forma mais verdadeira nem mais clara. Com efeito, anunciou-se a agitação das lanças e seu leve som contínuo com a batalha ‘arrepiente’; ao mesmo tempo, ainda empregou, de certo modo, as metáforas animadas supracitadas, ao dizer que a batalha ‘arrepia-se’, tal qual um ser vivo.

**83** Contudo, não se deve ignorar que algumas metáforas sejam um fator de irrelevância mais do que de grandeza, mesmo que a metáfora seja empregada para dar volume, como em: *E, ao redor, trombeteou o vasto céu*<sup>102</sup>. Não se deveria, pois, comparar todo um céu ressoante com uma ressoante trombeta, a não ser que alguém, ao mesmo tempo, viesse em defesa de Homero, dizendo que o vasto céu ressoou do mesmo modo que ressoaria todo o céu, caso tocasse uma trombeta. **84** Portanto, consideremos que há um tipo de metáfora que é fator de irrelevância mais do que de grandeza. Deve-se, pois, criar metáforas partindo do que é maior para o que é menor, não o contrário. Por exemplo, quando Xenofonte diz: *uma vez passando, parte da falange transbordou*, ele compara o recuo do corpo da tropa

---

<sup>98</sup> Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1410b 35; 1411b 32ff; os mesmos exemplos também se encontram em Aristóteles.

<sup>99</sup> Homero, *Ilíada*, IV, 126.

<sup>100</sup> Homero, *Ilíada*, XIII, 799. Cf. *supra* § 64.

<sup>101</sup> Homero, *Ilíada*, XIII, 339.

<sup>102</sup> Homero, *Ilíada*, XXI, 388. Cf. *Notas complementares*.

com um mar transbordante e, assim, atribuiu-lhe tais termos.<sup>103</sup> Mas se alguém, invertendo, disser: <<o mar saindo da falange>>, provavelmente criará uma metáfora nada familiar e, de toda forma, absolutamente irrelevante.

**85** Alguns também asseguram as metáforas com o acréscimo de epítetos, quando elas lhes parecem arriscadas; é o caso de Teógnis, que compara com o arco uma *lira sem melodia*, falando a respeito de alguém disparando o arco.<sup>104</sup> Apenas o termo *lira* para o arco é arriscado, mas com o *sem melodia* foi assegurado.

**86** Ora, de todas as coisas, o costume é um mestre, mas, além das outras, o é, sobretudo, das metáforas.<sup>105</sup> É, pois, costume criar metáforas talvez para tudo, e quase nem se percebe isso, por serem seguras. Estamos acostumados a dizer *voz clara, um homem afiado, um caráter grosseiro, um longo orador*, dentre tantas outras; assim, para elas criam-se metáforas com tal harmonia que se assemelham aos termos próprios.

**87** Eu proponho esta regra para as metáforas nos discursos: empregá-las segundo a arte ou a naturalidade do costume. Certamente, o costume criou algumas metáforas tão bem que nem precisamos mais dos termos correntes; a metáfora é o que ficou, ocupando o lugar do termo corrente, como é o caso da expressão *o olho da vinha* e qualquer outra desse tipo.<sup>106</sup> **88** Quanto às partes do corpo, a vértebra, a clavícula e os dentes, seus nomes não derivam, contudo, de metáforas, mas sim, de semelhanças, por parecerem os dentes com partes de um pente, a clavícula com uma chave, e a vértebra com o verticilo.<sup>107</sup>

**89** E se, ainda, como foi dito mais acima<sup>108</sup>, fizermos da metáfora uma comparação, é preciso ter em vista a concisão e não acrescentar nada mais do que o “como”, já que, se for o caso, haverá ao invés de uma comparação uma comparação poética desenvolvida. Por exemplo, em Xenofonte: *Como um cão de raça, de forma*

---

<sup>103</sup> Xenofonte, *Anabase*, I, 8, 18.

<sup>104</sup> TrGF i. Theognis F 1; cf. Aristóteles, *Retórica*, 1413a 1.

<sup>105</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>106</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>107</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>108</sup> Cf. *supra* 78.

*imprudente, se lança sobre um javali*<sup>109</sup>; ou ainda: *Como um cavalo sem rédeas pela planície, orgulhoso e dando coices*<sup>110</sup>. Isso, pois, não mais parece com simples comparações, mas com comparações poéticas desenvolvidas, **90** e não se deve, livremente, empregar essas últimas nos discursos em prosa, nem sem a máxima precaução.

A respeito das metáforas, em suma, é isso.

**91** Também palavras compostas devem ser empregadas. Não as que se compõem à maneira ditirâmbica, como em: Θεοτεράτους πλάνας (*errâncias divino-prodigiosas*); ou ainda: ἄστρον δορύπυρον στρατόν (*um exército estelar de lanças-de-fogo*)<sup>111</sup>; mas, sim, aquelas que se parecem com as palavras compostas pelo costume. Em geral, essa regra proponho para todos os termos; ela se aplica a palavras como νομοθέτας (*legisladores*) e ἀρχιτέκτονας (*arquitetos*), além de muitas outras como essas, a cuja composição ela se aplica com segurança.

**92** A palavra composta terá ainda, de uma só vez, pelo simples fato de ser composta, certa variação e grandeza e, junto com elas, também concisão, pois irá compor-se uma palavra em lugar de toda uma locução. Por exemplo, se te referires ao transporte do trigo, ἢ τοῦ σίτου κομιδή, como σιτοπομπία, dessa forma, haverá muito mais grandeza. Mas, talvez, também uma palavra que é desarticulada criando-se uma locução, tornaria esse outro modo mais grandioso, por exemplo, σιτοῦ πομπή em lugar de σιτοπομπία.<sup>112</sup>

**93** Uma palavra substitui uma locução, por exemplo, quando Xenofonte diz que não era possível capturar um asno selvagem se os cavaleiros o caçassem sem se separarem, *revezando-se*<sup>113</sup>. O autor está mostrando, com uma só palavra, que uns o perseguiram por trás, enquanto outros, lançando-se adiante, vinham ao seu encontro, de modo que o asno fosse apanhado no meio deles.

É preciso, contudo, ter cuidado para não criar palavras compostas usando outras já compostas<sup>114</sup>, pois isso foge à característica do discurso em prosa.

---

<sup>109</sup> Xenofonte, *Ciropedia*, I, 4, 21. Cf. *infra* § 274.

<sup>110</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>111</sup> PMG *Adesp.* 962 (a) e (b).

<sup>112</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>113</sup> Xenofonte, *Anabase*, I, 5, 2.

<sup>114</sup> Cf. *Notas complementares*.

**94** E as onomatopéias<sup>115</sup> são definidas como palavras que, por seu caráter mimético, exprimem uma emoção ou uma ação; por exemplo, σίζει (*chiou*) e λάπποντες (*lambendo*).<sup>116</sup> **95** São, sobretudo, fator de grandeza por se parecerem com os sons que descrevem e, sobretudo, pela estranheza, pois não diz palavras que já existem, mas que nascem no momento. Ao mesmo tempo, o nascimento de uma nova palavra demonstra certa sabedoria, como se viesse de um costume. Afinal, enquanto criador de palavras ele se parece com aqueles que, primeiro, as instituíram.<sup>117</sup>

**96** E é preciso ter em vista, primeiro, a clareza e o costume, na criação de palavras; depois, a semelhança com as palavras já estabelecidas. Assim, ninguém pareceria estar falando frígio ou cita no meio de palavras gregas. **97** Deve-se inventar neologismos, na verdade, ou para coisas ainda não nomeadas, como o faz, por exemplo, aquele que chamou o tamboril, bem como os outros instrumentos próprios dos afeminados, de *vergonhagitadas*<sup>118</sup>, e, também Aristóteles, quando diz *elefanteiro*<sup>119</sup>; ou se deve inventá-los formando palavras ao lado das já estabelecidas, por exemplo, quando alguém chama de *canoista* aquele que rema a *canoá*<sup>120</sup>, ou, ainda, Aristóteles quando, desse modo, chama de *solista* quem vive só<sup>121</sup>. **98** Xenofonte, quando disse: *o exército gritatacava*, imitou o grito de guerra que clamava o exército sem parar, com uma só palavra.<sup>122</sup> No entanto, é bem arriscado esse emprego, como eu dizia, mesmo para os próprios poetas.

A palavra composta<sup>123</sup> também seria, ao certo, uma forma de palavra criada, pois tudo o que é composto veio evidentemente de certos elementos.

**99** Mas outro fator de grandeza é a alegoria, principalmente nas ameaças, como quando Dionísio falou: *As cigarras cantarão para eles debaixo da terra*.<sup>124</sup>

**100** Se tivesse dito simplesmente assim, que devastariam a região da Lócrida, teria

---

<sup>115</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>116</sup> Homero, *Odisséia*, IX, 394; *Ilíada*, XVI, 161. Cf. *infra* § 220.

<sup>117</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>118</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>119</sup> Aristóteles, *História dos Animais*, 497b28.

<sup>120</sup> Autor desconhecido. Cf. Estrabão, XVII, 1, 49.

<sup>121</sup> Aristóteles, fr. 668 Rose. Cf. *infra* § 144, 164.

<sup>122</sup> Xenofonte, *Anabase*, V, 2, 14. Cf. *Notas complementares*.

<sup>123</sup> Em grego, “palavras duplas” (cf. § 93; n. 125).

<sup>124</sup> Estesícoro, de acordo com Aristóteles, *Retórica*, 1395a1-2; 1412a22-23 (=PMG 281(b)). Cf. *infra* § 243.

se mostrado mais irascível e mais comum. Mas ora, ele usou a alegoria como uma camuflagem do discurso, pois tudo o que está subtendido dá mais medo: um imagina uma coisa, o outro, outra. Já aquilo que é claro e evidente é natural que seja desdenhado, como alguém que estivesse despido. **101** Por isso também os mistérios são proferidos sob forma de alegoria, para que causem espanto e arrepio, como na treva ou na noite. E se parece mesmo a alegoria com a treva e a noite.

**102** Deve-se, no entanto, tomar cuidado com a frequência delas, para que o enunciado não se torne um enigma para nós, como nesta descrição de uma ventosa médica: *Um homem vi aplicando, com um fogo, sobre outro homem, um bronze.*<sup>125</sup> Também os lacônicos diziam muitas coisas sob a forma de alegoria, para amedrontar, como o *Dionísio em Corinto*<sup>126</sup>, dito a Felipe, e outras, não poucas, como essas.

**103** Mas, em certos casos, é a concisão que será um fator de grandeza, sobretudo a reticência, pois algumas coisas, quando não ditas, mostram-se maiores, e, mais ainda, quando subentendidas. Em outros casos, porém, ela dá uma impressão de irrelevância, e a grandeza, com efeito, faz-se pela repetição, como nesta passagem de Xenofonte: *Conduzia os carros, uns no meio dos próprios amigos, outros no meio dos próprios inimigos.*<sup>127</sup> Muito mais grandioso do que se tivesse dito assim: <<tanto no meio dos amigos, quanto no meio dos inimigos deles>>.

**104** Muitas vezes, também, a construção indireta produz mais grandeza do que a direta. Por exemplo: *O pensamento era que às linhas de combate dos gregos se lançassem, e as rompessem*<sup>128</sup>; ao invés de <<tencionavam se lançar e romper>>.

**105** Contribuem ainda para a grandeza, a assonância das palavras e a dissonância apresentada, pois o que é disfônico, muitas vezes, tem volume, como em:

Αἴας δ' ὁ μέγας αἰὲν ἐφ' Ἑκτορι χαλκοκορυστῆι  
(*O altivo Ajax, sempre o alvo, Heitor, de elmo brônzeo*).<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> Cleobulina I, 1 West; cf. Aristóteles, *Retórica*, 1405b1.

<sup>126</sup> Cf. *supra* § 8; *infra* § 241.

<sup>127</sup> Xenofonte, *Anabase*, I, 8, 20.

<sup>128</sup> Xenofonte, *Anabase*, I, 8, 10. Cf. *Notas complementares*.

<sup>129</sup> Homero, *Ilíada*, XVI, 358. Cf. *infra* § 48.

O choque de dois sons evidenciou o grande Ajax muito mais do que o escudo de sete couros de boi.

**106** E o chamado epifonema, alguém o definiria como uma expressão que adorna, mas confere máxima grandiosidade aos discursos. Pois, da expressão, uma parte auxilia enquanto a outra adorna. Esta auxilia:

*O jacinto em que, nas montanhas, os homens pastores  
pisam com os pés,*

e o que se acrescenta, adorna:

*e, por terra, púrpura flor*<sup>130</sup>.

Com efeito, ao que fora proferido antes, é acrescentado isto: adorno, é claro, e beleza. **107** A poesia de Homero, também, é repleta de epifonemas. A essa passagem, por exemplo:

*Depu-las para longe da fumaça, já que não mais se parecem com as que,  
outrora, partindo para Tróia, Ulisses deixou. E'inda algo muito maior  
lançou-me uma divindade no espírito:  
que, embriagados pelo vinho, levantando discórdia entre vós, não ferissem  
uns aos outros;*

o poeta acrescenta o epifonema:

*pois o ferro atrai o homem.*<sup>131</sup>

**108** Em suma, o epifonema se parece com a pompa dos ricos, ou seja, cornijas, tríglifos e largas púrpuras.<sup>132</sup> Pois ele também é como um símbolo de riqueza nos discursos.

**109** O entimema também pareceria ser uma espécie de epifonema, apesar de não o ser. Pois ele não é empregado como ornamento, mas como demonstração, a menos que seja acrescido ao final de um enunciado, como um epifonema.

**110** Do mesmo modo, também a máxima se parece com um epifonema, quando acrescida ao final de um enunciado; mas ela não é um epifonema. Pois, na maior parte das vezes, ela dá início ao enunciado e, apenas em algumas, assume a posição de um epifonema.

---

<sup>130</sup> Fragmento por vezes atribuído a Safo, mas de autoria discutida. Cf. *Notas complementares*.

<sup>131</sup> Homero, *Odisséia*, XVI, 288-294 (cf. ainda XIX, 7-13).

<sup>132</sup> Cf. *Notas complementares*.

111 Quanto a este verso:

*Néscio, não iria escapar das deusas da morte*<sup>133</sup>,

não seria ele um epifonema, pois não vem acrescido ao final de enunciado algum, nem adorna, nem se parece em absoluto com um epifonema, mas antes com uma apóstrofe ou um sarcasmo.

112 Quanto à linguagem poética, que ela confere grandiosidade à prosa, como se diz, mesmo um cego pode ver,<sup>134</sup> com exceção de naqueles autores que, a todo instante, lançam mão de uma imitação nua e crua dos poetas e, mais ainda, não só de uma imitação, mas de um plágio, como é o caso de Heródoto. 113 Tucídides, no entanto, mesmo ao empregar alguma passagem de um poeta, fazendo uso dela a sua própria maneira, torna-a sua. Por exemplo, quando o poeta disse a respeito de Creta:

*Creta é uma terra no meio do mar cor de vinho,*

*Bela e fértil, cercada por água.*<sup>135</sup>

usou o *cercada por água* para dar grandeza. Então, Tucídides, por sua vez, julga ser belo que os Sicilianos vivam em harmonia, *mesmo vivendo em uma única terra cercada por água*<sup>136</sup>. Dizendo de tudo as mesmas coisas, *terra* ao invés de ‘ilha’ e, de igual modo, o *cercada por água*, parece, ao mesmo tempo, dizer outra coisa, porque usa tais palavras não por causa da grandeza, mas para reforçar o ideal de harmonia.

Enfim, a respeito da grandiosidade é isso.

### Sobre o estilo frio que se opõe ao grandioso

114 Assim como se avizinham certos defeitos de certas virtudes, como a audácia da coragem, ou a vergonha do pudor, do mesmo modo também algumas formas falhas se avizinham dos tipos de estilo.

---

<sup>133</sup> Homero, *Ilíada*, XII, 113.

<sup>134</sup> Acerca do provérbio, cf. *Paroem. Gr. ii. 156*. Cf. *infra* § 239.

<sup>135</sup> Homero, *Odisséia*, XIX, 172-173. Cf. *Notas complementares*.

<sup>136</sup> Tucídides, IV, 64, 3.

Primeiro, falaremos a respeito daquela que se avizinha da grandeza. Seu nome: frieza. Teofrasto assim definiu a frieza: *frieza é aquilo que excede ao enunciado familiar*<sup>137</sup>. Um exemplo:

*Não se encontra sobre uma mesa uma taça sem base*<sup>138</sup>,

ao invés de: << não se coloca sobre uma mesa uma taça sem pé>>. O assunto, que é irrelevante, não admite, pois, tal volume na expressão.

**115** E a frieza, a exemplo da grandiosidade, reside em três fatores. Um é o pensamento. Por exemplo, quando alguém, a respeito da passagem em que Ciclope atira um rochedo contra a nau de Odisseu, disse: *ao ser mandado o rochedo, cabras pastavam nele*<sup>139</sup>. Pelo exagero e pela impossibilidade do pensamento, dá-se, pois, a frieza.

**116** Outro fator é o vocabulário. Aristóteles<sup>140</sup> disse que a frieza se encontra nele sob quatro aspectos <...>, como em Alcídamente: *suor úmido*.<sup>141</sup> Ou em um termo composto, quando os dois termos constituintes da palavra<sup>142</sup> estiverem compostos à maneira ditirâmbica, por exemplo, quando alguém disse ἐρημόπλανος (*solitarierrante*)<sup>143</sup>, e qualquer outra coisa assim pomposa. Pode se encontrar frieza, ainda, em uma metáfora: *os acontecimentos trêmulos e pálidos*<sup>144</sup>. Sob quatro aspectos, assim, se encontraria a frieza no vocabulário.

**117** E o terceiro fator em que reside a frieza é a composição. Uma composição fria é aquela que não tem um bom ritmo, mas, pelo contrário, é sem ritmo, tendo todas as sílabas longas, como esta: ἤκων ἡμῶν εἰς τὴν χώραν, πάσης ἡμῶν ὀρθῆς ὄυσης (*chegando a nossa região, que nos é toda próspera*)<sup>145</sup>. Nada, afinal, tem de prosaico, nem de seguro, devido à contiguidade das sílabas longas.

---

<sup>137</sup> Teofrasto, F 686 Fortenbaugh.

<sup>138</sup> TrGF iv. Sófocles, *Triptólemo*, F 611.

<sup>139</sup> Autor desconhecido. Cf. *Notas complementares*.

<sup>140</sup> Aristóteles, *Retórica*, 1405b 35 – 1406b 19.

<sup>141</sup> Alcídamente, fr. 15 Sauppe. Exemplo de epíteto frio em Aristóteles, *Retórica*, 1406a 21.

<sup>142</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>143</sup> Autor desconhecido.

<sup>144</sup> Górgias B16 D–K; cf. Aristóteles, *Retórica*, 1406b 8-10.

<sup>145</sup> Autor desconhecido. Cf. *supra* § 42.

**118** Também há frieza na composição de metros contíguos, os quais não são apreendidos por causa de tal contigüidade, como alguns fazem. Pois um poema inoportuno é frio, tal como um verso que ultrapassa a medida.

**119** Em geral, a frieza é, de algum modo, tal qual a fanfarrice. Pois o fanfarrão se vangloria com coisas que não lhe pertencem, como se, no entanto, fossem suas. Quem imprime volume a assuntos irrelevantes também se parece com aquele que fanfarreia com irrelevâncias. Tal qual o *pilão enfeitado* do provérbio<sup>146</sup> é a elevação do estilo quando se trata de assuntos irrelevantes.

**120** De fato, alguns falam que é preciso dizer questões irrelevantes de forma grandiosa e consideram isso ser um sinal de extraordinária capacidade. Polícrates tem meu consentimento, o orador que faz o elogio <<...>> como a Agamêmnon, com antíteses, metáfora e todos os modos de elogio, pois brincava, não falava sério, e a próprio volume impresso na sua escrita é uma brincadeira.<sup>147</sup> Ora, que seja permitido brincar, como digo, mas a conveniência, em qualquer assunto, deve estar assegurada, isto é, é preciso se expressar adequadamente: tratar as questões irrelevantes de modo irrelevante e as grandiosas com grandiosidade.

**121** Assim diz Xenofonte que o rio Teléboa era pequeno e belo: οὗτος δὲ ποταμὸς ἦν μέγας μὲν οὐ, καλὸς δέ (*Esse rio grande não era, belo porém*)<sup>148</sup>. Pela brevidade da composição e pela terminação em um único δέ (*porém*), não sobrevalorizou um rio pequeno. Já outro autor, expressando-se a respeito de um rio semelhante ao Teléboa, disse: *Dos montes láuricos precipitando-se, entrega-se ao mar*<sup>149</sup>, como se estivesse exprimindo a descida do Nilo ou a foz do Danúbio. Tudo isso, então, se chama frieza.

**122** Há, ainda, outro modo de tratar questões irrelevantes como grandiosas, sem ser inconveniente; inclusive, algumas vezes, isso é necessário. Por exemplo, quando queremos exaltar um general que tenha logrado êxito em batalhas sem importância, como se essas fossem grandes triunfos. Outro exemplo, quando um éforo, na Lacedemônia, açoitou alguém por jogar bola com indiscrição e em

---

<sup>146</sup> Paroem. Gr. i. 459.

<sup>147</sup> Polícrates, *Art. Scr.* B. xxi. 11.

<sup>148</sup> Xenofonte, *Anabase*, IV, 4, 3. Cf. *supra* § 6.

<sup>149</sup> Autor desconhecido.

desacordo com o costume local. Dessa questão, que soa irrelevante por si só, fazemos um drama dizendo que aqueles que permitem, nos menores atos, os maus costumes, abrem caminho para males maiores, e que se deve punir mais os pequenos delitos do que os grandes. Acrescentaremos, ainda, o provérbio: *o começo é metade de tudo*<sup>150</sup>, que é parecido com esse mal irrelevante, ou ainda, porque nenhum mal é irrelevante. **123** Desse modo, que se possa, então, também exaltar o pequeno sucesso como se fosse grandioso, e sem que se faça algo de inconveniente, mas, ao contrário, tal como é útil, muitas vezes, o grande ser rebaixado, assim também o seria exaltar uma coisa irrelevante.

**124** Mas, dentre todos os fatores, a hipérbole é, sem dúvida, o que mais gera frieza. Ela decorre de três possibilidades, a saber: a semelhança, como em *correr como os ventos*; a proeminência, como em *mais brancos do que neve*<sup>151</sup>; ou a impossibilidade, como em *a cabeça apoia-se no céu*.<sup>152</sup>

**125** Na verdade, toda hipérbole é impossível. Pois não existiria nada mais branco do que a neve, nem quem corresse como um vento, apesar de só uma das hipérboles ditas anteriormente ser chamada especificamente de impossível. Por isso, de fato, toda hipérbole parece gerar muita frieza, porque se parece com o impossível. **126** Principalmente por isso também os poetas cômicos usam-na, pois do impossível eles arrancam o risível. Como quando se disse a respeito do apetite hiperbólico dos persas: *defecavam planícies inteiras*<sup>153</sup>; ou ainda que: *traziam bois entre os dentes*.<sup>154</sup> **127** Da mesma forma, temos estas: *mais careca que o céu limpo e mais sadio que uma abóbora*<sup>155</sup>. Já o verso sáfico: *mais áureo que o ouro*, também com o recurso da hipérbole, expressa ele próprio o impossível, contudo, em sua impossibilidade, há graça, não frieza.<sup>156</sup> O que, aliás, é o mais admirável na divina Safo, que tratava de um assunto, por natureza, arriscado e difícil, com muita graciosidade.

---

<sup>150</sup> Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, 40; cf. *Paroem. Gr. i.* 213.

<sup>151</sup> Homero, *Ilíada*, X, 437.

<sup>152</sup> Homero, *Ilíada*, IV, 443.

<sup>153</sup> Autor desconhecido. Cf. Aristófanes, *Arcanenses*, 82.

<sup>154</sup> Autor desconhecido. Um provérbio, cf. *Paroem. Gr. ii.* 749. Cf. *infra* § 161.

<sup>155</sup> Sófron, 108 e 34 Kaibel. Cf. *infra* § 162.

<sup>156</sup> Safo, 156 L–P. Cf. *infra* § 162.

E a respeito da frieza e da hipérbole é isso. Agora, falaremos a respeito estilo elegante.

## Capítulo II: Sobre o estilo elegante

**128** O discurso elegante é cheio de graça, sendo também um discurso agradável. E, dentre os tipos de graça, uns são mais elevados e mais nobres, os dos poetas. Outros são mais comuns e mais cômicos, parecidos com escárnios, por exemplo, os tipos de graça de Aristóteles<sup>157</sup>, Sófron, Lísias. Em passagens como esta, a respeito de uma velha: *de quem seria mais fácil contar os dentes do que os dedos*<sup>158</sup>, ou como esta: *era merecedor de receber um tanto de pancadas quanto o que recebeu de dracmas*<sup>159</sup>, tais finezas não diferem, pois, em nada dos escárnios, nem estão muito longe de uma palhaçada.

**129** Já nesta passagem:

*e com ela as Ninfas*

*brincam; e, em seu coração, regozija-se Leto –*

e mais:

*e é fácil reconhecê-la, mas todas são belas*<sup>160</sup>,

têm-se os tipos de graça ditos nobres e grandiosos.

**130** Mas, às vezes, Homero também lança mão da graça para aterrorizar e impressionar – e é mais amedrontador brincando. Aliás, ele parece ter sido o primeiro a ter encontrado a graça amedrontadora, como no episódio da mais sem graça das personagens, o Ciclope: *Ninguém vou comer por último; os outros, primeiro*<sup>161</sup> – esse o dom de hospitalidade do Ciclope! Com efeito, em nenhum outro momento, o poeta o mostrou tão terrível (nem ao jantar os dois companheiros, nem nas menções à clava ou à pedra que lhe servia de porta)<sup>162</sup>, quanto nessa fineza.

---

<sup>157</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>158</sup> Lísias, fr. 1 Thalheim = Discurso XXXVIII § 5 Gernet.

<sup>159</sup> Lísias (n° 93 Thalheim = 10 Gernet).

<sup>160</sup> Homero, *Odisséia*, VI, 105-108.

<sup>161</sup> Homero, *Odisséia*, IX, 369- 370. (cf. *infra* 152, 262).

<sup>162</sup> Cf. *Notas complementares*.

**131** Também Xenofonte lança mão dessa espécie de graça e também ele promove o terror por meio dela. Por exemplo, na passagem da dançarina em armas: *Perguntado pelo plafagônio se também as mulheres guerreavam ao lado deles, disse: 'pois, elas mesmas até fizeram o rei voltar para trás'*<sup>163</sup>. Por meio da graça, um duplo terror se manifesta: um, porque não eram quaisquer mulheres que os acompanhavam, mas as amazonas; outro é contra o rei, que seria fraco a ponto de ser afugentado por mulheres.

**132** Assim são tantos e tais as espécies de graça.

Graça também se encontra em determinados assuntos, por exemplo: jardins de ninfas, himeneus, amores, enfim, toda a poesia de Safo. Tais assuntos são graciosos, mesmo se ditos por um Hipônax<sup>164</sup>; o próprio assunto, por si só, é agradável. Afinal, ninguém cantaria um himeneu em cólera, nem, por meio do estilo, faria de Eros uma Erínia ou um gigante, nem faria do riso um pranto.

**133** Desse modo, já há uma certa graça no assunto, mas também o estilo promove um acréscimo, por exemplo, em:

*Como quando, menina de Pandáreo, um rouxinol do verdor [da mata belamente canta, em uma primavera que acaba de despertar*<sup>165</sup>, pois, o rouxinol é um passarinho gracioso e a primavera é, por natureza, graciosa, mas, além disso, muito adorno é acrescido pela expressão, de tal modo que os versos se tornam ainda mais graciosos ao serem aplicados termos como *do verdor da mata e menina de Pandáreo* a um pássaro, coisas que, de fato, são próprias do poeta.

**134** Também, muitas vezes, o assunto é, por natureza, entediante e até odioso, mas se torna agradável por obra de seu enunciador. É o que se encontra em uma passagem de Xenofonte, o primeiro, parece, a ter descoberto isso. Tomando, pois, uma personagem seriíssima e odiosa, o persa Aglaitadas, descobriu como poder-se-ia rir dele, pois *é mais fácil, com cócegas, arrancar-lhe fogo do que riso*<sup>166</sup>. **135** E essa é a graça mais eficaz e ela depende, sobretudo, do enunciador,

---

<sup>163</sup> Xenofonte, *Anabase*, VI, 1, 13.

<sup>164</sup> Acerca de Hipônax, cf. § 301.

<sup>165</sup> Homero, *Odisséia*, XIX, 518-519.

<sup>166</sup> Xenofonte, *Ciropedia*, II, 2, 15.

como também Aglaidadas. O assunto era, pois, por natureza, odioso e inimigo da graça, porém o autor mostra de algum modo que, mesmo com coisas como essas, é possível brincar, tal como se fosse possível refrescar-se com o calor ou ser esquentado pelo frio.

**136** E uma vez que estão apresentadas as espécies de graça, quais são elas e onde se encontram, agora também iremos apresentar os lugares de onde provêm.

A umas, encontramos no estilo; a outras, no assunto. Indicaremos, pois, em cada caso, os lugares. Primeiro, os lugares das que provêm do estilo.

**137** A primeira é simplesmente a graça que provém da concisão, quando a mesma idéia, se estendida, torna-se sem graça, mas, se concebida de imediato, tem graça, como na passagem de Xenofonte: *Não há nada de grego nele, pois eu mesmo vi-lhe ambas as orelhas furadas, como se fosse um lídio – e as tinha assim*<sup>167</sup>. O acréscimo de *e as tinha assim*, pela concisão, produz graça. Mas se isso tivesse se estendido por mais palavras: << dizia a verdade, pois claramente ele as tinha furado >>, haveria uma simples narrativa ao invés de graça.

**138** Muitas vezes, também, para ter graça, exprimem-se duas coisas em uma só; por exemplo, quando se disse a respeito de uma Amazona que dormia: *o arco era deixado esticado e a aljava cheia, o escudo sobre a cabeça; mas os cintos não se desataram*<sup>168</sup>. Nessa frase, está referido o costume de usar cinto, além do fato de que ela não o desatou; em uma só expressão, as duas coisas. E há certa elegância nesse tipo de concisão.

**139** Um segundo lugar de onde se tira graça é a ordem dos elementos. Com efeito, a mesma idéia, se colocada primeiro ou no meio, fica sem graça, mas, se vier no final, passa a ter graça. Por exemplo, quando Xenofonte diz sobre Ciro: *e lhe dá de presente: um cavalo, uma roupa, um colar e a palavra de que seu país não mais será pilhado*<sup>169</sup>. Nessa passagem, o final – *a palavra de que seu país não mais será pilhado* – é o que traz graça, pela estranheza do presente e sua particularidade. E é o lugar que provoca tal graça. Se, pois, tivesse sido colocado primeiro, teria sido mais sem graça, por exemplo, se fosse assim: << dá-lhe de presente: a palavra de que seu

---

<sup>167</sup> Xenofonte, *Anabase*, III, I, 31.

<sup>168</sup> Autor desconhecido. Cf. *Notas complementares*.

<sup>169</sup> Xenofonte, *Anabase*, I, II, 27.

país não mais será pilhado, um cavalo, uma roupa e um colar>>. Ora, tendo enunciado antes os presentes habituais, trouxe, ao final, o presente estranho e incomum. Por tudo isso, se produz a graça.

**140** A graça que provém das figuras é evidente e abundante em Safo. Por exemplo, a proveniente da anadiplose, quando diz uma jovem esposa à virgindade: *virgindade, virgindade, para onde, deixando-me, vais?* E ela lhe responde, empregando a mesma figura: *não mais voltarei para ti, não mais voltarei*<sup>170</sup>. É notório que há mais graça nisso do que se tudo tivesse sido dito uma única vez, isto é, sem o emprego da figura. Na verdade, a anadiplose parece ter sido criada mais para a veemência; porém, mesmo os mais veementes artifícios ela usa de forma muito graciosa.

**141** Às vezes, ela produz graça pelo emprego da anáfora, como na passagem a respeito de Vésper: *Vésper, tudo trazes – diz ela – trazes um cordeiro, trazes um cabrito, trazes uma criança à mãe*<sup>171</sup>. Nesses versos, a graça se dá ao repetir a expressão *trazes* na mesma posição. **142** Mas se poderia mencionar, ainda, muitos outros tipos de graça. Há a graça que vem do vocabulário: seja da metáfora, como a propósito de uma cigarra: *Das asas verte agudo canto, ardor que, então, voando para baixo, ressoaria*<sup>172</sup>; **143** seja de uma palavra composta, e ao modo ditirâmico, como em: *Plutão, negro-alado senhor, diante de tuas asas promova este terror*<sup>173</sup>, o que é, sem dúvida, uma brincadeira, sobretudo, própria da comédia e do drama-satírico.

**144** Há também a graça que vem do emprego de uma palavra comum, como o faz Aristóteles: *quanto mais solitário sou, mais amante-de-mitos me torno*. E há aquela proveniente do emprego de uma palavra criada, como se nota na mesma passagem do autor: *quanto mais solista e solitário sou, mais amante-de-mitos me torno*.<sup>174</sup> *Solitário* já é do uso mais comum, mas *solista* é um termo criado a partir de “só”.

---

<sup>170</sup> Safo, 114 L–P.

<sup>171</sup> Safo, 104 (a) L–P.

<sup>172</sup> Acerca da questão da autoria da passagem. Cf. *Notas complementares*.

<sup>173</sup> Autor desconhecido.

<sup>174</sup> Aristóteles, fr. 668 Rose (cf. *supra* § 97; *infra* § 164).

**145** Muitas palavras também são graciosas por sua aplicação. Por exemplo, na passagem: *este pássaro é, pois, adulator e velhaco*<sup>175</sup>, a graça está em escarnecer do pássaro como se ele fosse um homem e, também, porque não se aplicaram palavras de costume ao pássaro. Tipos de graça como esse se encontram no próprio vocabulário.

**146** E a graça pode vir de uma comparação desenvolvida, como a respeito de um homem proeminente Safo diz:

*Superior a todos, como o cantor lésbio entre estrangeiros.*<sup>176</sup>

Nesse exemplo, a comparação desenvolvida teve mais graça do que grandeza; de fato, a poetisa poderia ter dito: << superior como a lua dentre todos os outros astros >>; ou: << o sol mais brilhante do que... >>; ou quantas outras coisas mais poéticas.

**147** O próprio Sófron, por meio de um recurso semelhante, diz: *Vê, o quanto de folhas e raminhos as crianças jogam nos homens, como ao certo dizem, querida! os troianos jogam de lama em Ajax.*<sup>177</sup> Também nessa passagem, a comparação desenvolvida tem muita graça, brincando com os troianos como se eles fossem crianças.

**148** Há, ainda, uma graça particular a Safo, que é proveniente da correção, quando, após dizer uma coisa, ela se corrige, como se estivesse reconsiderando o que disse. Por exemplo: *Acima, o teto suspendam, carpinteiros! O noivo entra igual a Ares. Muito maior do que um homem grande!*<sup>178</sup> É como se ela estivesse fazendo uma objeção a si mesma porque usou uma hipérbole impossível e porque ninguém é igual a Ares.

**149** A mesma espécie de graça encontra-se também nesta passagem de Telêmaco: *Dois cães estiveram amarrados diante do pórtico, e posso até mesmo dizer os nomes dos cães... Mas que sentido têm esses nomes para mim?*<sup>179</sup> Esse autor corrigindo-se no meio da frase e calando-se com relação aos nomes, teve também fineza.

---

<sup>175</sup> Autor desconhecido.

<sup>176</sup> Safo, fr. 106 L–P.

<sup>177</sup> Sófron, fr. 32 Kaibel.

<sup>178</sup> Safo, fr. 111 L–P.

<sup>179</sup> Autor desconhecido.

**150** Mas há graça também no uso de um verso alheio, como o faz Aristófanes escarnecendo Zeus, em algum lugar, porque ele não fulmina os maus *mas seu próprio templo atinge, Súnio, o promontório de Atenas*<sup>180</sup>. Assim, então, não mais Zeus é quem parece ser o alvo da comédia, mas Homero e o verso homérico, e nisso há ainda mais graça.

**151** E têm um ar de tagarelice também algumas alegorias, como: *Délficos, a cadela de vocês carrega uma criancinha*<sup>181</sup>. Do mesmo modo, nas palavras de Sófron a respeito dos velhos: *Aqui estando eu, junto de vocês, meus iguais nos cabelos, deixo o ancoradouro, aguardando vento favorável à navegação; pois, para os de nossa idade, as âncoras já foram suspendidas*.<sup>182</sup> Também são assim quantas coisas sobre as mulheres ditas alegoricamente, por exemplo, como sobre peixes: *Solenídeos, marisco de doce carne, gulodice de mulheres viúvas*<sup>183</sup>; e tais coisas são impróprias e concernem mais ao mimo.

**152** Há, ainda, a graça que vem junto com o inesperado, como aquela do Cíclope: *por último, ninguém vou comer*<sup>184</sup>. Afinal, por um dom de hospitalidade como esse, nem Odisseu nem o leitor esperavam. Também Aristófanes lança mão dessa graça, ao referir-se a Sócrates: *tendo derretido a cera – diz ele – e, em seguida, apanhado um compasso, à saída da palestra, furtou o manto*<sup>185</sup>, **153** embora aqui a graça venha de dois lugares, pois não apenas o final traz o inesperado, mas também não apresenta nexos com o que precede. E essa falta de nexos chama-se logogrifo; é como faz Bulias, discursando em uma passagem de Sófron, pois não diz nada com nexos; também, em Menandro, o prólogo da Messênia.<sup>186</sup>

**154** Muitas vezes, também, colos semelhantes produzem graça, como em Aristóteles: *De Atenas – diz ele – eu vim para Estagira por causa do rei grandioso; de Estagira para Atenas, por causa do frio grandioso*<sup>187</sup>; tendo, pois, terminado

---

<sup>180</sup> Aristófanes, *Nuvens*, 401.

<sup>181</sup> Autor desconhecido.

<sup>182</sup> Sófron, fr. 52 Kaibel.

<sup>183</sup> Sófron, fr. 24 Kaibel. Cf. *Notas complementares*.

<sup>184</sup> Homero, *Odisséia*, IX, 369. Cf. *supra* § 130; *infra* § 262.

<sup>185</sup> Aristófanes, *Nuvens*, 149, 179.

<sup>186</sup> Ambos os textos não foram conservados.

<sup>187</sup> Aristóteles, fr. 669 Rose. Cf. *supra* § 29.

ambos os colos com a mesma palavra, o autor produziu graça. Se, então, cortares o *grandioso* do segundo colo, acaba a graça.

**155** Também as insinuações, às vezes, parecem ter um efeito semelhante ao de uma graça, tal como na passagem de Xenofonte em que Heraclides, na mesa de Seutes, aproxima-se de cada conviva e o persuade a dar de presente a Seutes o que tivesse<sup>188</sup>; isso aparenta ter alguma graça e são insinuações.

**156** Assim, isso é o quanto de graça pode haver na expressão, bem como os lugares de onde provém.

Já no assunto, a graça pode vir de um provérbio. Por natureza, o provérbio é um assunto que tem graça, como em Sófron: *Insensato, que estrangulou o pai*<sup>189</sup>, ou, alhures, no mesmo autor: *A partir da unha, pintou o leão, poliu uma colher, serrou um cominho*<sup>190</sup>. Com efeito, o autor usa dois ou três provérbios justapostos, como se gerasse, com isso, mais e mais graça. Aliás, é possível recolher quase todos os provérbios em seus dramas.

**157** Também uma fábula empregada oportunamente é graciosa. Pode ser uma fábula tradicional, como aquela que Aristóteles conta a respeito da águia: *Morre de fome, pois vai recurvando o bico. E sofre isso porque, sendo outrora um homem, cometeu injustiça com um hóspede*<sup>191</sup>. Ele usa, então, uma fábula tradicional e conhecida. **158** Mas também inventamos muitas fábulas que são adequadas e próprias ao nosso assunto. Como aquele que, ao falar a respeito de um gato que ele definha ou engorda conforme a lua, inventou: *Donde a fábula diz que a lua pariu o gato*. Com efeito, a graça não estará apenas na ficção em si mesma, mas também a fábula demonstra certa graciosidade, fazendo, de um gato, filho da lua.<sup>192</sup>

**159** Muitas vezes, também, a graça vem de um medo que se transforma em alívio, quando alguém se sente amedrontado por nada, achando, por exemplo, que um cinto é uma cobra, ou que um forno é uma fenda na terra, coisas que, de fato, são mais próprias da comédia.

---

<sup>188</sup> Xenofonte, *Anabase*, VII, 3, 15-20.

<sup>189</sup> Sófron, fr. 68 Kaibel.

<sup>190</sup> Sófron, fr. 110 Kaibel.

<sup>191</sup> Aristóteles, *História dos Animais*, 619 a.

<sup>192</sup> Autor desconhecido.

**160** Mas há, ainda, comparações graciosas. Se comparares, por exemplo, o galo com um persa,<sup>193</sup> porque usa a carapuça em pé; ou com um rei, porque se cobre de púrpura, ou porque, quando um galo grita, damos um pulo, tal como quando um rei grita, e ficamos com medo.

**161** De hipérboles, também, vem a graça, sobretudo nas comédias.<sup>194</sup> Toda hipérbole é impossível. Assim, Aristófanes diz a respeito do apetite insaciável dos persas que *assavam, nos fornos, bois ao invés de pães*<sup>195</sup>; e, ainda, sobre os trácios, outro autor diz que *seu rei, Medoque, trazia um boi inteiro entre os dentes*<sup>196</sup>. **162** Da mesma espécie é a graça de: *mais sadia que uma abóbora*; e: *mais careca que o céu limpo*<sup>197</sup>. E, dos versos sáficos: *de melodia muito mais agradável que de uma harpa, mais áureo que o ouro*<sup>198</sup>. Todos esses tipos de graça são, pois, oriundos da hipérbole, embora sejam diferentes.

**163** E são diferentes o risível e o gracioso. Primeiro, pela matéria: as matérias da graça são jardins de ninfas, amores, coisas sobre as quais não se ri; já as do riso, são Iro e Tersites.<sup>199</sup> E serão elas diferentes tanto quanto Tersites e Eros.

**164** E são diferentes, também, pelo próprio estilo. Pois o que é gracioso se exprime com adorno e por meio de belas palavras, as quais são o principal fator de graça; por exemplo: *a terra se colore multicolorada*<sup>200</sup>; ou ainda: *um rouxinol do verdor da mata*<sup>201</sup>. Já o risível resulta de palavras comuns e mais conhecidas, como em: *quanto mais solista e solitário sou, mais amante-de-mitos me torno*<sup>202</sup>; **165** Por conseguinte, com o adorno da expressão, o risível some e, ao invés de riso, passa a provocar assombro. De fato, a graça obedece ao bom senso: descrever com detalhes coisas risíveis é o mesmo que embelezar um macaco<sup>203</sup>.

**166** Por isso também Safo, ao cantar a beleza, o faz com belas palavras e é aprazível, bem como ao cantar os amores, a primavera, o martim-pescador; palavras

<sup>193</sup> Cf. Aristófanes, *Aves*, 486-487; 490.

<sup>194</sup> Cf. *supra* § 126.

<sup>195</sup> Cf. Aristófanes, *Acarnenses*, 85-87.

<sup>196</sup> Autor desconhecido. Cf. *supra* § 126.

<sup>197</sup> Sófron, fr. 108 e 34 Kaibel. Cf. *supra* § 127.

<sup>198</sup> Safo, fr. 156 L-P. Cf. *supra* § 127.

<sup>199</sup> Acerca de Iro, cf. Homero, *Odisséia*, XVIII, 1 sqq. Sobre Tersites, cf. Homero, *Ilíada*, II, 212 sqq.

<sup>200</sup> Autor desconhecido.

<sup>201</sup> Homero, *Odisséia*, XIX, 518. Cf. *supra* § 133.

<sup>202</sup> Aristóteles, 668 Rose. Cf. *supra* § 97, 144.

<sup>203</sup> Cf. *supra* § 119.

de todo belas teceu em sua poesia, e até chegou a criá-las. **167** Mas de outra maneira ela escarnece do noivo tosco<sup>204</sup> e do porteiro das bodas, de uma forma muitíssimo comum e com palavras mais prosaicas do que poéticas, de modo que seus poemas desse tipo são mais para serem falados do que para se cantar, e não se harmonizariam com o coro ou com a lira, a não ser que seja um coro dialogado.

**168** De fato, o gracioso e o risível se diferem principalmente pela intenção de seus autores, pois não é ela a mesma: em um caso, encantar; no outro, provocar o riso. Também são diferentes pelo efeito: num caso, o riso; no outro, o elogio.

**169** E são diferentes pelo lugar. A arte do riso e a da graça estão no drama satírico e nas comédias. Já a tragédia, muitas vezes, lança mão da graça, mas o riso é seu inimigo. Afinal, ninguém conceberia uma tragédia que brinca, já que acabaria escrevendo um drama satírico ao invés de uma tragédia.

**170** Às vezes, mesmo os sensatos fazem uso daquilo que faz rir, de acordo com a ocasião; por exemplo, em festas ou banquetes, ou, ainda, nas reprimendas contra os mais moles. Assim, o brilhante saco de farinha<sup>205</sup>, a poética de Crates<sup>206</sup> e o encômio da lentilha<sup>207</sup> seriam lidos na ocasião de deboches. Tal é o modo cínico, na maioria das vezes, pelo qual coisas como essas, que fazem rir, tomam o lugar de sentenças<sup>208</sup> e máximas.

**171** E até se tem uma impressão do caráter a partir dessas coisas que fazem rir, seja da brincadeira, seja do destempero. Um exemplo, quando aquele fez o escárnio do vinho derramado: *Pelego ao invés de Eneu*<sup>209</sup>. A antítese envolvendo os nomes e seriedade deixam transparecer certa frieza e desvio de caráter.

**172** Sobre os escárnios, um, por exemplo, é a comparação jocosa. Serão usadas comparações desse tipo: *Ramo egípcio*, para um homem grande e negro; ou : *carneiro marinho*, para um imbecil no mar.<sup>210</sup> Serão usadas coisas como essas; caso contrário, iremos fugir dos escárnios, como se fossem injúria.

---

<sup>204</sup> Cf. *supra* § 148.

<sup>205</sup> Provavelmente, uma alusão ao *Telauges* de Ésquines, o socrático (fr. 42 Dittmar). Cf. *infra* § 291.

<sup>206</sup> Crates, VH 66 Giannantoni. Cf. *infra* § 259.

<sup>207</sup> Seria outra obra de Crates (cf. Ateneu, IV, 158 B).

<sup>208</sup> O termo se refere mais precisamente a sentenças anedóticas.

<sup>209</sup> Crates, VB 488 Giannantoni. Cf. *Notas complementares*.

<sup>210</sup> Ambos atribuídos a Crisipo (SVF i. 1; ii. Crisipo 11).

**173** Por outro lado, as chamadas “palavras belas” fazem a expressão graciosa. Assim as definiu Teofrasto: *A beleza de uma palavra é o que dá prazer ao ouvido ou à visão, ou é aquilo que, no pensamento, se estima*<sup>211</sup>.

**174** À visão são aprazíveis palavras como estas: *uma rósea tez, de uma pele com frescor da flor* – pois quantas coisas são vistas com prazer, também ao serem ditas são belas. Ao ouvido, são aprazíveis: Καλλίστρατος e Ἄννοῶν, pois o encontro de dois λ contém certa sonoridade, assim como o encontro de duas letras ν. **175** Em geral, por uma questão de eufonia, os áticos empregam um ν ao final de palavras, dizendo Δημοσθένην e Σοκράτην. São estimadas no pensamento, coisas tais como: “anciões”, no lugar de “velhos”, é mais estimado, pois os anciões são os homens muito estimados<sup>212</sup>.

**176** Entre os músicos, é dito que uma palavra é fluida, outra áspera, outra ajustada, e outra volumosa. Uma palavra fluida é formada, na totalidade ou em sua maioria, por vogais, como, por exemplo, Αἴας (*Ajax*). Áspera é, por exemplo: βέβρωκε (*devorou*); e essa própria palavra áspera traz, em si, a imitação daquilo que exprime. Uma palavra ajustada é está entre as duas espécies e mistura por igual, vogais e consoantes. **177** Já a palavra volumosa se apresenta sob três aspectos: abertura, extensão e modulação. Por exemplo, βροντά – ao invés de βροντή –, pois o termo possui aspereza por causa da primeira sílaba, e, por causa da segunda, ele tem extensão em virtude da longa, e tem abertura por ser um *dorismo*. Aliás, tudo o que os dórios falam é aberto. Por isso não se representam comédias em dórico, mas num ático picante, pois o dialeto ático tem algo de conciso e é popular e conveniente para tais exposições ao ridículo. **178** Que fique, ao certo, para outra oportunidade essa discussão técnica. Quanto às palavras mencionadas, devem-se empregar apenas as fluidas, por terem certa elegância.

**179** Mas a elegância vem também da composição. Aliás, não é fácil falar sobre tal procedimento, pois nada a respeito da composição elegante foi dito por

---

<sup>211</sup> Teofrasto, Περὶ λέξεως, fr. 1 b, p. 157 Mayer.

<sup>212</sup> Cf. *infra* § 244.

nenhum de meus predecessores.<sup>213</sup> É preciso, contudo, na medida do possível, tentar falar algo a respeito.

**180** Pois bem, é provável que haja algum prazer e graça se construirmos a composição com metros, sejam metros inteiros sejam metades de versos. Não de modo que os metros sejam indicados enquanto tais no encadeamento do discurso; mas que, se alguém vier a separar e discernir um a um, então, eles sejam descobertos até por nós mesmos.

**181** E se a composição tiver apenas o aspecto métrico, também produzirá a mesma graça. Sem que se perceba, a graça que vem desse prazer nos adentra. Esse procedimento é muitíssimo comum entre os peripatéticos, em Platão, em Xenofonte, em Heródoto. Pode ser que também em muitos lugares da obra de Demóstenes. Tucídides, porém, o evita.

**182** Como exemplo, poderia ser tomada esta composição de Dicearco: ἐν Ἐλέᾳ τῆς Ἰταλίας πρεσβύτη δὴ τὴν ἡλικίαν ὄντι (*Na Eléia, Itália, com uma idade já avançada*).<sup>214</sup> As terminações de ambos os colos têm um aspecto métrico, mas, pelo encadeamento e pela fluência da frase, o caráter métrico fica oculto e o prazer que sobrevém não é pouco.

**183** Platão, em muitos momentos, é elegante devido a seu próprio ritmo, que, de algum modo, se desenvolve sem repouso nem extensão. O repouso é próprio dos estilos simples e veemente, enquanto a extensão é própria do grandioso. Ao contrário disso, em Platão, os colos se parecem, assim, com algo escorregadio; não se parecem com colos formados somente por metros, nem com aqueles que não têm metro algum. Por exemplo, no discurso a respeito da música, quando diz: νῦν δὲ ἐλέγομεν (*por hora, então, dizíamos*)<sup>215</sup>; **184** e, adiante: μινυρίζων τε καὶ γεγανωμένος ὑπὸ τῆς ᾠδῆς διατελεῖ τὸν βίον ὅλον. (*cantarolando e radiante, com o canto passa a vida toda*)<sup>216</sup>; e ainda: τὸ μὲν πρῶτον, εἴ τι θυμοειδὲς εἶχεν, ὥσπερ σίδηρον ἐμάλαξεν (*primeiro, se tivesse algo de irascível, tal como um*

---

<sup>213</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>214</sup> Dicearco, fr. 39 Wehrli.

<sup>215</sup> Platão, *República*, III, 411 A. Cf. *supra* § 51.

<sup>216</sup> Platão, *República*, III, 411 A.

*ferro, amoleceu*)<sup>217</sup>. Isso é notoriamente elegante e musical. Mas se disseses, invertendo: <<ἐμάλαξεν ὥσπερ σίδηρον (*amoleceu como um ferro*) >> ou <<διατελεῖ ὅλον τὸν βίον (*passa toda a vida*)>>, desperdiçarás a graça do discurso, que está no próprio ritmo e não no pensamento, nem no vocabulário.

**185** Também acerca dos instrumentos musicais, de novo, com graciosidade, organizou os termos, na passagem em que, então, diz: λύρα δὴ σοι λείπεται κατὰ πόλιν (*resta-te a lira, na cidade*)<sup>218</sup>. Se, com efeito, invertendo, disseses: <<κατὰ πόλιν λείπεται (na cidade, resta) >> farias algo parecido com subverter a harmonia. Mas Platão ainda acrescenta: καὶ αὖ κατ' ἀγρούς τοῖς ποιμέσι σύριγγ' ἄν τις εἶη (*já nos campos, para os pastores haveria a siringe*) – e, com o desenvolvimento e a extensão do colo, muito graciosamente imita, de algum modo, o som da siringe. E isso ficará evidente se alguém disser a mesma coisa alterando a ordem dos termos na composição.

**186** A respeito da elegância que se mostra na composição, é isso – uma questão difícil. Está dito, também, a respeito do tipo elegante, onde e como ele se faz presente.

### Sobre o estilo afetado

Do mesmo modo que o estilo frio se avizinha do grandioso, há, assim, um estilo falho que se avizinha do elegante. Eu o chamo pelo conhecido nome de “estilo afetado”.

Também como os demais, ele reside em três fatores.

**187** No pensamento, por exemplo, quando alguém disse: *Um centauro montado em si mesmo*<sup>219</sup>; ou, ainda, quando se falou a respeito da intenção de

---

<sup>217</sup> Platão, *República*, III, 411 B.

<sup>218</sup> Platão, *República*, III, 399 D.

<sup>219</sup> Autor desconhecido.

Alexandre em disputar a corrida nas Olimpíadas assim: *Alexandre, corra o nome da tua mãe*<sup>220</sup>.

**188** Nas palavras, outro fator de afetação, estaria em expressões como: *Ria a rosa de petalaprazível*<sup>221</sup>, pois a metáfora *ria* é muito forçada, e o termo composto, *petalaprazível*, absolutamente ninguém, com o mínimo de bom senso, colocaria nem mesmo em um poema. Ou ainda: *o pinheiro assoviava com os suaves ventos*<sup>222</sup>.

Assim, quanto ao vocabulário, é isso.

**189** Quanto ao outro fator, a composição, esta seria a anapéstica, parecida, sobretudo, com os metros quebrados e vulgares, como são, principalmente, as composições de Sotades, por causa do excesso de moleza, como em: σκήλας καύματι κάλυψον (*se ficou seco com o calor, esconda*); ou ainda: σείων μελίην Πηλιάδα δεξιὸν κατ' ὤμον (*brandindo a lança pélia sobre o ombro direito*)<sup>223</sup>, ao invés de: σείων Πηλιάδα μελίην δεξιὸν κατ' ὤμον (*brandindo a pélia lança sobre o ombro direito*)<sup>224</sup>. Em composições como essas, o metro parece metamorfoseado, tal como aqueles sobre os quais a fábula conta que, de homens, foram transformados em mulheres.

E isso é tudo sobre a afetação.

### Capítulo III: Sobre o estilo simples

**190** Para o estilo simples, é provável que tenhamos alguns assuntos irrelevantes também adequados a esse tipo de estilo. Por exemplo, na passagem de Lísias: *A minha casinha é de dois andares, tendo as partes de cima iguais às de baixo*<sup>225</sup>.

E o vocabulário, todo ele, deve ser empregado no sentido próprio, estando também em conformidade com o costume. Pois, aquilo que é mais costumeiro é sempre mais irrelevante, enquanto o que foge ao costume e é metafórico é

---

<sup>220</sup> Autor desconhecido. Referência ao nome da mãe de Alexandre, Olímpia.

<sup>221</sup> Autor desconhecido.

<sup>222</sup> Autor desconhecido.

<sup>223</sup> Sotades 17 e 4(a) Powell.

<sup>224</sup> Homero, *Ilíada*, XXII, 133.

<sup>225</sup> Lísias, I, 9.

grandioso. **191** Também, não se deve empregar palavras compostas, pois elas são próprias do tipo de estilo oposto<sup>226</sup>; nem palavras criadas, nem outras quantas produzam grandiosidade. Antes de tudo, o vocabulário deve ser claro.

E a clareza reside em mais fatores. **192** Nos termos próprios, primeiro, depois na articulação entre eles.

O assíndeto e a total falta de articulação são, absolutamente, contrários à clareza. Por causa da disjunção, não se vê o começo de cada colo, tal como ocorre na escrita de Heráclito, a qual, na maioria das vezes, a disjunção torna obscura. **193** Sem dúvida, o estilo desarticulado serve melhor ao debate e, inclusive, ele é chamado de teatral, pois a disjunção dá dinâmica à cena. O estilo escrito<sup>227</sup>, ao contrário, cabe à leitura, e esse sim possui ligação entre os termos, o que é garantido, então, pelas partículas. Por isso, na maioria das vezes, graças a seu estilo desarticulado, Menandro é encenado, enquanto que Filêmon é lido.

**194** Que a disjunção é teatral, eis um exemplo:

*Te concebi, te pari, te criei, ó querido!*<sup>228</sup>

Assim desarticulado, forçará a ser teatral mesmo aquele que não o queira, graças á disjunção. Se, porém, disseres, empregando a partícula << te concebi, e te pari, e te criei >>, junto com as partículas, trará uma grande apatia, e aquilo que é apático é exatamente o contrário do teatral.

**195** Há, ainda, outras observações concernentes ao teatro. Por exemplo, em Eurípides, quando Íon apanha o arco e a flecha e ameaça o cisne que defeca sobre as estátuas, fornecem muito dinamismo á cena a corrida até o arco, a olhada da personagem para o céu, enquanto dialoga com o cisne, e toda a performance restante, concebida para o ator.<sup>229</sup>

Mas nosso propósito, no momento, não é a encenação teatral.

**196** A escrita clara deve também fugir à ambiguidade e lançar mão da figura chamada epanalepse. Epanalepse é a retomada da mesma partícula de ligação nos

---

<sup>226</sup> Cf. *supra* § 36.

<sup>227</sup> Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1407b 11.

<sup>228</sup> Menandro, fr. 685 Kœrte-Thierfelder.

<sup>229</sup> Cf. Eurípides, *Íon*, 158 sqq.

termos finais, na ocasião de um enunciado longo. Por exemplo, em: *O quanto, então, fez Filipe, como submeteu a Trácia, tomou o Queroneso, sitiou Bizâncio, não entregou Anfípolis. Isso, então, deixarei de lado*<sup>230</sup>. Talvez seja a partícula μέν (*então*), uma vez retomada, que nos faça lembrar a proposta anterior e nos remeta ao princípio.

**197** Em função da clareza, também muitas vezes se deve empregar a repetição, pois o que é mais conciso é de algum modo mais agradável do que claro.<sup>231</sup> Assim como mal se veem, às vezes, aqueles que passam do nosso lado correndo, também mal se ouve a expressão que passa de imediato.

**198** Deve-se, ainda, evitar as construções indiretas, pois isso vai de encontro à clareza, tal como ocorre no estilo de Filisto. Um exemplo mais conciso de estilo indireto e que, por isso, não é claro, é a passagem de Xenofonte: *E porque ouviu falar de trirremes que navegavam da Jônia até a Cilícia, Tamo tendo as dos lacedemônios e do próprio Ciro*<sup>232</sup>. Por meio de uma construção direta, isso seria dito mais ou menos assim: <<trirremes eram esperadas na Cilícia, muitas da Lacônia, muitas persas, por Ciro construídas com esse propósito. Navegavam vindas da Jônia, e seu almirante era Tamo, o egípcio>>. Pode ser que, desse modo, tenha ficado mais longo, porém, é mais claro.

**199** Em geral, deve-se usar a ordem natural das palavras, como em: *Epidamno é uma cidade à direita de quem entra pelo golfo jônico*<sup>233</sup>. Primeiro, é nomeado aquilo a respeito do que se trata; em segundo lugar, o que é, ou seja, uma cidade, e o resto em seguida. **200** Haveria também uma ordem inversa, como em: *É uma cidade, Éfira*<sup>234</sup>. Em absoluto, não aprovamos nem desaprovamos esta ou aquela, razão pela qual apenas expomos a forma natural da ordem das palavras.

**201** Nas narrativas, deve-se começar ou pelo caso reto: Ἐπίδαμνος ἐστὶ πόλις (*Epidamno é uma cidade*), ou pelo acusativo:<< λέγεται Ἐπίδαμνον τὴν πόλιν (*Fala-se que a cidade de Epidamno*)>>. Os outros casos irão trazer certa obscuridade e pôr à prova tanto o orador quanto o ouvinte.

---

<sup>230</sup> Autor desconhecido.

<sup>231</sup> Cf. *supra* § 138.

<sup>232</sup> Xenofonte, *Anabase*, I, 2, 21.

<sup>233</sup> Tucídides, I, 24, I. Cf. *supra* § 72.

<sup>234</sup> Homero, *Ilíada*, VI, 152.

**202** Deve-se, ainda, tentar não se estender em logos rodeios: *Pois o Aqueloo correndo do monte Pindo, do alto, junto da cidade de Estrato, sai para o mar*<sup>235</sup>. Ao contrário, espontaneamente, deve-se dar repouso e pausa ao ouvinte, deste modo: << Pois o Aquelôo flui do monte Pindo e sai para o mar >>. Assim fica muito mais claro, tal como ocorre com os caminhos com muita sinalização e muitas paradas, cujos sinais são como guias, enquanto que o caminho sem sinalização e uniforme, mesmo curto, parece incerto.

**203** E a respeito da clareza, então, é isso, ainda que seja pouco diante de tantas coisas que lhe dizem respeito. Mas, sobretudo, deve-se usá-la nos discursos simples.

**204** E, na composição desse tipo de estilo, deve-se evitar, primeiro, a extensão dos colos, pois tudo que é extenso é grandioso. Como, no caso do metro heróico, o hexâmetro, que é chamado de heróico pela grandeza e é conveniente aos heróis<sup>236</sup>, enquanto que a comédia – a nova – se restringe ao trímetro.<sup>237</sup> **205** Com efeito, na maior parte do tempo usamos colos trímetros e, algumas vezes, comas – a exemplo de Platão, quando diz: *Desci ontem ao Pireu com Glauco*<sup>238</sup>, pois, neles são freqüentes as paradas e os términos. O faz também Ésquines, ao dizer: *Estávamos sentados nos bancos, no Liceu, de onde os juízes dos jogos organizam a disputa*<sup>239</sup>.

**206** Que tenham um fundamento e uma cadência firmes os finais dos colos, como nos exemplos supracitados, pois, alongar-se ao final produz grandiosidade, como na passagem de Tucídides: *O rio Aqueloo correndo do monte Pindo*<sup>240</sup>, e o que segue.

**207** Deve-se também evitar, nesse tipo de estilo, os hiatos entre vogais longas e entre ditongos, pois todo alongamento acarreta volume. Se for o caso, usar o hiato entre vogais breves, como em: πάντα μὲν τὰ νέα καλὰ ἔστιν (*tudo o que é*

---

<sup>235</sup> Tucídides, II, 102, 2. Cf. *supra* § 45 e *infra* § 206.

<sup>236</sup> Cf. *supra* § 5.

<sup>237</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>238</sup> Platão, *República*, I.

<sup>239</sup> Ésquines, o Socrático, fr. 15 Krauss.

<sup>240</sup> Tucídides, II, 102, 2. Cf. *supra* § 45, 202.

*novo, belo é)*<sup>241</sup>; ou entre breve e longa, como em: ἥλιος; ou, de uma forma ou de outra, contendo breve. Em geral, esse modo de expressar-se tem uma aparência modesta e comum, e é feito para isso.

**208** Devem-se evitar, ainda, as figuras chamativas, pois tudo aquilo que chama atenção foge ao que é de costume e comum.

Evidência e persuasão, sobretudo, são o que esse tipo de estilo irá mostrar. Sendo assim, a respeito da evidência e da persuasão é preciso falar.

**209** Primeiro, a respeito da evidência. A evidência resulta, em primeiro lugar, da precisão: não deixar nada de lado nem cortar. Por exemplo: *como um homem que abre um canal*<sup>242</sup>, e toda essa comparação desenvolvida tem evidência pelo fato de estar dito tudo o que aconteceu, sem nada ter sido deixado de lado. **210** Também a corrida de cavalo em honra a Pátroclo, na passagem em que diz:

*no arfar, as espáduas de Eumelo*

e:

*parecia, a todo instante, que ambos iam subir no carro.*<sup>243</sup>

Tudo isso é evidente, porque não deixou de lado nada do que normalmente acontece e do que, de fato, aconteceu. **211** De sorte que, também em muitas oportunidades, dizer duas vezes a mesma coisa produz mais evidência do que dizê-la uma só, como em: *Tu que, dele vivo, falavas mal, agora, dele morto, escreves mal*<sup>244</sup>. A repetição do termo *mal* destaca a difamação, tornando-a mais evidente.

**212** Quanto a isso, de fato, acusam Ctésias<sup>245</sup> de ser um falastrão, por causa de suas repetições. É provável que, muitas vezes, o acusem acertadamente; porém, em muitas outras, não percebem a evidência de que usa esse autor, o qual, na maior parte do tempo, repete o mesmo para causar maior impressão.

**213** Como no seguinte: *Certo estriangeu, homem meda, tendo derrubado uma mulher sacida de seu cavalo (pois as mulheres em Saces guerreiam, tal como as Amazonas), ao ver, então, que a sacida era distinta e bela, deixou que ela se salvasse. Depois, já com o armistício, enamorado pela mulher, não logrou êxito.*

---

<sup>241</sup> Autor desconhecido. Cf. *supra* § 70.

<sup>242</sup> Homero, *Ilíada*, XXI, 257 sqq.

<sup>243</sup> Homero, *Ilíada*, XXIII, 379-381.

<sup>244</sup> Autor desconhecido. Cf. *supra* § 26.

<sup>245</sup> F.H.G. III C, n° 688 Jacoby.

*Tinha decidido, então, deixar-se morrer de fome, mas, antes, escreve esta carta à mulher, culpando-a: 'Eu te salvei, tu foste salva graças a mim, mas, graças a ti, eu morri.'*<sup>246</sup>

**214** Nessa passagem, talvez alguém, julgando-se conciso, o criticasse porque, sem nenhum propósito, foi repetido o *salvei* e o *foste salva graças a mim*, uma vez que ambos indicam a mesma coisa. Contudo, se retirares um dos dois, retirarias junto tanto a evidência quanto a emoção resultante dela. Também o acréscimo ao final de *morri*, ao invés de *morro*, é mais evidente em virtude do próprio emprego do perfeito, pois o que, de fato, aconteceu é mais terrível do que aquilo que vai acontecer ou que está acontecendo ainda. **215** E, em geral, esse poeta – com razão, alguém poderia chamá-lo de poeta – é um artista da evidência em toda sua escrita.

**216** E outro exemplo. Diante de certos acontecimentos, não se deve dizer logo o que aconteceu, mas fazê-lo pouco a pouco, deixando em suspense o ouvinte e forçando-o a compartilhar da angústia. É o que faz Ctésias no anúncio de que Ciro está morto. Tendo vindo o mensageiro, ele não diz logo, junto de Parisátide, que Ciro morreu (pois isso é que se chama 'conversa de citas'<sup>247</sup>); ao contrário, ele primeiro anunciou que Ciro *vence*, e ela se regozija... e se angustia. Depois, pergunta: *E como está o rei?* E ele diz: *Escapou*. E ela, retomando: *Tissafernes, para ele, é a causa disso*. E, de novo, volta a perguntar: *Mas e Ciro, onde está agora?* E o mensageiro responde: *Onde devem permanecer os homens bons*. Pouco a pouco, passo a passo, prosseguindo com dificuldade, Ctésias, como se diz, acaba por esclarecer isso de uma vez por todas, com muito caráter e evidência tendo apresentado o mensageiro que, contra a vontade, anuncia a desgraça e leva a mãe à angústia, bem como o ouvinte.<sup>248</sup>

**217** Mas a evidência resulta, ainda, da descrição daquilo que acompanha os fatos. Por exemplo, quando alguém disse a respeito dos passos de um camponês: *De longe fora ouvido o estrondo de seus passos, quando se aproximava*<sup>249</sup>, como se não caminhasse, mas sim, escoiceasse o chão. **218** E mesmo, quando diz Platão a

---

<sup>246</sup> Ctésias, fr. 8a Jacoby.

<sup>247</sup> Cf. *supra* § 96.

<sup>248</sup> Ctésias, *Pérsica*, fr. 24 Jacoby.

<sup>249</sup> Autor desconhecido.

respeito de Hipócrates: *Ruborizado – pois, já começava a raiar o dia para que pudesse ser visto*<sup>250</sup>. Que isso tem o máximo de evidência, em tudo se nota. E a evidência resultou da devida atenção dada ao texto e do fato de nos lembrarmos que Hipócrates veio a Sócrates ainda de noite.

**219** A evidência resulta muitas vezes da cacofonia, como em: κόπτ' ἐκ δ' ἐγκέφαλος (*chocou e da cabeça os miolos*)<sup>251</sup> e πολλὰ δ' ἄναντα, κάταντα (*muitas vezes acima, abaixo*)<sup>252</sup> – pois se imita por meio da cacofonia a aspereza, e toda imitação contém alguma evidência. **220** Também as palavras criadas contêm evidência por trazerem consigo a imitação daquilo que exprimem. É o caso do termo λάπτοντες (*lambendo*)<sup>253</sup>. Se tivesse dito << πίνοντες (*bebendo*) >>, não teria imitado os cães enquanto bebem, nem transmitiriam nenhuma evidência. Também o termo γλώσσησι (*línguas*) colocado diante de λάπτοντες (*lambendo*), torna ainda mais evidente o discurso.

E a respeito da evidência, em resumo, é isso.

**221** A persuasão, por sua vez, resulta de dois fatores: a clareza e o costume, pois o que foge à clareza e ao costume não é persuasivo. Então, deve-se buscar um vocabulário que não seja raro nem pomposo, bem como uma composição firme e que não tenha nenhum caráter rítmico.

**222** Nisso está a persuasão. E, ainda, no que diz Teofrasto: *Não se deve falar longamente e com precisão a respeito de tudo, mas deixar algumas coisas para o ouvinte compreender e pensar por si só*<sup>254</sup>. Ao compreender o que foi deixado por ti, torna-se ele, pois, não apenas teu ouvinte, mas também tua testemunha, e, ao mesmo tempo, te é mais favorável. Pois ele se julga inteligente graças a ti, que lhe deste o ponto de partida para a sua compreensão. Ora, tudo dizer, como a um ignorante, soa como um desprezo ao ouvinte.

**223** E uma vez que também o tipo epistolar requer simplicidade, também a seu respeito falaremos.

---

<sup>250</sup> Platão, *Protágoras*, 312a.

<sup>251</sup> Homero, *Odisséia*, IX, 289-290.

<sup>252</sup> Homero, *Ilíada*, XXIII, 116.

<sup>253</sup> Homero, *Ilíada*, XVI, 161. Cf. *supra* § 94.

<sup>254</sup> Teofrasto, *Περὶ λέξεως*, (fr. VII Mayer).

Ártemon, o editor das cartas de Aristóteles, disse que *se deve, do mesmo modo, escrever diálogo e cartas, pois a carta deve ser como uma das duas partes do diálogo*. **224** Talvez tenha razão, mas não totalmente. A carta deve de algum modo ser mais elaborada do que o diálogo. Esse imita uma fala improvisada; já ela é escrita e enviada, de certa maneira, como um presente. **225** Quem, afinal, dialogaria com um amigo do mesmo modo como diz Aristóteles a Antípater, escrevendo sobre o velho no exílio: *Se este se afasta a toda terra de exílio, de modo a não regressar, é evidente que, da parte daqueles que querem descer ao Hades, não há inveja alguma*<sup>255</sup>. Ao falar desse modo, parece, com efeito, propor mais uma exposição do que uma conversa.

**226** Disjunções frequentes, como as do diálogo, também não são convenientes em cartas. Pois, na escrita, a disjunção acarreta falta de clareza, e seu caráter mimético não é familiar à escrita como o é ao debate; como no Eutidemo: *Quem era, Sócrates, aquele com quem você dialogava ontem, no Liceu? Sem dúvida, havia muita gente ao redor de vocês*. E, um pouco adiante, acrescenta: *Mas, a mim, parece ser um estrangeiro aquele com quem você dialogava. Quem era?*<sup>256</sup> Toda essa forma de expressar-se e de imitar seria mais conveniente a um ator<sup>257</sup>, não a cartas, que são escritas.

**227** Mas que a carta tenha, ao máximo, uma mostra do caráter, tal como o diálogo. Pois cada qual escreve uma carta quase como uma imagem de sua alma. É, de fato, possível notar o caráter do escritor em qualquer discurso, porém em nenhum outro como na carta.

**228** E se deve restringir o tamanho da carta, bem como o estilo. Se são demasiado longas e, mais ainda, se apresentarem um modo de expressão mais pomposo, não serão, de jeito nenhum, cartas de verdade, mas sim tratados em que se inscreve um: *saudações!* É o caso de muitas cartas de Platão e da de Tucídides.

**229** Quanto à sintaxe, deve ser mais livre. Pois é ridículo construir períodos como se se estivesse escrevendo, não uma carta, mas um processo judicial. E não é

---

<sup>255</sup> Aristóteles, fr. 665 Rose

<sup>256</sup> Platão, *Eutidemo*, 271 a.

<sup>257</sup> Cf. *supra* § 193-194.

apenas ridículo preocupar-se com isso em cartas, mas também nada amistoso – como se diz no provérbio, *os figos são figos*.

**230** Mas é preciso saber que não apenas o estilo, mas também certos assuntos são apropriados a uma carta. Aristóteles, por exemplo, o qual parece ter sido o mais bem sucedido no gênero epistolar, disse: *E não te escrevo isso, pois não é apropriado a uma carta*<sup>258</sup>. **231** Qualquer um que escreva, em uma carta, um sofisma ou um discurso de ciências naturais, pode fazê-lo, mas, com certeza, não está escrevendo uma carta. Essa tem por intenção ser uma breve mostra de amizade e uma exposição sobre algum assunto simples e com palavras simples.

**232** Sem dúvida, a sua beleza está nas caras mostras de amizade e nos provérbios, que lhe são frequentes. E que seja apenas essa a sua sabedoria, porque o provérbio é algo popular e conhecido; já quem profere máximas e exortações não parece falar por meio de uma carta, mas sim de um artifício.

**233** Aristóteles, aliás, propõe algumas vezes demonstrações sob uma forma parelha à da carta. Por exemplo, quando quer ensinar que se deve, da mesma maneira, prestar serviços às grandes cidades e às pequenas: *Pois os deuses são iguais em ambas; de modo que, como as Graças são deusas, em ambas, igualmente, te concederão favores*<sup>259</sup>; aquilo que é demonstrado é próprio de uma carta, bem como a própria demonstração.

**234** Mas como também, às vezes, escrevemos a cidades e a reis, que se admita que tais cartas sejam pouco mais elevadas, pois se deve ter em vista também o destinatário. Elevada sim, mas não a ponto de se tornar, em lugar de uma carta, um tratado, como ocorre com aquelas de Aristóteles a Alexandre, ou com a de Platão aos amigos de Díon<sup>260</sup>.

**235** Em suma, no que diz respeito ao estilo, a carta deve conter uma mistura destes dois tipos: o estilo da graça e o simples.

E a respeito da carta, bem como do tipo simples, é isso.

### Sobre o estilo seco

---

<sup>258</sup> Aristóteles, fr. 670 Rose.

<sup>259</sup> Aristóteles, fr. 656 Rose.

<sup>260</sup> Cf. Platão, Carta VII.

**236** Avizinha-se também do estilo simples um estilo falho, chamado seco. E também esse reside em três fatores. No pensamento, quando, por exemplo, alguém disse sobre Xerxes: *Descia Xerxes com todos os seus*<sup>261</sup>. De fato, o autor rebaixou muito o assunto ao dizer << *com todos os seus* >> ao invés de << com toda a Ásia >>.

**237** Com relação a outro fator, o vocabulário, o estilo seco ocorre quando se anuncia um grande assunto com palavras irrelevantes – por exemplo, quando o gadereu disse sobre a batalha de Salamina <<...>>; ou ainda, quando alguém disse do tirano Falaris: *Alguns problemas que Falaris criou para os agrigentinios*<sup>262</sup>. Ora, uma batalha como essa e a crueldade do tirano jamais deviam ser tratadas com palavras como *alguns* ou *problemas*, e sim com termos grandiosos e convenientes ao assunto proposto.

**238** Por fim, na composição, o estilo seco ocorre, ou quando houver comas contíguos – como nessa passagem dos Aforismos: *A vida curta, a arte longa, a ocasião fugaz, a experiência enganosa*<sup>263</sup> – ou quando, em se tratando de um assunto grandioso, o colo estiver quebrado e incompleto – como nas palavras de alguém que acusa Aristides porque não chegou à batalha de Salamina: *Mas sem ser chamada, Deméter veio e combateu junto com a frota; Aristides, não*<sup>264</sup>. A quebra, além de ser inconveniente, está fora de propósito. Quebras como essa devem ser usadas em outros casos<sup>265</sup>.

**239** De fato, muitas vezes, a própria idéia é uma coisa fria e, como dissemos então, afetada, enquanto a composição é quebrada e oculta a insolência da idéia. Tal como ocorre àquele que disse de um homem que teve relações sexuais com a mulher morta: *Não tem mais relações com ela*<sup>266</sup>. A idéia, dizem, mesmo um cego pode ver, mas a composição, ao ser restrita oculta, de algum modo, a insolência do assunto e cria o que, agora, tem-se por nome afetação seca, a qual se compõe de

---

<sup>261</sup> Autor desconhecido.

<sup>262</sup> Autor desconhecido.

<sup>263</sup> Hipócrates, *Aforismos*, I, 1. Cf. *supra* § 4.

<sup>264</sup> Autor desconhecido.

<sup>265</sup> Cf. *supra* § 6, 21.

<sup>266</sup> Autor desconhecido.

dois males: um deles, a afetação, advinda do assunto; o outro, a secura, advinda da composição.

#### Capítulo IV: O estilo veemente

**240** E a respeito da veemência, considerando o que foi dito até então, é claro que também ela residiria em três fatores, os mesmos dos tipos de estilo anteriores.

Há, pois, certos assuntos que, por si só, são veementes, de sorte que quem fala sobre eles parece veemente mesmo que o faça sem veemência alguma, como é o caso de Teopompo quando fala sobre as flautistas no Pireu, os prostíbulos, os flautistas que cantam e dançam. Como todos esses assuntos são veementes, mesmo tendo se expressado de forma fraca, o autor parece veemente.

**241** No que concerne à composição, esse tipo de estilo vem a ocorrer, antes de tudo, se ela possuir comas ao invés de colos. A extensão dilui, pois, a severidade, e, ao contrário, mais veemente é o que, com pouco, muito mostra. Um exemplo, as palavras dos lacedemônios a Filipe: *Dionísio em Corinto*<sup>267</sup>. Se o tivessem estendido: << Dionísio, depois de ter sido deposto, vive na miséria em Corinto, ensinando a ler como professor >>, seria, talvez, mais uma narrativa, e não uma injúria. **242** Também nas demais circunstâncias, os lacônicos, por natureza, eram de falar pouco. Afinal, a brevidade é mais veemente e imperativa, enquanto que o longo discurso, ao contrário, convém à súplica e ao pedido.<sup>268</sup>

**243** Por isso também, as expressões simbólicas possuem veemência, por se parecerem com as falas breves. De uma fala breve, a maior parte das coisas deve estar, pois, subtendida, como no caso das expressões simbólicas. Desse modo, também a passagem: *Debaixo da terra, as cigarras cantarão para nós*<sup>269</sup>, dita de forma alegórica, é mais veemente do que se dita, simplesmente, desta maneira: <<as árvores de vocês serão derrubadas >>.

**244** Os períodos devem estar, ao certo, bem amarrados ao final, pois o rodeio é veemente. A disjunção, ao contrário, é uma marca de maior simplicidade e de

---

<sup>267</sup> Cf. *supra* § 8-9.

<sup>268</sup> Cf. *supra* § 7.

<sup>269</sup> Cf. *supra* § 99-100.

caráter bondoso, como ocorre em todo o estilo antigo, já que os antigos eram simples<sup>270</sup>. **245** De sorte que, em matéria de veemência, deve-se evitar o modo antigo (e não só o seu caráter, mas também seu ritmo) e recorrer, sobretudo, à veemência que agora prevalece. Então, terminações de colos como as desta passagem: ὡμολόγησα τούτοις, ὡς ἂν οἴός τε ᾶ, συνερεῖν (*concordei em falar, o quanto for capaz, em favor deles*),<sup>271</sup> têm o melhor do ritmo de que falei.

**246** Também a violência na composição produz certa veemência. Pois, muitas vezes, também os sons difíceis de pronunciar, como se fossem ásperos caminhos, são veementes. Um exemplo é a passagem de Demóstenes: ὑμᾶς τὸ δοῦναι ὑμῖν ἐξεῖναι (*vos priva do poder de conceder isenções*)<sup>272</sup>.

**247** Antíteses e igualdade fônica, nos períodos, devem ser evitadas. Elas imprimem volume, não veemência; e, muitas vezes ainda, ao invés de veemência, frieza, como por exemplo, quando Teopompo, ao se dirigir contra os companheiros de Filipe, diluiu a veemência com a antítese: *Assassinos sendo por natureza, libertinos eram nos modos*<sup>273</sup>. Ao prestar atenção no raro artifício e, mais, em seu mau emprego, o ouvinte mantém-se alheio a qualquer sentimento impetuoso.

**248** Muitas vezes, ao certo, seremos, por assim dizer, compelidos pelo próprio assunto a fazer uma composição com densidade e veemência, como a de Demóstenes: *Pois, do mesmo modo que se algum daqueles fosse condenado, o decreto tu não proporias, assim, se tu agora fores condenado, outro não o proporás*<sup>274</sup>. O próprio assunto e a sua ordenação têm, claramente, uma composição que combinou com eles; mesmo forçando, dificilmente alguém a faria de outro modo. Afinal, para muitos assuntos criamos composições, puxados pelos mesmos, tal como corredores ladeira abaixo.

**249** É também fator de veemência deixar para o final aquilo que for mais veemente, pois, compreendido no meio, fica atenuado. É o caso da passagem de Antístenes: *Quase a aflição que o homem teria causado ao levantar detrás da*

---

<sup>270</sup> Cf. *supra* § 67, 175.

<sup>271</sup> Demóstenes, *Contra Leptines*, 1. Cf. *supra* § 10, 20, 31.

<sup>272</sup> Demóstenes, *Contra Leptines*, 2.

<sup>273</sup> Teopompo. Fr. 249. Cf. *supra* § 27.

<sup>274</sup> Demóstenes, *Contra Aristócrates*, 99. Cf. *supra* § 31.

*moita*<sup>275</sup>. Se alguém invertesse a composição deste modo: << quase a aflição que, ao levantar detrás da moita, o homem teria causado >>, de fato, apesar de ter dito a mesma coisa, a mesma coisa não irão pensar que ele diz.

**250** E a antítese, sobre a qual me referia a propósito de Teopompo<sup>276</sup>, também não foi um procedimento adequado nesta passagem de Demóstenes: *Iniciavas, eu era iniciado. Eras professor, eu frequentava as aulas. Eras um ator medíocre, eu era espectador. Tu saías, eu assoviava*<sup>277</sup>. Devido ao jogo de correspondência entre os termos, o enunciado parece constituir uma arte mal empregada; parece mais ser uma brincadeira, não um constrangimento.

**251** Mas convém ainda à veemência a contiguidade de períodos, a qual, de fato, nos demais tipos de estilo não é vantajosa<sup>278</sup>. Essa forma de empregá-los continuamente será, pois, assimilada como um enunciado de metros sucessivos, e metros veementes, tais quais os colíambos. **252** Aliás, que sejam contíguos e concisos ao mesmo tempo, digo de até dois colos, já que aqueles formados por muitos colos irão fornecer mais beleza, não veemência.

**253** E a concisão é tão útil a esse tipo de estilo que a reticência, em muitas ocasiões, é até mais veemente, como é o caso de Demóstenes: *Quanto a mim, não pretendo dizer nada capcioso, mas este me acusa impunemente*<sup>279</sup>. Nessa passagem, é provável que, ao se calar, o orador tenha sido mais veemente do se tivesse dito tudo. **254** E – pelos deuses! – até mesmo a falta de clareza, em muitas ocasiões, é veemente. Afinal, é mais veemente aquilo que está subentendido; uma vez explicado, ao contrário, não chama a atenção.

**255** E, de algum um modo, a cacofonia produz veemência, sobretudo se o assunto proposto a requer, como ocorre neste verso de Homero:

Τρῶες δ' ἐρρίγησαν, ὅπως ἴδον αἰόλον ὄφιν

(*Os troianos arrepiaram-se quando viram a serpente de várias cores*).<sup>280</sup>

---

<sup>275</sup> Antístenes. Fr. 67 Mullach.

<sup>276</sup> Cf. *supra* § 27, 247.

<sup>277</sup> Demóstenes, *Sobre a coroa*, 265.

<sup>278</sup> Cf. *supra* § 12, 15.

<sup>279</sup> Demóstenes, *Sobre a coroa*, 3.

<sup>280</sup> Homero, *Ilíada*, XII, 208.

Seria possível salvar o verso dizendo de modo mais eufônico: << Τρῶες δ' ἔρριγησαν, ὅπως ὄφιν αἰόλον εἶδον >>; porém, desse modo, nem o autor pareceria terrível, nem a própria serpente.

**256** Seguindo então esse modelo, imaginaremos os outros, por meio de semelhante procedimento. Por exemplo, no lugar de πάντ' ἄν ἔγραψεν (*tudo teria escrito*), πάντα ἔγραψεν ἄν; no lugar de οὐ παρεγένετο (*não estava presente*), παρεγένετο οὐχί; **257** ou encerrando ora com a partícula δὲ, ora com τε. De fato, é recomendado evitar uma terminação desse tipo<sup>281</sup>, porém, muitas vezes, tal seria útil, como em: οὐκ εὐφήμησε μὲν, ἄξιον ὄντα, ἠτίμασε δέ (*mesmo sendo digno, não o elogiou; desonrou-o, ao contrário*)<sup>282</sup>; ou ainda: Σχοῖνόν τε Σκῶλόν τε (*E Esqueno, e Escoló*)<sup>283</sup>, embora, na passagem de Homero, a terminação por meio de partículas tenha produzido, ao certo, grandeza. **258** Mas se poderia produzir veemência se alguém dissesse assim: ἀνέτρεψε δὲ ὑπὸ τῆς ἀφροσύνης τε ὑπὸ τῆς ἀσεβείας τε τὰ ἱερά τε τὰ ὄσια τε (*Inverteu, tanto por insensatez quanto por impiedade, tanto as leis divinas quanto as humanas*).<sup>284</sup>

Em geral, a fluidez e a eufonia são próprias da elegância, não da veemência, e esses dois tipos de estilo parecem opor-se ao máximo.

**259** De fato, muitas vezes, há uma veemência que se manifesta a partir de uma brincadeira que se mistura a ela, como nas comédias e em todo o modo cínico, como nesta passagem de Crates:

*Alforje é uma terra no meio da névoa cor de vinho*<sup>285</sup>.

**260** Também na de Diógenes, nas Olimpíadas, quando, após a corrida em armas, ele próprio correndo, proclamava-se vencer em nobreza todos os homens nas Olimpíadas. Suas palavras provocam o riso e, ao mesmo tempo, causam espanto – e, devagar, o que é dito se torna levemente mordaz. **261** Também aquilo que foi dito a um belo menino nesta passagem: lutando Diógenes contra o mesmo, de algum modo suas vergonhas se mexeram e, como o menino ficou amedrontado,

---

<sup>281</sup> Cf. *supra* § 238.

<sup>282</sup> Autor desconhecido.

<sup>283</sup> Homero, *Ilíada*, II, 497. Cf. *supra* § 54.

<sup>284</sup> Autor desconhecido.

<sup>285</sup> Cf. *supra* § 170.

dando até um pulo para trás, o filósofo disse: *Coragem, menino, não sou como essa!* Na fala, de antemão, isso faz rir, mas o sentido oculto é veemente. Em geral, para resumir, o caráter do discurso cínico é parecido com um cão que abana o rabo e, ao mesmo tempo, morde. **262** Mesmo os oradores lançarão mão desse expediente, às vezes, como já o lançaram. Lísias, ao atacar o amante de uma velha, *de quem era mais fácil contar os dentes do que os dedos*<sup>286</sup>, apresentou a velha com a maior veemência e de forma muitíssimo engraçada. Também Homero, na passagem anteriormente citada: *Ninguém vou comer por último*<sup>287</sup>.

**263** Mas, de como a veemência também resultaria do emprego das figuras, passamos a falar. Primeiro, então, das figuras de pensamento. E uma delas é a denominada preterição: *Olinto, Metone, Apolônia e as trinta e duas cidades da Trácia, as deixo de lado*<sup>288</sup>. Nessa passagem, além de o orador ter dito todas as coisas que queria, ele afirma que as preteriu como se tivesse para dizer outras ainda mais veementes.

**264** Também a reticência<sup>289</sup>, já referida anteriormente, tendo o mesmo caráter, tornará mais veemente o discurso.

**265** Poderia ainda ser empregada, a favor da veemência, uma figura de pensamento chamada prosopopéia. Um exemplo desse emprego: *Imaginaí que vossos antepassados reprovam e que diz mais ou menos isso ou a Grécia, ou a pátria, sob a figura de uma mulher*<sup>290</sup>. **266** Tal como, no Epitáfio, na passagem em que Platão diz: *Ó crianças, porque sois nascidas de bons pais...*<sup>291</sup> – e ele não fala pela boca da própria personagem, mas pela de seus pais. Ora, a passagem parece muito mais efetiva e veemente graças à personificação; e mais, ela se torna, simplesmente, um drama. **267** E assim então, poderiam ser empregadas as figuras de pensamento do modo como foi dito, e tantas quantas as que foram, como exemplo, mencionadas.

---

<sup>286</sup> Lísias, fr. 1 Thalheim. Cf. *supra* § 128.

<sup>287</sup> Homero, *Odisséia*, IX, 369. Cf. *supra* § 130, 152.

<sup>288</sup> Demóstenes, *Filípicas*, III, 26.

<sup>289</sup> Cf. *supra* § 103, 253.

<sup>290</sup> Autor desconhecido.

<sup>291</sup> Platão, *Menexeno*, 246 d. Cf. *Notas complementares*.

Passando agora às figuras de linguagem, ao escolhê-las com maior variedade pode-se tornar o discurso mais veemente. Temos, por exemplo, a anadiplose, como em: *Tebas, Tebas, a cidade vizinha, foi arrancada do meio da Grécia*<sup>292</sup>. A repetição do nome produz, com efeito, veemência.

**268** Temos também a chamada anáfora. Por exemplo: *Contra ti mesmo o intimas. Contra as leis o intimas. Contra a democracia o intimas*<sup>293</sup>. Aliás, a figura aqui mencionada é tripla: há a epanáfora, já referida anteriormente, em virtude da repetição, no início, da mesma expressão; o assíndeto, pois duas vezes as partículas de ligação foram omitidas; e, por fim, o *homeoteleuto*, pelas repetidas terminações com o termo *intimas*. Inclusive, a veemência se dá pelo acúmulo desses três elementos. Se alguém, ao contrário, disser assim: << contra ti mesmo, e as leis, e a democracia o intimas >>, junto com as figuras, irá retirar também a veemência.

**269** Mas, dentre todas as figuras, é preciso saber, a disjunção é o principal fator de veemência. Um exemplo: *Atravessa a ágora, inchando as bochechas, com as sobrancelhas levantadas, andando igual a Pítocles*<sup>294</sup>. Se isso for amarrado com partículas de ligação, tornar-se-á mais dócil.

**270** Poderia, ainda, ser empregada a chamada gradação, como nesta passagem de Demóstenes: *Não disse isso, sem redigir um decreto; nem redigi um decreto, sem partir em embaixada; nem parti em embaixada, sem persuadir os tebanos*<sup>295</sup>. O discurso parece a alguém que sobe mais e mais. Porém, se alguém o disser deste modo: << eu, tendo dito isso e redigido um decreto, parti em embaixada e persuadi os tebanos >>, dirá apenas uma narrativa, e nada veemente.

**271** Em suma, as figuras de linguagem, sobretudo a disjunção, oferecem ao enunciador uma possibilidade tanto para a encenação quanto para o debate, isto é, lhe proporcionam veemência.

E a respeito de ambas as figuras, isso é tudo.

**272** Quanto ao vocabulário, deve ser empregado todo aquele que também se emprega no tipo de estilo grandioso, embora não com a mesma finalidade. O

---

<sup>292</sup> Ésquines, *Contra Ctésiphon*, 133.

<sup>293</sup> Ésquines, *Contra Ctésiphon*, 202.

<sup>294</sup> Demóstenes, *Sobre a falsa embaixada*, 314.

<sup>295</sup> Demóstenes, *Sobre a coroa*, 179.

emprego de metáforas pode, pois, produzir veemência, como em: *A Píton que, insolente e exagerado, despejava uma torrente de palavras sobre vós*<sup>296</sup>. **273** O mesmo vale para as comparações. Em Demóstenes, por exemplo: *Este decreto fez com que o perigo que pairava sobre a cidade passasse como uma nuvem*<sup>297</sup>. **274** As comparações desenvolvidas, porém, não são vantajosas à veemência, por causa de sua extensão. Exemplo disso: *Como um cão de raça, inexperiente, de forma imprudente se lança sobre o javali*<sup>298</sup>. Beleza, além de alguma precisão, aqui se destaca; contudo a veemência requer certa severidade e concisão, ela é como um combate corpo a corpo.

**275** Já de uma palavra composta também se extrai veemência. Como se nota nas inúmeras que o costume, com tal veemência, cria: τὴν χαμαιτύπην (*prostituta*), τὸν παραπλήγα (*golpeado de lado, demente*), ou qualquer outra desse tipo. Mesmo entre os oradores podem ser encontradas muitas dessas.

**276** E é preciso tentar usar palavras de modo conveniente ao assunto. Por exemplo, para quem agiu com violência e astúcia: *forçou*; para quem agiu abertamente com violência e insensatez: *demoliu, destruiu*; com arдил e em segredo: *rompeu* ou *se esquivou*, ou qualquer palavra desse tipo, adaptada ao assunto.

**277** E elevar, um pouco, o assunto que se toma produz não apenas grandeza, mas também veemência, como em: *Não é preciso dizer com as mãos para dentro, Ésquines, mas partir em embaixada com as mãos para dentro*<sup>299</sup>. **278** Ou ainda: *Mas aquele que se apropriava da Eubeia*<sup>300</sup>. Aqui a elevação não é para tornar o discurso grandioso, mas veemente. E isso acontece quando, no meio de nossa exaltação, acusamos alguém, como no caso da acusação a Ésquines e a Filipe.

**279** Também é veemente dizer algumas coisas interrogando os ouvintes, sem esclarecê-las: *Mas aquele que se apropriava da Eubéia, preparando uma fortaleza contra a Ática, ao fazer isso, cometia uma injustiça, e violava, e rompia os acordos de paz; sim ou não?*<sup>301</sup> Isso como que leva a uma aporia o ouvinte, que parece posto

---

<sup>296</sup> Demóstenes, *Sobre a coroa*, 136. Cf. *supra* § 80.

<sup>297</sup> Demóstenes, *Sobre a coroa*, 188.

<sup>298</sup> Xenofonte, *Ciropedia*, I, 4, 21. Cf. *supra* § 89.

<sup>299</sup> Demóstenes, *Sobre a falsa embaixada*, 255.

<sup>300</sup> Demóstenes, *Sobre a coroa*, 71.

<sup>301</sup> *Ibidem*.

à prova sem ter nada a declarar. Mas se alguém, invertendo, dissesse assim: <<cometia uma injustiça e rompia os acordos de paz>>, claramente pareceria ensinar e não acusar.

**280** E a chamada tenacidade é uma expressão que vai além do assunto e contribuiria, ao máximo, com a veemência. Um exemplo dela em Demóstenes: *Pois uma doença terrível, ó homens atenienses, caiu sobre a Grécia...*<sup>302</sup> <...><sup>303</sup> desse modo não seria veemente.

**281** É provável que também o chamado eufemismo colabore com a veemência, ao fazer de difamações eufemismos, e da impiedade piedade. Por exemplo, quando aquele exortava a fundir as Vitórias de ouro e aproveitar essa riqueza na guerra, não disse simplesmente assim: << Destruamos as Vitórias para a guerra>>, pois, desse modo, seria uma difamação, algo semelhante a um ultraje às deusas. Ao contrário, com maior eufemismo disse: *Contemos com as Vitórias para a guerra*<sup>304</sup>. Dito assim, não parece com alguém que ‘destrói’ as Vitórias, mas que as transforma em aliadas.

**282** Também são veementes as colocações de Demades. Apesar de parecerem ter um modo peculiar e extravagante, sua veemência resulta das impressões que causam ou, ainda, de um tipo de alegoria empregado ou, terceiro, da hipérbole. **283** Um exemplo: *Alexandre não está morto, ó homens atenienses; pois toda a terra espalharia o cheiro de seu cadáver*<sup>305</sup>. Dizer *espalharia o cheiro de* ao invés de <<perceberia>> é, ao mesmo tempo, alegórico e hiperbólico; dizer que *toda a terra* perceberia sua morte retrata o poder de Alexandre de forma impressionante e, ao mesmo tempo, o discurso causa espanto, pelo acúmulo dos três elementos<sup>306</sup>. E todo espanto é veemente, uma vez que amedrontador. **284** Com a mesma característica, temos ainda: *Porque este decreto eu não escrevi, mas é a guerra que ia escrevendo com a lança de Alexandre*<sup>307</sup>. Ou ainda: *O poder da*

---

<sup>302</sup> Demóstenes, *Sobre a falsa embaixada*, 259.

<sup>303</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>304</sup> Autor desconhecido.

<sup>305</sup> Fr. LIII De Falco.

<sup>306</sup> Cf. *supra* § 268.

<sup>307</sup> Fr. XII De Falco.

*Macedônia, após a perda de Alexandre, parecia com o Ciclope já cego*<sup>308</sup>. **285** Ou alhures: *Cidade, não a de nossos ancestrais, a potência naval, mas uma velha, calçada com sandálias e tomando um cozimento de cevada*<sup>309</sup>. Ora, *velha* é uma forma alegórica de dizer <<fraca>> e <<exausta>>, e, ao mesmo tempo, dá à inação da cidade um contorno que impressiona em virtude da hipérbole; e *tomando um cozimento de cevada*, já que ela, passando o tempo com distribuições de carnes e banquetes para todos, gastava os fundos militares.

**286** A respeito, então, da veemência de Demades, é o bastante. De fato, é algo bem arriscado e não muito fácil de imitar, pois há também um elemento poético na forma, se, ao certo, são poéticos a alegoria, a hipérbole e a impressão que causa. Aliás, quanto a esse elemento poético, há uma mescla de comédia.

**287** E o chamado modo figurado<sup>310</sup> no discurso, os oradores de agora o empregam de forma ridícula, com uma impressão vulgar e, ao mesmo tempo, sugestiva demais. Um verdadeiro modo figurado do discurso, porém, se faz segundo dois princípios: decência e segurança.

**288** Decência, por exemplo, como em Platão, quando quis injuriar Aristipo e Cleómbroto, os quais se banquetavam em Egina, embora Sócrates já estivesse na cadeia em Atenas há muitos dias, sem sequer cruzarem o mar para ver o companheiro e mestre, apesar de estarem a menos de duzentos estádios de Atenas. Tudo isso o autor não disse com termos precisos, pois o discurso seria uma injúria. Ao contrário, com decência, o fez do seguinte modo. Questionado Fédon quanto àqueles que estavam junto de Sócrates, ele os enumerou. Em seguida, ao ser novamente questionado se Aristipo e Cleómbroto estavam presentes, disse: *Não. Estavam em Egina*<sup>311</sup>. Com efeito, tudo o que foi mencionado anteriormente, é aludido no *estavam em Egina*, e o discurso parece muito mais veemente, uma vez que o veemente está no próprio fato, e não nas palavras do interlocutor. Assim, apesar de que, se injuriasse igualmente Aristipo e seus companheiros, não correria risco, Platão os injuriou por meio do modo figurado.

---

<sup>308</sup> Fr. XV De Falco.

<sup>309</sup> Fr. XVIII De Falco.

<sup>310</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>311</sup> Platão, *Fédon*, 59 c.

**289** Muitas vezes, quando dirigimos a palavra a um tirano ou a qualquer outra pessoa violenta, dispostos a censurá-los, usamos por necessidade o modo figurado no discurso, como o fez Demétrio de Falero contra Crátero da Macedônia. A esse que, assentado sobre um leito de ouro, com ar de superioridade e envolto em uma manta púrpura, recebia com soberba as embaixadas dos gregos, disse com censura, por meio do modo figurado: *Nós recebemos outrora, como embaixadores, não só estes, como este Crátero*<sup>312</sup>. No pronome dêitico *este*, há uma indicação de toda a soberba de Crátero, censurada por meio de um modo figurado. **290** Do mesmo tipo são, também, as palavras de Platão dirigidas contra Dionísio, por esse ter mentido e negado: *Eu, Platão, não concordei em nada contigo; tu, no entanto, pelos deuses!*<sup>313</sup> Com efeito, há o convencimento de que ele mentiu; ademais, o discurso contém um modo figurado que produz grandiosidade e, ao mesmo tempo, é também seguro.

**291** Além disso, muitas vezes, também empregam a ambivalência. E caso alguém queira copiar esses e fazer reprovações que não sejam, de fato, reprovações, um exemplo é a passagem de Ésquines a propósito do Telauges. Quase toda a narração sobre Telauguês fornece uma aporia: é algo a ser admirado ou é uma chacota? Esse tipo de ambiguidade, apesar de não ser, na verdade, uma ironia, dá a impressão de sê-lo.

**292** Mas poder-se-ia ainda empregar o modo figurado de uma maneira diferente; por exemplo, assim: uma vez que os soberanos e soberanas ouvem falar de suas faltas com desagrado, para aconselhá-los a não cometê-las, não o diremos diretamente, mas reprovaremos outros por terem cometido falhas semelhantes. Para o tirano Dionísio, por exemplo, falaremos contra o tirano Falaris<sup>314</sup> e a dureza de seu caráter. Ou elogiaremos, diante de Dionísio, alguns que fizeram o oposto do que ele fez, como Gelão e Ierão, que foram como pais e educadores da Sicília. Com efeito, enquanto ouve, ele é advertido e, ao mesmo tempo, não se sente injuriado e emula a Gélão, pelo elogio recebido, e ele mesmo passa a aspirar ao elogio. **293** Há muitas ocasiões como essas, na presença dos tiranos. Filipe, por exemplo, por ser

---

<sup>312</sup> Demétrio de Falero, fr. 7, 183 Wehrli.

<sup>313</sup> Cf. *Notas complementares*.

<sup>314</sup> Cf. *supra* § 237.

caolho, ficava em cólera se alguém pronunciasse, diante dele, “Ciclope” ou, em uma palavra, “olho”. Hérmiás, o governante de Atarneu, dócil com relação às outras coisas, conforme se diz, não se continha facilmente quando alguém pronunciava “navalha” ou “mutilação” ou “castração”, pelo fato de ser eunuco.

E mencionei isso querendo demonstrar, sobretudo, o caráter do poder, que demanda, principalmente, um discurso seguro chamado de “figurado”.

**294** Aliás, muitas vezes, assim como as tiranias, também as democracias grandes e poderosas precisam dessa espécie de discurso. É o caso do povo de Atenas, que comandava a Grécia e nutria os aduladores Cleão e Cleofonte. Ora, a adulação é vergonhosa, mas a crítica é muito arriscada; o melhor, então, é o meio termo, isto é, o modo figurado. **295** Também, às vezes, elogiaremos aquele que comete faltas, não pelas que cometeu, mas pelas que não cometeu. Por exemplo, elogiaremos uma pessoa em cólera, dizendo que ontem ela era elogiada por se mostrar dócil perante as faltas de um outrem, e que ela é um exemplo para os cidadãos. Ora, é com prazer que uma pessoa toma a si mesma como modelo e quer que lhe seja associado elogio em cima de elogio, e mais, que lhe seja feito um único e constante elogio.

**296** Em geral, como acontece com uma mesma massa de cera, com que uma pessoa molda um cão, outra um boi, outra um cavalo, também ocorre com um mesmo assunto. Um, declarando e acusando, diz: <<Os homens deixam bens para os filhos, mas não deixam a ciência de usufruir daquilo que lhes foi deixado>>; essa forma de discurso é chamada aristipiana. Já outro, irá proferir a mesma passagem sob a forma de um princípio, (como o faz Xenofonte, na maior parte do tempo), por exemplo, dizendo: << É preciso, pois, não deixar apenas os bens para os filhos, mas também a ciência de usufruir deles>>. **297** Quanto àquela que é propriamente chamada forma socrática, com a qual parecem emular, sobretudo, Ésquines e Platão, ela transformaria o mesmo assunto dito acima em um interrogatório, de modo mais ou menos assim: << Ó filho, quantos bens te deixou o pai? Sem dúvida, muitos e não fáceis de calcular? – Muitas, ó Sócrates. – Pois então, também não te deixou a ciência de usufruir deles?>>. Ao mesmo tempo, levou esse filho, sem que o percebesse, a uma aporia, lembrou-o de sua ignorância e chamou sua atenção para a

necessidade de ser instruído. E tudo isso, com caráter e de forma harmoniosa, e não, de fato, como se diz, à maneira dos citas<sup>315</sup>. **298** Quando foram inventados, discursos como esses lograram êxito e, mais ainda, causaram espanto por seu caráter mimético, pela evidência e pela magnânima advertência que contêm.

A respeito, então, de como modelar o discurso e do modo figurado, que isso seja suficiente.

**299** A fluidez na composição, que foi usada, sobretudo, pelos discípulos de Isócrates, os quais se abstiveram do hiato, não é muito vantajosa para o discurso veemente. Pois, muitas vezes, a veemência pode vir do próprio o hiato, como em: τοῦ γὰρ Φωκικοῦ συστάντος πολέμου, οὐ δι' ἐμέ, οὐ γὰρ δὴ ἔγωγε ἐπολιτευόμην πω τότε. (*Quando a guerra da Fócida se instaurou, não foi culpa minha, pois, de fato, eu mesmo não tinha, ainda, qualquer participação política*)<sup>316</sup>. Mas se alguém, ao alterar a frase, lhe conferindo fluência, disser assim: << τοῦ πολέμου γὰρ οὐ δι' ἐμὲ τοῦ Φωκικοῦ συστάντος· οὐ γὰρ ἐπολιτευόμην ἔγωγε πω τότε. (A guerra da Fócida não foi culpa minha, quando começou. Pois 'inda não tinha qualquer participação política)>>, terá suprimido não pouco da veemência, já que a sonoridade resultante do hiato será talvez, como em muitos casos, mais veemente. **300** Aquilo que é despreocupado, e como que espontâneo, trará, com efeito, alguma veemência, sobretudo, quando nos mostramos encolerizados ou injustiçados, enquanto que a reflexão em torno da fluidez e da harmonia não é própria de uma pessoa em cólera, mas de alguém que faz alguma brincadeira ou, mais ainda, que está se exibindo.

**301** E, como a figura da disjunção produz veemência<sup>317</sup>, conforme dito anteriormente, irá produzi-la a composição toda repleta de disjunções. Prova disso é uma passagem de Hipónax<sup>318</sup>: querendo, pois, injuriar os inimigos, ele quebrou o metro e o tornou manco, ao invés do correto, e sem ritmo, isto é, conveniente à veemência e à injúria. Afinal, aquilo que contém ritmo e é eufônico conviria mais aos encômios do que às reprovações.

---

<sup>315</sup> Cf. *supra* § 96, 216.

<sup>316</sup> Demóstenes, *Sobre a coroa*, 18.

<sup>317</sup> Cf. *supra* § 269.

<sup>318</sup> Cf. *supra* § 132.

E a respeito do hiato, é isso.

### Sobre o estilo sem graça

**302** Também ao tipo de estilo veemente, avizinha-se, como é devido, um tipo falho, e ele é chamado de “estilo sem graça”.

Ele está no assunto tratado, quando se diz, abertamente, coisas impróprias e indizíveis, como é o caso daquele que, acusando Timandra de prostituição, desembucha uma descrição sobre a bacia, os óbolos, a esteira, enfim, muita coisa desse tipo, feia para se dizer, diante do tribunal.

**303** A composição mostra-se sem graça, caso pareça toda despedaçada, como em < οὕτως ἴδ' ἔχων τὸ [κτο] κτεῖναι > e quando os colos não tiverem nenhuma ligação entre si, mas parecerem arrebitados. Também os períodos ininterruptos, longos e sufocantes ao enunciador<sup>319</sup> não são apenas algo enfadonho, mas também desagradável.

**304** Pela escolha dos termos, muitas vezes, assuntos graciosos mostram-se os mais desagradáveis. Como é o caso de Clitarco, quando fala sobre a vespa, um animal parecido com a abelha: *Ele devasta a região montanhosa e voa até os profundos carvalhos*<sup>320</sup>. É como se falasse a respeito de um boi bravo ou do javali de Erimanto, e não de um tipo de abelha, de sorte que o discurso vem a ser, ao mesmo tempo, sem graça e frio. Aliás, de certo modo, essas duas faltas se avizinham.

---

<sup>319</sup> Cf. *supra* § 1

<sup>320</sup> Clitarco, fr. 14 Jacoby.

## Notas complementares

1. Manuscritos trazem, em lugar de ἡ τριμέτροις, a lição ἡμιμέτροις, conforme se lê nas edições de Roberts e Innes. No entanto, como salienta Chiron, essa lição apresenta problemas: o termo ἡμίμετρον no sentido de ‘semi-verso’, é um *hápax*. O autor lembra que esse termo aparece apenas no *Souda* como glosa a ἡμικάδιον (metade da medida de um líquido), ou como fruto de uma restituição em uma inscrição (*I.G.* IV, 523, Argos, Heraion, in. *Suppl.* 1968). Em sua edição, ele opta pela proposta de Spengel, que substitui ἡμιμέτροις por ἡ τριμέτροις, e, como o próprio Chiron salienta, essa distinção entre verso longo e verso curto anuncia desenvolvimentos posteriores sobre o comprimento de colos (§4 sq.) e também a oposição entre hexâmetro heróico e trímetro cômico desenvolvida à frente (§ 204-205). Ademais, oportunamente, o autor lembra que a idéia de ‘semi-verso’ é expressa em outra passagem pela fórmula: ἐκ μέτρων...ἡμίσεων (§ 180), e Dionísio de Halicarnaso emprega com esse mesmo sentido ἡμιστίχιον (*D.C.V.* 26, 11) (Chiron, *Démétrios, Du style*, p. 85, n. 1).

2. O termo colo (κῶλον, *lat. membrum*) foi usado com o sentido de membro de uma frase, pela primeira vez, em Aristóteles, *Retórica*, 3.9.5. O termo designa também uma das duas metades de uma corrida ou, mais precisamente, de um δίαιλος (cf. *infra* § 11). Chiron lembra que, a partir disso, tem-se a metáfora de uma viagem a pé, onipresente desde as primeiras linhas, e que retornará, sob a forma de uma comparação explícita, a propósito do período, no parágrafo 11 (Chiron, *Démétrios, Du style*, p.1, n. 2). Grube lembra também que essa noção de levar à falta de fôlego tornou-se comum na Grécia (Grube, *A Greek Critic: Demetrius, On Style*, p. 60, n. 1).

3. Estrabão (I, 2, 6) o considera um dos ancestrais dos prosadores; Chiron lembra que, como um dos primeiros a se expressar em prosa, esse autor, ainda que tenha quebrado a estrutura métrica, não teria deixado de conservar as outras características da poesia. E, por isso, não seria casual o fato de ter sido o primeiro a ser citado por Demétrio, pouco depois de enunciar a analogia entre colo e verso, e para ilustrar as propriedades do colo na prosa (Chiron, *Démétrios, Du style*, p.85, n. 3). Outros retores o citaram e julgaram; cf. Dionísio de Halicarnaso, *Tucídides*, 5,2; Ps.Longino, *Tratado do sublime*, 27,2; Hermógenes, π. ἰδ. II, 6, p. 411 Rabe.

4. Aristóteles, *Retórica*, 3, 9, 4, propõe que, em um período, o pensamento e a sentença se encerram juntos, mas que o período pode constituir-se de um ou mais colos.

Demétrio estaria, assim, acrescentando um novo e importante ponto, ao considerar que, no caso de períodos formados por mais de um colo, cada colo também expressaria um pensamento, ainda que esse último estivesse, por sua vez, subordinado ao pensamento maior encerrado na sentença (Grube, *A Greek Critic: Demetrius, On Style*, p. 60, n. 2).

5. Em grego, o termo colo (κῶλον, *lat. membrum*) define, também, um membro do corpo; logo, a comparação proposta por Demétrio não parece meramente fortuita (cf. Innes, *Demetrius. On style*, p. 345, n. d). Ocorre uma divergência entre os tradutores com relação ao termo πῆχυς, aqui traduzido por “braço”; Grube, Innes e López entendem que se trata do “antebraço”, enquanto Chiron do “cotovelo” (Grube, *A Greek Critic: Demetrius, On Style*, p. 60; Innes, *Demetrius. On Style*, p. 345; López, *Demetrio. Sobre el Estilo*, p. 27; Chiron, *Démétrios, Du Style*, p. 1). Parece, contudo, fazer mais sentido que Demétrio tenha citado duas partes do membro superior, as quais poderiam, também, se decompor: a primeira, em falanges, a segunda, em braço e antebraço – conforme salienta o próprio Chiron (*Démétrios, Du Style*, p. 85, n. 4). O segundo colo da citação de Xenofonte, por exemplo, pode ser dividido em duas partes, ou dois comas. (cf. Innes, *Demetrius. On Style*, p. 347, n. a). Por esse motivo, optamos por “braço”, entendendo-o como o conjunto braço e antebraço, mesmo que os outros autores primem por uma maior precisão filológica.

6. Xenofonte. *Anabase*. 1.1: Δαρείου καὶ Παρυσάτιδος γίγνονται παῖδες δύο, πρεσβύτερος μὲν Ἄρταξέρξης, νεώτερος δὲ Κύρος. (*Dario e Parisátide tiveram dois filhos: o mais velho, Artaxerxes; o mais novo, Ciro*). A princípio, poderia se pensar que a sentença de Xenofonte deveria ser dividida em três colos; no entanto, como lembrou Grube, “o mais velho” implica o “mais novo”, e vice versa, de tal modo que os dois respectivos colos não teriam autonomia de sentido. (Grube, *A Greek Critic: Demetrius, On Style*, p. 60, n. 3; cf. Chiron, *Démétrios, Du style*, p. 2, n. 5)

7. Demétrio explora os sentidos possíveis para a palavra μέτρον: verso e justa medida ou limite. (Chiron, *Démétrios, Du style*, p. 86, n. 6; Innes, *Demetrius. On Style*, p. 345, n. c).

8. A citação de Demétrio apresenta um texto ligeiramente alterado; a lição de Hipócrates seria: ὁ βίος βραχύς, ἡ δὲ τέχνη μακρὴ, ὁ δὲ καιρός ὀξύς, ἡ δὲ πείρα σφαιερὴ (*A vida breve, a arte longa, a ocasião fugaz, a experiência arriscada*). Cf. *infra* § 238. A supressão das partículas poderia ser explicada por uma alteração acidental no texto, em seu processo de transmissão. Contudo, parece certo que Demétrio o tenha alterado para acentuar o estilo seco da passagem (Chiron, *Démétrios, Du Style*, p. 86, n.7).



19. Mais literal seria dizer “uma ordem concisa e breve”, que equivaleria, no português, à expressão mencionada.

20. Demétrio refere-se à famosa passagem da personificação das Preces na fala de Fênix, em Hom. *Il.* 9.502-3: καὶ γάρ τε Λιταί εἰσι Διὸς κοῦΡαί μεγάλοιο, / χωλαί τε ῥυσαί τε παραβλῶπές τ’ ὀφθαλμῶ (Pois são as Preces filhas do grande Zeus/ mancas e enrugadas e vespas dos dois olhos). Innes salienta que interpretações alegóricas das Preces referem-se, em outros lugares, às aparências físicas das mesmas e não à sua fala (Innes. *Demetrius. On Style*, p. 351, n. e). Cf. Ps. Heráclito, *Hom. Aleg.* 37. Sem dúvida, a colocação de Innes é bastante oportuna, pois há aqui uma relação entre discurso e caracterização física singular, no contexto dessas interpretações. Contudo, é preciso ponderar que o texto grego dá margem para que pensemos que Demétrio pode não estar se referindo, precisamente, à fala delas. A que tudo indica, e o próprio Innes o aponta, Demétrio teria em mente a longa e suplicante fala de Fênix; portanto, poderia ser essa personagem quem estaria caracterizando aquelas por meio de seu discurso. De fato, essa conjectura não pode ser comprovada, embora pareça bastante razoável. Um ponto que, no entanto, chama a atenção é que, quando Demétrio se refere aos velhos, a opção pelo adjetivo parece não deixar dúvidas de que se trata de suas falas, enquanto o mesmo não ocorre com relação às Preces. De qualquer modo, como esse “longo discurso” as estaria, de fato, caracterizando? Seria em razão da contiguidade dos adjetivos, dada com a repetição da partícula, no verso 503?

21. Trata-se de uma expressão conhecida, que carrega um tom de ameaça (cf. Plutarco, *Moralia*, 511e) ; cf. *infra* § 102, 241. Dionísio fora deposto em 344 a. C. indo viver em Corinto; segundo a versão que nos traz Demétrio, no § 241, em Corinto, ele vive, na pobreza, como ensinando letras.

22. A coma (κόμμα, *incisum*) é formada por, aproximadamente, três ou menos palavras e é sintaticamente independente, ainda que seja dependente do colo, em termos fonéticos e oracional (Lausberg, *Elementos de Retorica Literaria*, § 456).

23. Cf. e.g. Cic. *De Fin.* 3.73; *Paroem. Gr.* ii. 19 e 40.

26. Demétrio se refere ao δίαιλος (curso em que corredores dão a volta em um marco, percorrendo dois trechos iguais, ou paralelos, retornando, assim, ao ponto de partida). O período seria, então, toda essa trajetória. O próprio termo κῶλον (colo) designa, também, uma das duas partes desse curso (cf. nota § 1). O termo καμπή (*flexão*),

utilizado para qualificar o período de Demóstenes (cf. *supra* §10), serviria para designar também o marco por onde aqueles corredores dão a volta.

27. Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1409a 26. Ainda sobre o período como construção sintática cíclica (*oratio vincata atque contexta, connexa series*: κατεστραμμένη λέξις), cf. Lausberg, *Elementos de Retorica Literaria*, § 452.

29. Aristóteles opõe o *estilo cíclico* (κατεστραμμένη λέξις) ao *estilo contínuo* (εἰρομένη λέξις), cf. Aristóteles. *Retórica*. 1409 a.

31. Segundo Lausberg, a *oratio soluta* (διαλελυμένη λέξις) é a inserção solta e arbitrária de orações curtas e, em grande parte das vezes, principais, como ocorre na fala. Distingue-se da *oratio perpetua* (εἰρομένη λέξις), que é a sucessão progressiva, semântica e sintaticamente linear, de orações, não necessariamente curtas, principais e paratáticas, na maioria das vezes. O período seria o outro tipo de conformação sintática (Lausberg, *Elementos de Retorica Literaria*, §450, 452). Nota-se que Demétrio não propõe a mesma distinção, entendendo um único estilo, em oposição ao periódico.

32. Acerca dessa comparação, cf. Dionísio de Halicarnasso, *DCV*, 22.

33. Acerca do desenvolvimento paralelo do estilo e da escultura, cf. Dionísio de Halicarnasso, *Isócrates*, 3; Quintiliano, 12. 10. 7-9.

40. A citação altera levemente o texto de Isócrates que seria: πλεῦσαι μὲν διὰ τῆς ἡπείρου, πεζεῦσαι δὲ διὰ τῆς θαλάσσης (*navegar por terra, marchar pelo mar*). A passagem refere-se a Xerxes, que faz passar seu exército através de uma ponte de barcos sobre o Helesponto e abre um canal pelo Atos para atravessar sua frota. O mesmo trecho foi citado por Aristóteles (*Retórica*, 1410a 10-12).

42. Aristóteles cita a referida passagem como exemplo de falsa antítese (*Retórica*, 1410b 3-5). Cf. Chiron, *Démétrios, Du Style*, p. 90, n. 37.

43. A παρομοίωσις é uma igualdade fônica com diferença semântica que abarca, especialmente, muitas partes da palavra. Utiliza-se bastante da paronomásia e do poliptoto (Lausberg, *Elementos de Retorica Literaria*, §357). Segundo Aristóteles, a παρομοίωσις é a similaridade nas sílabas finais de cada colo (*Retórica*, 1410 a).

44. Homero, *Ilíada*, IX, 526: δωρητοί τε πέλοντο, παραρρητοί τ' ἐπέεσσιν. Embora o texto grego, a princípio, não seja muito claro, ao verificarmos o exemplo, percebemos que a igualdade fônica do “início” refere-se, mais precisamente, ao final das palavras do início. Aristóteles cita a mesma passagem para ilustrar o procedimento (*Retórica*, 1410 a). Cf. Chiron, *Démétrios, Du Style*, p. 91, n. 40.

50. A expressão “riso misturado com lágrimas” ocorre, também, em Xenofonte (*Helênicas*, 7.2.9), como uma alusão a Homero (*Ilíada*, VI, 484). O provérbio seguinte é desconhecido.

51. Como bem lembrou Chiron, considera-se, em geral, esse fragmento como um resquício de uma carta a Antípater (*Démétrios. Du style*, p. 92, n. 46).

52. Sobre o entimema, cf. Aristóteles, *Retórica*, 1356b. Sobre os dois tipos de silogismo, refutação e demonstração, cf. Aristóteles, *Retórica*, 1396b 23.

56. Frequentemente identificado com o estóico do segundo-século Arquedemo de Tarso (SVF iii. Arquedemo 7) ou o retórico Arquedemo, de Quintiliano, 3.6.31-33 (Innes, *Demetrius. On Style*, p. 371, n. b).

61. Trata-se de um verso composto por quatro pés, todos espondeus, mas, como vimos, o “verso heróico” seria, nas próprias palavras do autor, o hexâmetro. Como lembra Grube, porque Demétrio teria ignorado o dáctilo aqui é uma incógnita. Na opinião do comentador, o exemplo dado na passagem pode ser chamado de heróico segundo a mesma perspectiva geral com que a frase de Teofrasto teria sido tratada como peônica, no parágrafo anterior (Grube, *A Greek Critic: Demetrius*, p. 72). Chiron, por outro lado, pensa no “ritmo heróico” como sendo propriamente o espondeu; desse modo, o autor nota uma divergência entre Demétrio e Dionísio de Halicarnasso, quando este trata do dáctilo como aquele que mais frequentemente compõe o verso heróico (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων, 17, 11; ed. Aujac & Lebel), a menos que os dois autores não falem da mesma coisa e distingam o ‘ritmo’ heróico, que seria o espondeu, do ‘metro’ ou ‘verso’ heróico, que seria o hexâmetro dactílico (Chiron, *Démétrios. Du style*, p. 93).

64. Autor desconhecido. Tem-se aqui uma sucessão de sílabas longas. Cf. *infra* § 117.

67. Uma tradução mais próxima da literalidade seria: <<O grande Ajax sempre contra Heitor de elmo brônzeo>>. Verifica-se um hiato interno nas palavras Αἴας (Ajax) e αἰέν (sempre). Mas, além disso, há uma destacada assonância entre os dois termos, a qual será apontada mais a frente pelo próprio Demétrio (cf. *infra* § 105). Innes salienta, ainda, o comprimento irregular do ὁ μέγας (*ho mmegas*) (*Demetrius. On Style*, p. 381. n. a). Em nossa tradução, procuramos reproduzir, pelo menos em parte, um dos efeitos do texto apontados por Demétrio.

81. Innes lembra oportunamente uma passagem em Homero, *Ilíada*, XXIII, 154, que ilustra o emprego da expressão καὶ νύ κε (*e, pois, então!*).

82. Um exemplo tradicional: cf. Aristóteles, *Retórica*, 1414a2-7; Ps. Plu. *Vit. Hom.*  
33. O nome de Nireu vem no início de três versos de Homero.

88. Texto incerto. Talvez, de memória, de Heródoto, I, 203. 1. Mas o texto de Heródoto não diz nada de serpentes. Orth, *Philologische Wochenschrift* 45 (1925) 778-783, sugere Heródoto de Heracleia (FGrHist 31 F 63 addenda, p.\*12 Jacoby) (Innes, *Demetrius. On Style*, p. 393, n. b).

91. Conforme salienta Innes, tais vogais musicais aparecem em textos de magia greco-egípcios, como se verifica em H. D. Betz, *The Greek Magical Papyri in Translation*, Chicago 1986, e.g. pp. 172-195 (Innes, *Demetrius. On Style*, p.395, n. d).

95. Pintor ateniense do quarto século. Apesar daquilo que sugere Demétrio, não é atestada nenhuma obra sua que contenha batalha de cavalaria, mas, de fato, teria sido famoso por suas pinturas de animais, e.g. Plínio, *Nat. Hist.* 35, 133 (Innes, *Demetrius, On Style*, p. 399, n. a).

96. Acerca dessa metáfora, cf. EGF ‘Homerus’ F 19 e 20 (= Ps. Plu. *Vit. Hom.* 2. 20, RG 3. 228). A mudança de “legislador” para “cocheiro”, como lembra Innes, provê um exemplo tradicional de metáfora, e preserva o foco sobre a metáfora analógica sobre a qual cf. Aristóteles, *Política*, 1457b 6 (Innes, *Demetrius. On Style*, p. 401, n. a).

97. Conforme salientou Innes, assim como outros críticos posteriores, Demétrio vai de encontro à colocação de Aristóteles (*Retórica*, 1407a 14-15) de que as metáforas deveriam ser sempre reversíveis (Innes, *Demetrius. On Style*, p. 401, n. b).

105. Acerca da *συνήθεια* (costume): cf. *supra* § 69; *infra* § 91, 96. Innes oportunamente levanta autores que trataram seu papel como *διδάσκαλος* ou *κανών*, cf. Quintiliano, 1, 6, 3 *loquendi magistra* ; Horácio, *Ars Po.* 72 *norma dicendi* (Innes, *Demetrius. On Style*, p. 405, n. c). Innes (*idem*) lembra, ainda, da metáfora necessária em Cícero, *De Or.*, 3, 155; Quintiliano, VIII, 6, 6, ambos com exemplos similares, e.g. *durum hominem* e *gemare vites*.

106. É comum, em grego, tratar o botão de uma planta como olho; e.g. Xenofonte, *Oeconomicus*, 19, 10. Cf. Innes, *Demetrius. On Style*, p. 406, n. a).

107. Quanto à segunda, tentou-se recuperar na tradução, uma aproximação, no caso, etimológica entre os dois termos. Como salienta Innes, a conexão de pensamento não é clara, mas o termo é agora restrito à metáfora analógica; cf. *supra* § 78 (Innes, *Demetrius. On Style*, 78)

110. Autor desconhecido. Innes recorda o famoso símile homérico (Homero, *Iliada*, VI, 506ff.), donde a passagem reproduzida por Demétrio seria uma imitação (*Demetrius. On Style*, p. 407, n. e).

112. Um significado raro para o termo πομπή encontra-se em Tucídides, IV, 108, 1 (Innes, *Demetrius. On Style*, p. 408, n. a).

114. O sentido mais próximo do literal seria “palavras duplas”. Na verdade, pelo que se pode depreender das considerações de Demétrio, o autor entende por palavras compostas, aquelas que se compõe de apenas dois termos (cf. *infra* § 98, 116). Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1404b 23; *Política*, 1457a 34.

115. Os termos gregos que deram origem ao termo “onomatopéia” em português, não são, no entanto, aplicáveis apenas a ele. No § 94, as “onomatopéias” que, em grego se lê, mais literalmente, “palavras criadas”, no § 96-98 não se referem precisamente ao que conhecemos por “onomatopéia”, mas sim por neologismo. Sobre os três tipos de “palavras criadas”, cf.  *fingere, confingere, declinare* in Varrão, *Ling. Lat.* 5. 7, uma classificação alexandrina (cf. Innes, *Demetrius. On Style*, p. 411, n. a).

117. Há uma divergência, nessa passagem, entre os tradutores. López segue a interpretação de Roberts. Innes e Chiron se abstêm dela. Grube encontra-se no meio termo. De fato, parece mais lógico pensar em Homero como sujeito desses verbos, como o apontou Roberts. Afinal de contas, por um lado, o poeta pode não ser necessariamente o sujeito do verbo ποιέω (*são fator de*), mas seria difícil encontrar uma solução razoável para o sujeito do verbo λέγω (dizer). Quanto ao termo “criador de palavras”, ele poderia, de fato, não referir-se ao poeta, mas não deixa de ser estranho pensar que qualquer criador de palavras se pareceria com os que primeiro as instituíram; dada a crença na superioridade dos antigos, parece mais razoável pensar que esse “criador” devesse criar tais palavras com o mínimo de engenho para que viesse a ser comparado com aqueles, o que me leva a crer na menção a Homero também nesse termo. (Há muitas outras passagens em que há o verbo com sujeito oculto, sendo este, então, Homero). Cf, ainda *infra* § 210, 219-220.

118. Autor desconhecido. A etimologia é obscura; provavelmente, a palavra viria de dois termos: κινέω (mover, agitar) e αἰδώς (vergonha).

122. Refere-se a um verbo criado a partir do grito de *eleleu*, um grito de guerra dado por um exército.

128. A princípio, como bem lembrou Innes, a construção indireta seria o uso da construção subordinada participial (cf. § 198). O exemplo, assim como o do parágrafo

seguinte, também ilustra assonância (cf. § 25) e “choque de vogais” (inclusive, hiatos de sílabas longas, cf. § 72) (Innes, *Demetrius. On Style*, p. 415, n. b).

130. Como lembra Chiron, esse fragmento é por vezes atribuído a Safo (fr. 94 Bergk), mas a coisa é discutida; cf. *P. Leb. Fr.*, fr. 105 c., p. 87 Lobel- Page (*Démétrios. Du style*, p. 104, n. 141).

132. Innes considera pouco provável que o termo se refira a uma vestimenta, como em Horácio, *Ars Poet.* 15-16; segundo o autor, tratar-se-ia de um termo referente à arquitetura e ligado à pintura de métopas ou muros (*Demetrius. On Style*, p. 417, n. c).

135. Innes lembra que se verificarmos o uso de περίρρυτος (cercada por água) em Heródoto (IV, 42, 2; IV, 45, 1), a referência a esse autor no § 112, torna-se ainda mais nítida (*Demetrius. On Style*, p. 419, n. c).

140. A menção a Homero, *Odisséia*, IX, 481, não deixa de ser curiosa, afinal, não seriam também as outras ações do Ciclope, exageradas e mesmo impossíveis?

143. O texto em grego, uma vez mais, se refere aos termos compostos como “palavras duplas” (cf. *supra* § 93, 98).

147. Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1405b34ff. Os dois aspectos que preencheriam a lacuna seriam: glosas e epítetos.

157. Uma menção, no mínimo, curiosa à obra de Aristóteles. Alguns autores chegaram a propor o nome de Aristófanes em lugar daquele do filósofo.

162. Trata-se de três outros momentos do Canto IX: a menção à porta da caverna de Polifemo, (*Odisséia*, IX, 240 sqq.); à clava engendradora por Odisseu com a qual o Ciclope é cegado (*Odisséia*, 319 sqq.); a nefasta refeição do Ciclope (*Odisséia*, IX, 287sqq.) (cf. *infra* § 219).

168. Parece ser uma menção ao costume das Amazonas de permanecerem virgens.

172. Como lembra Chiron, o fragmento de origemlésbia, (como atesta a própria forma ὑποκακχέω em lugar de ὑποκαταχέω) não é satisfatória, nem do ponto de vista de dialetal, nem do ponto de vista métrico, ao menos sob a forma que lhe dão os manuscritos. Inclusive a sua atribuição oferece problemas; alguns o atribuem a Safo (fr. 206 Puech), outros a Alceu (fr. 39 Bergk, 111 Reinach) e, até mesmo, o inserem em um fragmento mais conhecido desse autor (fr. 347 Lobel- Page) (*Démétrios. Du style*, p. 110, n. 191).

183. Solenídeos seriam mariscos em forma cilíndrica, donde a conotação sexual (Cf. Chiron *Démétrios. Du style*, p. 113, n. 203).

209. Como lembra Chiron, a propósito do nome de Eneu (Οἶνεύς), há uma semelhança com a palavra “vinho” em grego (οἶνος), ponto de partida para a chacota contra um taberneiro (Chiron, *Démétrios Du style*, p. 116, n. 231).

213. A passagem constitui um forte argumento em favor da anterioridade de Demétrio com relação a Dionísio de Halicarnasso (Chiron, *Démétrios Du style*, p. 52, n. 241)

237. Grube lembra que não é certo que Demétrio tenha em mente a divisão da comédia proposta pelos Alexandrinos, em comédia antiga, nova e recente. O autor ressalta o uso de uma expressão muito similar em Aristóteles, quando este comenta acerca da diferença entre o humor cru e o polido, fazendo uma analogia com as “comédias antigas e as novas” (*Ética a Nicômaco*, 1128 a 22: ἐκ τῶν κωμωδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν...). (Grube, *A Greek Critic*, p. 45; cf, ainda: Chiron, *Démétrios. Du Style*, p. 123, n.271). Trata-se de uma opinião que se opõe à de W Rhys Roberts ( *Demetrius, On style*, p. 53).

263. Cf. Homero, *Odisséia*, XVI, 6; e ainda Dionísio de Halicarnasso, *D.C.V.* 3, 8.

290. Temos aqui uma reprodução do discurso direto. Na verdade, Sócrates reproduz a fala de Aspásia, que, por sua vez, reproduz a dos pais já mortos. A aproximação entre o diálogo e o teatro é uma vez mais mencionada e corrobora o caráter mimético do primeiro.

303. A lacuna, neste ponto, foi proposta na edição de Innes e Roberts. Uma vez que o trecho de Demóstenes oferece uma lição é conhecida, preferimos entender que na lacuna estivesse proposta uma diferente.

313. Roberts, em nota a sua tradução, propõe uma comparação com a *Carta VII*, 349b (*Demetrius. On Syle*, p. 201). No entanto, como bem salientou Chiron, a citação é de tal modo inexata, tanto na forma quanto no conteúdo (pois nesse caso, Platão se opõe abertamente a Dionísio), que poderíamos indagar se a aproximação não é infundada (*Démétrios. Du style*, p. 134). Ainda como lembra o mesmo autor, a passagem pode apresentar diversos sentidos, mas não resta dúvida de que o nó do enigma reside no emprego do aoristo, na elipse do verbo e dos complementos seguintes a σὺ μέντοι. (*Un rhéteur méconnu: Démétrios*, p. 227).