

INSTITUIÇÃO RETÓRICA, TÉCNICA RETÓRICA, DISCURSO

João Adolfo Hansen
(Universidade de São Paulo/CNPQ)

RESUMO

O objeto principal do texto é a antiga instituição retórica e suas técnicas. Especifica elementos da invenção, disposição, elocução e memória dos diversos gêneros e define categorias e procedimentos técnicos, como emulação, engenho, proporção, decoro, verossimilhança etc., com exemplos da elegia erótica romana e da escultura antiga.

PALAVRAS-CHAVE: Instituição retórica - técnica retórica - engenho - emulação - decoro - verossimilhança - proporção.

Este texto sobre o tema “retórica antiga” será obviamente parcial. Ele vai tomar as coisas pelo meio, digamos que num ponto onde vários tempos descontínuos se cruzam. Sem pretensão de totalizar nada, pois não têm totalidade, faço algumas especificações prévias. A primeira é a definição do termo grego *rhetoriké*. Nele se acha a raiz indo-europeia *-r-*, com a noção geral de ‘movimento’, como se lê no grego *rheo*, ‘escorro’, e em termos latinos e portugueses, como *currere*, ‘correr’, *curriculum*, a pequena pista romana de corrida que hoje nomeia a corridinha da carreira; *discurrere*, ‘discorrer’, e *discursus*, o decorrido do que foi discorrido. O sufixo grego *-ik-*, de *rhetoriké*, e *-ic-*, em latim e português, *rhetorica*, *retórica*, que se acha em nomes de outras coisas consideradas fundamentais, como *dialética* ou *cosmética*, remete à ideia grega de *tékhnē*, ‘técnica’. Como técnica, ‘retórica’ relaciona-se à fala – não a qualquer, mas à inventada e ordenada segundo técnicas de escorrer ou discorrer com a eficácia persuasiva do falar bem definido como *bene dicendi* por Cícero e Quintiliano.

Segunda coisa, entendo o termo ‘retórica’ com o sentido que tem na fórmula grega *tékhnē rhetoriké*, ‘técnica retórica’, e na latina, *ars rhetorica*, ‘arte retórica’, em que é adjetivo, como em português, técnica *retórica*, não substantivo, *a Retórica*. Com o adjetivo, evita-se a ilusão da existência de um corpo unitário, fechado e acabado, como saber ou objeto positivo que apenas espera reconhecimento. Com a subtração do substantivo, também se elimina esse idealismo e ressalta-se a materialidade contingente das práticas que recorrem às técnicas retóricas. Assim, adjetivo, ‘retórica’ significa uma qualidade, a qualidade própria das técnicas da longa duração da instituição retórica greco-romana, que especifica mimeticamente os enunciados dos regimes discursivos da oratória antiga e, quando a arte de falar bem, *ars rhetorica*, se associa à arte de fazer bem, *ars poetica*, também os enunciados dos gêneros poéticos e os preceitos de outras artes não discursivas. Obviamente, os preceitos aristotélicos da *Poética* se aplicam à ficção da tragédia e da epopeia, enquanto os da sua *Técnica Retórica* especificam as técnicas dos gêneros oratórios que se ocupam de questões não fictícias da Cidade. Como todos os gêneros poéticos e oratórios são produzidos como enunciados contingentes, todos são retóricos. Com esta afirmação, falo de uma terceira coisa.

A naturalização romântico-positivista da ignorância do simbólico por jornalistas e outros profissionais de Letras que hoje produzem discursos sobre o campo da cultura faz entender *retórica* como ‘artificialismo’, ‘formalismo’, ‘falsidade’, ‘blablablá’, ‘ornamental’, ‘beletrismo’ etc. Deixando essa ingenuidade para os profissionais dela, proponho que o adjetivo ‘retórico(a)’ se aplica a todo e qualquer enunciado produzido intencionalmente em situação, por oposição a ‘frase’, estrutura abstrata da língua estudada pela linguística e pela gramática. O enunciado é produto de um ato singular de enunciação e é irreduzível à abstração da frase da gramática e às fórmulas sem sujeito da lógica. Essa singularidade é retórica. Como se sabe, a gramática é teoria da geração de frases ou estruturas puramente formais da língua consideradas corretas ou aceitáveis; o enunciado não se identifica com a frase gramatical, pois sua produção pressupõe e implica as ambiguidades e contradições de um corpo e a história do seu encontro com o Outro e os outros, que constituem a finitude de uma história de vida, papai-mamãe, a cultura herdada em uma situação social particular, a obrigação do trabalho, os projetos, sexo, política e morte. Por definição, a gramática é teoria de geração de estruturas

invariantes em que enunciação e enunciado coincidem, pois nelas o sujeito gramatical e a sintaxe são apenas formais, como morfemas pronominais e combinatória de categorias e classes gramaticais. Diferentemente, o enunciado é contextualmente plurivalente; nele, a desigualdade de significante e significado é a dissimetria em que o ato contingente da fala constitui o sujeito, também produzindo o tempo ou os tempos de suas representações. A somatória indefinida das variáveis que constituem essa dissimetria é retórica.

Como disse, a técnica retórica é arte de falar bem, não de falar o Bem ou a verdade. Desde Platão, a tensão e a guerra de ‘retórica’ e ‘filosofia’ aparecem em posições inimigas quanto à ‘autoridade’ e à ‘autenticidade’ da técnica. A desqualificação dela por Platão como *doxastiké episteme*, conhecimento opiniático, foi assumida por muito filósofo moderno, como Descartes, Locke, Kant, e continua reproduzida no senso comum que entende ‘retórica’ como ‘não verdadeiro’. Aristóteles é neutro na divisão dos domínios, provavelmente porque, como bom grego, sabia que o núcleo da sua sociedade era o *ágon*, a disputa, em que era fundamental a fala persuasiva. No *De Oratore*, Cícero censura a misologia de Platão, acusando-o de separar indevidamente “palavra exterior e palavra interior”. Nietzsche o retoma afirmativamente. Quintiliano exalta absolutamente a técnica. A importância que confere a ela se acompanha de violenta diatribe contra a filosofia. Um dos seus argumentos irretorquíveis é o de que, sendo possível fingir a filosofia, não é possível fingir a eloquência. Além disso, argumenta, quando afirma dizer a verdade, a filosofia também se expressa como discurso e, portanto, também se ordena retoricamente, mesmo que seja numa retórica latente que não diz, não sabe, não pode, não quer ou não ousa dizer o próprio nome.

Com essas especificações, quero eliminar a noção cientista e positivista corrente de que a ‘velha retórica’, ‘retórica antiga’ ou ‘retórica clássica’ é um conjunto unitário de descrições da fala feitas como receitas mais ou menos empiristas que foi superado pelo progresso da ciência linguística. As técnicas retóricas são aplicadas em enunciações contingentes; a linguística estrutural opera com frases abstraídas das situações de uso; logo, retórica e linguística são irreduzíveis e a pretensão da linguística moderna de incorporar a técnica retórica como uma linguística da *langue* como ‘retórica restrita’ de tropos e figuras de linguagem está minada *a priori* pelo reducionismo. Também se deve esquecer a noção idealista da valida-

de transistórica das técnicas retóricas como técnicas ou disciplina neutras acima ou fora das contingências que permitiriam aplicações indiferenciadas de seus procedimentos e categorias a todo e qualquer discurso, sem levar em conta o ‘quem’, o ‘para quem’, o ‘quando’ e o ‘como’ do seu uso como meio técnico de produção e análise do discurso. Assim, também deve cair fora a noção idealista, rotineira em manuais, que propõe a ‘Retórica’ como forma-matriz e expressão de uma história cíclica do Espírito Humano, que seria retórico, artificioso, complicado, formalista, sofisticado, obscurantista e regressivo durante algum tempo, e não-retórico, natural, singelo, filosófico, verdadeiro, ilustrado e progressista em outro, para reencarnar espiritualmente retórico etc. Com essa eliminação, também cai fora a noção mítica da circularidade do tempo ou do universal do Espírito-Que-Anda que sopra aqui e não sopra ali, quando se expressa na alternância de ‘retórico/ não-retórico’.

Para falar das técnicas retóricas, é preciso pensar na longa duração da ‘instituição retórica’, que os romanos chamaram de *consuetudo*, ‘costume’, e lembrar as multiplicidades incontáveis dos tempos das muitíssimas famílias artísticas e suas amizades e inimizades que coexistem em cada um dos muitos presentes possíveis de inventar na instituição. Dos muitos tempos gregos, egípcios e asiáticos que existiram no presente de Platão e de Aristóteles até os muitos tempos do presente da revolução romântica, que subjetivou todas as práticas do discurso no final do século XVIII, tempos que duram até agora na crença singelamente silvestre de que é possível falar sem artifício, as técnicas retóricas de produção do enunciado pressupuseram fundamentos metafísicos, Ser, Ideia platônica, Motor imóvel aristotélico, Deus cristão etc., e o ‘costume’ de reger o discurso e outras artes não discursivas com preceitos da *mimesis*, definida por gregos como a produção humana que emula a produção da *physis* e como as diversas espécies latinas de imitação e emulação verossímeis de discursos tidos por verdadeiros. Quantos tempos há em cada um desses presentes do passado que inventam o discurso? Em cada um dos muitos que hoje é possível imaginar na longa duração da ‘instituição retórica’, coexistem temporalidades heterogêneas, como as das múltiplas versões gregas, latinas e cristãs da *mimesis*, transformadas em atos contingentes de invenção de discursos que transformam matérias inventadas por outros atos de outros tempos descontínuos, que são simultâneos no presente de cada um deles. Imaginem-se, por exemplo, alguns

deles nos presentes sucessivos em que Virgílio escreve a *Eneida* – como os das epopeias de Homero, os da religião órfica, os da tragédia ática, os das temporalidades dos gêneros da poesia alexandrina, os da poesia de Ênio e Pacúvio, os das guerras púnicas, os das guerras civis que deram fim à república romana, os dos *Livros Sibílinos* etc. Imagine-se também a relação deles com este presente em que Virgílio é dito “antigo”. Em relação a quê? Em relação ao hoje que acontece depois e é mais velho que ele? Lido agora, a grandeza da sua linguagem vive parcialmente na duração da leitura, enquanto o leitor morre no morto das referências do poema. Digamos que as rodas dos tempos se movem indeterminadamente e indiferentemente em várias direções e que um passado vem e vive por instantes no presente que vai para ele, ambos cruzados em pontos de um terceiro tempo, que é e dura o quê?, sem coincidir totalmente com nenhum dos dois.

Na instituição retórica, todos os atos discursivos mobilizam preceitos genéricos e apenas indicativos do que deva ser o discurso bem feito, como os de *mésón* ou *proportio* ou *commensuratio*, medida ou proporção; *prépon* ou *decorum*, decoro; *eikós* ou *verisimilis*, verossimilhança. Nos mesmos presentes da instituição em que novos discursos se inventam, múltiplas recepções de várias competências lhes conferem diferentes valores polêmicos. Quando são julgados bem feitos, tornam-se modelares, incluindo-se cumulativamente em elenocos de autoridades do seu gênero, que são emuladas em novos atos. Na instituição, os discursos não são a expressão do conceito, mas o conceito expresso, como dizia Robert Klein sobre os livros de empresas italianos do século XV; ou seja, o conceito é aplicado segundo as medidas do cálculo racional de uma técnica específica que é mobilizada no ato contingente da invenção (KLEIN, 1970, p. 136). Nenhuma noção iluminista e romântica de ‘contínuo temporal’, ‘evolução’, ‘progresso’, ‘ruptura’, ‘originalidade’. Nenhum ‘eu’ romântico como expressão psicológica de fragmentos da subjetividade estilhaçada nas delícias da livre-concorrência. Mas ‘tipos’, como Eneias, e ‘indivíduos’, como Temístocles, que falam e agem inventados com lugares comuns de pessoa e *éthe* e *páthe*, caracteres e afetos, dos gêneros em que recebem forma pela ‘emulação’.

Deve ser óbvio, um grego ou um romano só competem com o que presta. Basicamente, a emulação produz, por outros modos e outros meios técnicos, prazer semelhante ou superior ao da obra que é muito amavelmente invejada. Platão dá um exemplo, quando diz que,

na invenção da fábula, onde os caracteres aparecem maiores, pode-se refigurá-los como caracteres diminuídos, mantendo-se a mesma fábula. Evidentemente, a instituição tem regras para emular sem meramente reproduzir os autores ou roubá-los. A primeira delas, como regra universal, consiste em procurar a propriedade – ou o predicado – que produz prazer na obra imitada. O predicado é um gênero comum que permite espécies diversas de invenções possíveis. Depois que é achado, encontra-se, com o engenho, uma das espécies dele que seja semelhante à obra imitada quanto ao predicado e que seja diferente pelo fato de ser apenas semelhante. A diferença faz a nova variação do predicado participar mais e melhor no gênero. O modo engenhoso de produzir diferenças distingue a emulação da imitação servil, que lembra a imitação escolar. Na emulação, as variações engenhosas dos predicados da obra imitada são ‘novidades’ que reparam diferencialmente os preceitos da instituição.

Enquanto ela durou, nunca houve a ‘Retórica’; ainda quando as técnicas foram disciplina ensinada – e foram ensinadas muitíssimas vezes nas cidades gregas, em Roma, no *Trivium* e, de modo geral, até o final do século XVIII – aconteceu com elas o que ocorre hoje, quando se fala de a ‘Literatura’ ou a ‘Arte’, inventando-se um cânone totalizado numa generalização que não resiste a exame. Nos anos 1970, Gérard Genette publicou “A retórica restrita” (GENETTE, 1975), ensaio em que referiu alguns momentos históricos da redução das técnicas retóricas da invenção, da disposição, da memória e da ação da instituição retórica aos ornatos da elocução. Por exemplo, no século I d. C., Tácito afirmou, no *Diálogo sobre os oradores*, que o fim das instituições republicanas era uma das causas do desaparecimento da oratória deliberativa na Roma de Domiciano, que a proibia; no ensino do *Trivium*, a disciplina Retórica ficou comprimida entre a Dialética, que dava conta do que nas técnicas retóricas latinas tinha sido a *inventio*, e a Gramática, que tratava do que nelas tinha sido a *dispositio*, sobrando como objeto de estudo especificamente retórico a *elocutio*, *colores rhetorici*, os ornamentos do discurso; no século XVII, o chamado Classicismo francês propôs para as técnicas retóricas um cânone formado por poetas, Homero e Virgílio, que deslocou e diminuiu a importância anterior de oradores, como Demóstenes e Cícero, intensificando a noção de que ‘retórica’ corresponde à *léxis* ou elocução; no século XIX, os românticos franceses formados na leitura dos tratados retóricos de DuMarsais e Fontanier, que classifi-

cam tropos e figuras de linguagem como artifícios de estilo, viram na unidade idealista que inventavam, a ‘Retórica’, o fantasma da racionalidade normativa dos gêneros que exorcizavam como não natural, afirmando contra ela as críticas de Kant; no século XX, toda a elocução foi reduzida a dois tropos, a metáfora e a metonímia, na linguística estrutural de Jakobson e na psicanálise de Lacan.

Não interessa pressupor retrospectivamente a temporalidade teleológica, sucessiva e irreversível do contínuo idealista sobre o qual a ‘Retórica’, entendida como *corpus* unitário, estaria desde Aristóteles estendida como um paciente anestesiado sobre uma mesa romântico-positivista sofrendo seu dismantelamento progressivo durante outras unidades linearmente evolutivas, ‘A Antiguidade’, ‘A Idade Média’, ‘O Renascimento’, ‘O Maneirismo’, ‘O Barroco’, ‘O Neoclassicismo’ etc., para que seus restos reduzidos a ruínas elocutivas pelo idealismo alemão finalmente pudessem ter sido substituídos pelo feliz advento científico das teorizações linguísticas modernas e pós-modernas. Costuma-se supor que, como um elástico que vai sendo encurtado enquanto permanece idêntico a si mesmo, a ‘Retórica’ se manteve como unidade nos discursos feitos com ela, sobre ela e contra ela em todas as transformações sofridas durante uns 2300 anos pelo seu gigantesco *corpus* doutrinário. Assim, esticada por gregos e romanos até à dimensão máxima do seu rendimento, sua extensão diminuiria durante um longo processo linear de decadências a que teria correspondido simetricamente o progresso das disciplinas do signo, até acabar nos nozinhos de uma estilística psicológica e psicologista de tropos e figuras incluída na linguística geral, formando a ‘retórica restrita’, de que Genette falou, e que foi teorizada linguisticamente pelo Grupo *Mü*, de Liège, como as quatro espécies de metaplasmos tratados em bases científicas como a denotação e a conotação da semiologia, da semiótica e de gramáticas estruturais e gerativas, principalmente as estruturalistas dos anos 1960 e 70.

As sistematizações das técnicas retóricas dos gêneros oratórios gregos feitas por Isócrates e Aristóteles foram matéria de muitíssimos usos que, a cada vez, generalizaram o nome ‘Aristóteles’ como princípio unitário de autorização da autoria e da autoridade da discursividade: “A ‘Retórica’ segundo Aristóteles”. Nos usos das técnicas em Roma, durante aqueles mil anos românticos classificados como ‘A Idade Média’, nas divisões lineares do tempo pelas unidades estanques, sucessivas e irreversíveis de cem anos dos séculos XV,

XVI, XVII e XVIII, agora unificados evolutivamente pelo idealismo alemão como ‘O Renascimento’, ‘O Barroco’ e ‘O Neoclassicismo’, os usos constituíram a *Retórica* como princípio unitário, insistindo no valor da autoridade aristotélica, logo unificada com a metáfora do patriciado romano, ‘clássica’, como na fórmula corrente ‘A Retórica Clássica’, e, com isso, também se constituíram a si mesmos, usos contingentes, como atemporalmente ‘clássicos’ ou norma autorizada e unitária de ‘A Retórica’. Ora, não é propriamente a *Técnica retórica* de Aristóteles, escrita por volta de 360 a. C., que é causa direta da *Instituição oratoria*, de Quintiliano, escrita no século I d. C., segundo o esquema evolucionista que supõe o aperfeiçoamento progressivo de uma obra para outra por meio da noção romântica de ‘tradição’, sempre dada como aquele fundo anônimo, imemorial e indeterminado que vai sendo passado à frente de geração em geração. É a *Instituição oratória*, quando remete seu leitor à *Técnica retórica*, que recorre à *autoritas* aristotélica para produzir um Aristóteles que autoriza retrospectivamente seus enunciados. Não é necessário supor a unicidade prévia de *A Retórica* e o encadeamento evolutivo de sua ‘tradição’, pois o que efetivamente há são usos contingentes das técnicas que, em cada momento, constituem uma autoridade anterior para si mesmos como princípio originário e fundante que autoriza a autoridade e a autenticidade da autoria do que dizem. A chamada ‘tradição’ não é, enfim, algo anterior e originário que irradia sua influência fundante – e também sua incipiência – sobre algo posterior e superior que o acolhe, aperfeiçoa e supera, mas valor de uso que a matéria simbólica do passado passa a ter quando é transformada num ato contingente que se apropria dela, imprimindo-lhe a deformação particular de seu uso interessado. Proponho eliminar o evolucionismo da noção corrente de uma ‘tradição retórica’ ininterrupta que, posta como unidade prévia, ‘influenciaria’ autores posteriores. E, com isso, também descartar a noção platônico-romântico-positivista, sempre mágica, passiva e reativa, dessa gripe, a *influenza*, que penetra as práticas à distância como ideologia exótica. Nas retóricas latinas, por exemplo, esses usos se observam nos modos de citar Aristóteles, buscando-se nele o mais oportuno para fundamentar determinado programa; assim, os modos de interpretá-lo e adaptá-lo a uma perspectiva platônica, estoica, cínica, epicurista, cética ou cristã; os modos de com ele autorizar a clareza ática ou autenticar o acúmulo asiático do discurso; os vários meios de divinizar-lo como “o autêntico e verdadeiro

Aristóteles” etc., que implicaram a heterogeneidade ativamente polêmica dos processos de constituição do princípio autoral da discursividade antiga, a *auctoritas* do *auctor*.

As técnicas foram obviamente reduzidas em vários apagamentos e eliminações; mas, como técnicas que só existem em usos contingentes, não houve a unidade de *A Retórica* nos mesmos usos e eliminações. Na instituição, as doutrinas da técnica retórica se distribuíam costumeiramente – e polemicamente – por três compartimentos - *auctor*, *opus*, *ars*. É de algumas particularidades deles que trato a seguir.

Antes, lembro que as técnicas da instituição retórica foram sistematizadas em textos doutrinários desde a *Técnica retórica*, de Aristóteles, por volta de 360 a. C. Depois, principalmente, pela *Retórica para Herênio*, do Anônimo romano, por volta de 80 a. C.; pelos vários textos de Cícero, como o *De oratore* e as *Partitiones oratoriae*, no século I a. C.; pelo texto de Quintiliano, *Institutio oratoria*, e o de Tácito sobre os oradores, no séc. I d. C., e por muitos textos de autores conhecidos como *rhetores latini minores*, como Rufiniano, Fortunaciano, Victorino, Júlio Severiano; e, ainda, por Santo Agostinho, Marciano Capela, Empório; e autores da romântica ‘Idade Média’, Beda, Boécio, Vinsauf, *grands rhétoriciens* franceses etc.; e textos de autores dos séculos XV, XVI, XVII e XVIII, como Hermolau Barbaro, Lorenzo Valla, Agrícola, Scalígero, Robortello, Minturno, Melanchton, Erasmo de Roterdã, Pierre La Ramée, Alfonso de Torres, Tasso, Fray Luis de Granada, Diego de Valadés, Emanuele Tesauro, Baltasar Gracián, Matteo Pellegrini, Sforza Pallavicino, Francisco Leitão Ferreira, Lamy, Luzán, DuMarsais, Fontanier, Cândido Lusitano etc. No final do século XV, quando os turcos conquistam Constantinopla, eruditos que fogem para o sul da península itálica levam tratados de retóricas gregas que tinham dado aulas de retórica em Roma entre os séculos II e IV d. C., como o *Peri Hypsous*, *Sobre o sublime*, atribuído a Longino; os *progymnasmata*, exercícios preparatórios de retórica escritos por Aftônio, Hermógenes e Theon de Alexandria; os grandes tratados de Hermógenes sobre as formas ou as ideias e as categorias do estilo; o tratado de Dionísio de Halicarnasso sobre a imitação; o de Demétrio de Falero sobre a arte de escrever cartas etc. Esses textos gregos tinham permanecido relativamente esquecidos no Ocidente romano; no começo do século XVI, o editor veneziano Aldo Manúcio começou a publicá-los, inicialmente traduzidos em latim, depois em línguas vulgares da Europa. Logo que foi fundada, em 1540, a Com-

panhia de Jesus passou a usá-los no ensino do *Trivium* – Latim, Retórica e Lógica –, e eles tiveram grande circulação na segunda metade do século XVI e durante todo o XVII, sendo conhecidos e usados por autores como Tasso, Shakespeare, Donne, Dryden, Cervantes, Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Vieira etc.

Desde os gregos, os muitíssimos usos desses tratados feitos segundo os preceitos da instituição retórica produziram interpretações parciais e polêmicas, muitas vezes inimigas, como disse. Assim como fica evidente nas técnicas retóricas a que Platão recorre para escrever os *Diálogos* contra as muitas retóricas de seus concorrentes, como Górgias e Protágoras, que classifica como sofistas, cada uso propôs a sua técnica particular como a única boa e autêntica Retórica, pois sempre se tratava da disputa pela autoridade do discurso em práticas que tornam enganosas totalizações que façam pressupor a neutralidade ou o consenso quanto a uma suposta unidade de “a Retórica” e seus usos. Talvez seja útil lembrar que a fundamentação doutrinária das técnicas retóricas se deu inicialmente em cidades gregas do Peloponeso, da Ásia Menor e da Magna Grécia, a partir do século IV a. C. O costume afirmava ter sido Empédocles de Agrigento o primeiro a descobrir a técnica retórica; ela teria surgido ao mesmo tempo que a filosofia. Ao contrário desta, desde o início foi técnica de falar bem, não de dizer o Bem, como quer Platão para a filosofia: visava a eficácia do discurso, *to eikós*, o verossímil, não a verdade, *alétheia*. Aristóteles diz na *Técnica retórica* que o siciliano Córax, discípulo de Empédocles, sistematizou em Siracusa a retórica da verossimilhança como meio de persuasão – *to pithánon*. Teria sido técnica inicialmente usada em litígios de proprietários de terras e baseava-se em entimemas ou silogismos que eliminam uma das premissas – por exemplo, se o leão é forte, como se sabe que Aquiles é forte, diz-se que “Aquiles é um leão”. Córax afirmava que, se um homem débil é acusado de ter cometido sevícias, sua defesa consiste em dizer que não é verossímil seja culpado, porque é homem fraco, sem forças para cometer sevícias. A técnica de Córax consistia em um conjunto de enunciados aplicáveis como receitas na discussão de causas no tribunal, na *ágora* e nos jogos públicos. Em todos os casos, ao que parece, o critério da sua aplicação era o *kairós*, o bom momento ou a boa oportunidade, em usos que hoje a linguística chama de ‘pragmática’, como se lê nos discursos de Górgias e Protágoras. É a noção antiga de *kairós* que Platão ataca quando acusa a técnica retórica de

ser aplicação empirista de receitas de sofistas que se aproveitam das ocasiões, fazendo a técnica flutuante conforme as contingências da aparência e da opinião. No *Fedro*, no entanto, Platão propõe o que seria algo como uma ‘boa’ retórica, afirmando que o orador deveria ser como o médico, conhecendo as variedades da mente humana e a regra a ser usada como remédio em cada caso. Com Platão, a técnica retórica passa a ser oposta ao discurso da verdade e, ainda que não necessite diretamente dela, também passa a pressupor, como pano de fundo de suas operações, a divisão platônica dos discursos em *eikastiké*, icástico ou conforme à essência ou o *eidos*, e *phantastiké*, fantástico ou deformação e simulacro do icástico, nos termos da *diégesis* e da *mimesis* que Platão distingue e especifica.

Nos *Diálogos*, a questão da retórica é incluída numa *mimontologia*. Entendo o termo como Derrida e Lacoue Labarthe: a retórica anti-retórica da teatralização anti-teatral de gêneses e tipos ideais promovida por Platão na sua luta pelo domínio do discurso do poder na *pólis* ateniense. Entre tais gêneses, Platão trata da origem da linguagem e do discurso, teorizando o seu bem como forma não mimética da *mimesis*, ou seja, *diégesis*, discurso reto ou *orthotes*, que especifica a participação do *lógos*, razão e discurso, na Forma ideal. Principalmente no *Crátilo*, em que se ocupa da linguagem, e no *Sofista*, em que trata da dialética, formula o diagrama do que hoje se chamaria com anacronismo uma ‘semântica original’ e sua sintaxe reta, que postula como critérios definidores do verdadeiro e do falso e, logo, como fundamentos *poiéticos* ou produtivos de uma nova concepção de discurso que desloca o *kairós*, a oportunidade ou o bom momento da antiga enunciação ritual, substituindo-o pela verificação teórica da verdade da participação do Ser nos enunciados. Ao deslocar a validade do *kairós* da enunciação ritual para a análise diacrítica ou dialética do enunciado, Platão constitui o saber dos técnicos no *kairós*, que chama de sofistas, como *anóia*, não saber e, para isso, opõe à retórica deles a retórica dissimulada da sua *theoria*, definindo *theoria* como o saber filosófico fundado de direito na reminiscência da verdade do Ser. Ao fazê-lo, captura o sofista com o discurso da contradição fundado na oposição de V/F do enunciado. Melhor dizendo, o assim chamado sofista, que efetivamente era um politécnico de várias técnicas retóricas produtoras de discursos paradoxais que, feitos por exemplo como os *dissoi lógoi*, discursos duplos, de Protágoras, não pressupunham a contradição implicada na

oposição V/F. Com o deslocamento do exame da verdade do discurso da enunciação para o enunciado, Platão constitui os discursos dos chamados sofistas como imagenzinhas (*eidola*) ou simulacros de 3º e 4º graus produtores da indeterminação que perturba a presença da *Idea* na fala. Platonicamente, a retórica sofista é só uma técnica do *lógos* semântico, sem o poder do *lógos* apofântico ou de revelação essencial. Como diz Aristóteles nas *Refutações sofisticas*, todo *lógos* é *semantikós*, mas nem todo *lógos* é *apophantikós*: só o é o *lógos* ao qual cabe dizer o verdadeiro ou o falso. E isso, diz Aristóteles, não é próprio de todos os *lógoi* (ARISTÓTELES, 1939, 39-4, 165 b, 166 b).

Na *Iliada*, Homero narra o caso da disputa entre Antíloco e Menelau nos jogos dados por ocasião da morte de Pátroclo. Ambos disputam uma corrida de bigas, que devem ir e vir, completando um círculo depois de contornarem um marco fincado numa das extremidades da raia. Alguém foi posto perto dele como “o que está para ver”. É testemunha, lembra Foucault, que utiliza esse exemplo para tratar do *Édipo-Rei*, de Sófocles. Antíloco e Menelau chegam juntos ao marco, mas é Antíloco quem vence. Menelau contesta o resultado, dizendo que ele cometeu uma falta. Antíloco nega. Não se convoca o testemunho do homem que está posto no marco para ver, nenhuma pergunta lhe é feita. Menelau diz: “Põe a mão direita na testa do cavalo; segura com a esquerda o teu chicote e jura diante de Zeus que não cometeste falta”. Antíloco se recusa a jurar e reconhece a falta. O que ocorre? Não se invoca a testemunha, mas faz-se um desafio, que pode ser aceito ou recusado. Antíloco recusa; caso aceitasse, a responsabilidade do que poderia ocorrer seria transferida para os deuses: jura-se diante de Zeus, árbitro da verdade, e sabe-se que Zeus pune a mentira com o raio. No caso, a forma ritual da enunciação é uma prova: como quando alguém diz “Abra a porta” e não se pode perguntar se o enunciado performativo é verdadeiro ou falso, o enunciado da enunciação ritual não é verificável em termos de ‘verdade/falsidade’, porque é imediatamente pragmático como juramento em que a verdade válida é a do próprio ato do dizer.

Em seus estudos sobre as três funções que ordenam as práticas das sociedades indoeuropeias – força, fecundidade, soberania –, Dumézil demonstrou que, por volta do século VIII a. C., a enunciação ritual que caracterizava o poder-saber do rei-sacerdote dos grandes impérios orientais e das cidades da Grécia começou a ser desmantelada, passando-se a propor que o valor de verdade ou de falsidade do

discurso é verificável não no ato ritual da sua enunciação, como acontece com o orador homérico que fala segurando o *skeptron*, o cetro que atesta a verdade do que diz, mas no enunciado. Platão afirma contra os poetas e os sofistas que só o filósofo – o filósofo como o define – é capaz de fazer o discurso (*lógos*) verdadeiro do ser (*ousia*) de qualquer coisa, pois domina a técnica dialética que lhe permite atingir a Forma essencial da *Idea*, como *alétheia*, não esquecimento, verdade, presença da Presença da *Idea* no discurso. Constituindo a técnica retórica como simulacro da filosofia nos *Diálogos*, entende-a como uma cosmética ou mistificação própria de sofistas que desvia a compreensão do ouvinte do eidético essencial. Argumenta que, se a retórica é uma técnica ou arte de produzir discursos que têm certos efeitos de ação como *páthos ou páthe*, afeto ou afetos que persuadem o ouvinte conforme a causa debatida, a questão que primeiramente se põe sobre ela é a da validade deles: os sofistas propõem suas técnicas de falar como artes que podem falar de tudo. Logo, como artes que aparentemente conhecem tudo: o orador que faz o discurso e o retor que o doutrina ou ensina são também filósofos, médicos, sacerdotes, dialéticos, matemáticos, poetas, historiadores, escultores, arquitetos, músicos, militares, políticos etc. Logo, também esteticistas, como ironiza, comparando o técnico retórico ao artesão de cosméticos ocupado com a eficácia dos efeitos de persuasão e não propriamente com a verdade só evidenciada dialeticamente pelo filósofo. A técnica retórica é, como a maquiagem, técnica de falsificação, uma vez que seu mote básico é *doxa*, opinião, semelhança do verdadeiro, mas não a verdade, *alétheia*, não esquecimento ou desvelamento do Ser. Como ocorre na sua condenação da poesia, uma das razões da sua desqualificação da técnica retórica decorre de entendê-la como *mimesis de mimesis*, aparência de aparências: é *tékhne phantastiké*, diz, produtora de *phainomena*, aparências. Outra razão que alega é a imoralidade, pois produz efeitos verossímeis que permitem apresentar os maus e injustos como bons e felizes. E, talvez principalmente, porque não envolve a *orthotes*, a reta razão, mas é um empirismo, saber opiniático que aplica receitas pretendendo poder provar para a mesma causa dois pontos de vista contrários e – segundo o modo como Platão entende o enunciado – contraditórios.

Como disse, Aristóteles não adota esse juízo e propõe que a técnica retórica é própria das disputas orais da vida civil da *pólis*. Comparando-a com a ética e a dialética, define-a como técnica de

figuração persuasiva das *phantasiai* dos *noeta*, as imagens dos conceitos, segundo a doutrina do juízo que expõe no *De anima*. Na *Técnica retórica*, escreve que *retórica* é a faculdade de descobrir especulativamente aquilo que, em cada caso, pode ser adequado para persuadir. Assim, afasta-se de Platão, validando o *to eikós*, o verossímil, que Platão julga negativamente como mero *eidolon*, “imagenzinha” degradada como simulacro da verdade do *eidós*. Com Aristóteles, a técnica retórica é um conjunto ordenado de preceitos e adequações que definem os bons usos persuasivos do discurso público como eficácia política. Propõe como qualidade positiva o que para Platão é a falta dela: a retórica não tem objeto específico, e, justamente por isso, é útil como técnica aplicável a todos os assuntos da vida da *pólis*, segundo argumentos dedutivos, *enthymemata*, entimemas, e exemplos indutivos, *paradeigmata*. Nos *Tópicos*, propõe os *endoxa*, os opináveis ou as opiniões que parecem verdadeiras para a maioria dos sábios, que fundamentam a verossimilhança na invenção dos discursos.

Como técnica de discursos que se assemelham à opinião, *doxa*, figurando os *endoxa*, as boas opiniões, a técnica retórica implica o ‘parecer’ do verossímil mimético. Tratando dos argumentos e exemplos, Aristóteles expõe sua doutrina do verossímil retórico; a doutrina pressupõe especificações, como as que faz sobre o modo como os conceitos se formam na mente, como se lê principalmente no Livro III, do *De anima*, e nas definições da virtude e dos vícios na *Ética Nicomaqueia*. Nessas especificações, é central a noção de *eikós* ou verossímil de cada gênero discursivo. A técnica retórica é valorizada como técnica sem objeto específico numa doutrina geral dos verossímeis produzidos por meio de entimemas e exemplos. Os entimemas se parecem com os silogismos da Lógica, segundo a ideia geral de similitude, entendida não como participação do discurso na *Idea* essencial platônica, mas como adequação ao modelo realizado na mente como silogismo ordenado como *prépon* pelo juízo num ato de deliberação.

Não se deve pensar que o discurso verossímil resultante das operações do juízo é realista ou naturalista, reproduzindo documentalmente, com positivismo, o dado bruto da empiria. O verossímil é uma relação entre discursos operada como semelhança de 2º grau que sempre pressupõe a comparação do discurso efetuado com outro já existente, que é considerado *endoxon*, verdadeiro. Há tantos verossímeis quantos são os gêneros. A *mimesis* – como produ-

ção e como imitação – impõe-se decisivamente na técnica retórica e também implica a questão nuclear do *prépon*, *decorum*, dessa relação de semelhança. O decoro, por sua vez, articula-se a uma doutrina do *mésón*, *proportio* ou *commensuratio*: enfim, doutrina da medida, como proporção que regra os efeitos dos estilos, adequando-os aos preceitos dos gêneros, aos *topoi* ou lugares comuns das matérias tratadas, aos destinatários e às circunstâncias.

Na instituição retórica, a unidade mínima do ato de fala que constitui a *auctoritas* não é a palavra, mas o enunciado, entendendo-se por ‘enunciado’, como faz Strawson, a relação linguística estabelecida num ato de fala entre uma caracterização (ou um predicado) e uma identificação (ou a situação e a posição de um sujeito lógico). Para tratar desse ato, Paul Ricoeur lembrou a fórmula da proposição – “Alguém fala alguma coisa sobre alguma coisa para alguém”. Ela pode ser decomposta em três partes:

1. “Alguém fala”: um ato contingente de enunciação constitui um processo de identificação gramatical e lógica que inventa a ‘primeira pessoa’ e o tempo da sua fala;

2. “alguma coisa sobre alguma coisa”: o ato contingente que inventa a enunciação do sujeito lógico e gramatical produz um enunciado, que relaciona um sentido a uma referência e a uma significação;

3. “para alguém”: o ato de enunciação que constitui a 1ª pessoa e o enunciado constitui simultaneamente o destinatário, ‘2ª pessoa’.

Na instituição, era costume dizer que a enunciação produz o enunciado segundo três divisões de procedimentos que envolvem várias técnicas: 1. *euresis*, *inventio*, invenção; 2. *táxis*, *dispositio*, disposição; 3. *lexis*, *elocutio*, elocução. Muito esquematicamente, vejam-se as três. Na invenção, *topoi* ou *loci*, lugares comuns específicos do gênero do discurso, são lembrados ou achados pelo autor para produzir argumentos. Lembre-se que o termo ‘invenção’ deriva do latim *inventio*, do verbo *invenire*, achar, encontrar. Sua significação não se confunde com a que o termo tem hoje, ‘originalidade’. Para exemplo: os comentadores antigos de Virgílio se esforçaram em minimizar passagens da *Eneida* em que o poeta aparentemente teria tido a iniciativa pessoal de inventar episódios e caracteres não elencados no costume de emular modelos do gênero épico. No século I, sentindo-se incapaz de explicar a história do fim do Livro IV, em que Iris corta o cabelo de Dido, rainha de Cartago, para que ela possa morrer, Cornutus declarou que Virgílio tinha fingido coisas ineptas

como quem faz um remendo. Três séculos depois, Macróbio achou a referência na peça *Alceste*, de Eurípedes, e preencheu a lacuna do que teria sido inépcia, como iniciativa individual, e Virgílio voltou a ser o grande poeta que é. As *res*, coisas ou matérias achadas segundo o costume, devem ser dispostas numa ordem determinada segundo o gênero.

Táxis, dispositio ou disposição distribui-se genericamente como a *ordo prosa*, a ordem linear da prosa, ou *verso*, a ordem do retorno da medida idêntica do metro que reverte. Como o fundamental é o modo mimético com que o autor inventa o discurso segundo os preceitos do seu gênero, um historiador, por exemplo, pode narrar sua história usando o verso, do mesmo modo que um poeta pode recorrer à prosa, como ocorre nas epopeias em prosa seiscentistas. Há tantas disposições ou ordens do discurso quantos são os gêneros; por exemplo, a ‘ordem natural’ do histórico, que narra ações e eventos do mais passado até o presente do historiador, e a ‘ordem artificial’, como a do gênero épico, que faz a epopeia começar no meio da ação, seguindo-se a rememoração do que ocorreu antes e a narração de ações posteriores.

Lexis, elocutio ou elocução corresponde ao uso de palavras de sentido próprio e figurado como adequação às coisas do discurso, *topoi, res*, e à ornamentação regrada do seu estilo. *Stilus*, nome latino do estilete com que se escrevia na tabuinha de cera, passou a significar metaforicamente a variação da elocução característica de um *auctor* determinado, proposto à emulação como *auctoritas*. O termo também pôde significar, por isso, as variações discursivas da *fides*, a boa fé persuasiva, das muitas elocuições dos gêneros, como *genera elocutionis*, gêneros da elocução. Teofrasto, aluno de Aristóteles, foi dos primeiros a fazer uma classificação tripartida da elocução dos estilos – simples, temperado, nobre – a que correspondem, por exemplo, humilde, médio e sublime da classificação deles na chamada *rota Vergilii*, do século XIII, que prescreve três *genera elocutionis* exemplificados com as três obras principais do poeta: *humilis* ou humilde (*Bucólicas*), *mediocris* ou médio (*Geórgicas*), *gravis* ou alto (*Eneida*). Cada um deles corresponde às palavras específicas de lugares comuns: as *Bucólicas*, o campo do pastor, nomes próprios de pastores, as ovelhas; as *Geórgicas*, o campo do agricultor, nomes próprios de agricultores, o boi; a *Eneida*, o campo do soldado, nomes próprios de soldados, o cavalo; e lugares comuns de objetos artificiais e coisas

naturais – o cajado do pastor e a faia; o arado do lavrador e a macieira; a espada do soldado e o carvalho (ou o loureiro); e, na elocução, palavras simples e humildes nas *Bucólicas*; médias e com poucos ornamentos nas *Geórgicas*; elevadas e sublimes na *Eneida*.

As três divisões – invenção, disposição, elocução – são propriamente verbais, dando conta da produção do enunciado. Quando pronto, recorre-se à *mneme*, *memória*, e à *hypócrisis*, *actio* ou ação, propriamente enunciativas e pragmáticas. Lembre-se de novo que o discurso antigo é antes de tudo oral. No *De Oratore*, Cícero atribui a invenção da mnemotécnica ou arte da memória ao poeta grego Simônides de Cós, do século VIII a. C. Traduzo:

Conta-se que, ceando um dia na casa de Scopas, em Crannon, na Tessália, Simônides cantou uma ode em louvor do seu hóspede na qual, para embelezar sua maneira, como fazem os poetas, estendeu-se bastante sobre Castor e Pollux. Scopas, movido por uma baixa avareza, disse a Simônides que pagaria pelos versos apenas a metade do preço combinado e que o autor podia ir reclamar o resto, se achasse conveniente, a seus amigos os Tindárridos, que tinham recebido metade do elogio. Poucos momentos depois, vieram chamar Simônides e lhe pediram que saísse: dois jovens estavam na porta, pedindo com insistência para vê-lo. Ele se levantou, saiu e não encontrou ninguém. Mas no mesmo momento a sala onde Scopas ceava desabou e o esmagou com seus convivas. Como os parentes das vítimas que desejavam sepultar seus mortos não pudessem reconhecer os cadáveres horripelantemente misturados, Simônides possibilitou que as famílias achassem e enterrassem os restos de cada um deles lembrando-se dos lugares que todos os convidados tinham ocupado nos leitos. Instruído por esse evento, ele percebeu que a ordem é o que melhor permite clarificar e guiar a memória (CÍCERO, 86, 352-353).

A narrativa propõe que a lembrança do passado se dá como se lê no *De Anima* sobre a percepção das imagens mentais: percepção de sensações desprovidas de matéria (*De Anima* 432 a 7-10). Nenhuma lembrança restitui a matéria do passado, pois a memória é necessariamente imagem produzida pela *phantasia*, a imaginação. Como ocorre na narrativa: a memória artificial de Simônides é técnica de produzir imagens de uma presença ausente. Simônides lembra mortos, associando seus nomes aos lugares físicos que seus corpos ocupavam na sala do banquete antes do desastre. Os nomes funcionam como uma ordem de imagens que inventam a presença da ausência

como o aparecer luminoso de um fantasma na mente. Metáforas de mortos, as imagens se opõem ao esquecimento. Assim, a história da *mnemotékhnē* de Simônides também figura o arquétipo de qualquer lembrança: a memória pressupõe um lugar de desastre, o passado, lugar de destruição e ausência, para opor-se à morte como máquina ou artifício cuja ordem classifica, ordena e comunica metáforas que substituem nomes de mortos reais, que ocupavam lugares reais, por imagens artificiais (*eidola*, *eikona*, *imagines*, *effigies*) dispostas segundo a ordem artificialmente determinada dos lugares físicos imaginários ocupados pelos seus corpos. Evidentemente, a imagem nunca é a presença plena do ausente, mas substituição dele como presença da sua ausência.

Na *Instituição oratória* (11, 2, 1) Quintiliano afirma que a disciplina retórica se baseia inteiramente na memória. Duas idéias aristotélicas fundamentam sua afirmação. A primeira é a de que só existe pensamento por imagens, entendendo-se pelo termo ‘imagem’ (*eikon*) a forma dada por signos ao *phantasma* ou conceito na figuração exterior. A outra é a de que a memória inclui-se na imaginação, ou seja, também é constituída por imagens. Como diz Aristóteles, quando alguém lembra, parte de alguma coisa para lembrar. Essa coisa é *topos*, lugar. O *topos*, *locus* ou lugar comum retórico não é clichê, como hoje é habitual dizer com um clichê positivista. Nos usos, o mesmo lugar nunca é repetição simples do idêntico, pois a cada vez é a diferença efetuada pela sua variação elocutiva. Nos *Tópicos* e na *Retórica*, Aristóteles sistematiza os *topoi* como lugares dialéticos e retóricos, definindo os primeiros como próprios da dedução lógica e, os segundos, como argumentos usados pelo orador para persuadir a audiência em causas particulares. Cícero adapta os *topoi* aristotélicos aos usos da oratória forense romana, definindo-os como *sedes argumentorum*, sedes de argumentos. Como em Aristóteles, os lugares (*loci*, *loci communes*) são postos em lugares físicos imaginários (*loca*), visitados pela memória do orador na invenção, na memorização e na proferição do discurso. Em *De differentis topicis*, Boécio (480-524) redefine os lugares ciceronianos e aristotélicos como verdades universais que constituem a premissa maior de silogismos. Inclui o lugar como *kephalé* ou *caput*, cabeça do argumento, num método lógico de produzir inferências que levam a conclusões. Nos dois últimos livros da obra, trata dos lugares retóricos como argumentos aplicáveis em causas particulares como silogismo retórico,

entimema ou dedução metafórica, que efetua a verossimilhança apta a convencer a audiência da verdade do discurso, sem necessariamente prová-la dialeticamente. Depois de Boécio, lugares considerados argumentos verdadeiros foram buscados na *Bíblia* e diversas compilações deles foram feitas como concordâncias ordenadas em tópicos postos em ordem alfabética. Depois da invenção da imprensa, muitos *florilegia*, florilégios, polianteias ou antologias de enunciados de prosadores e poetas que exemplificam bons usos do latim foram publicados. Nos séculos XV e XVI, Lorenzo Valla, Rodolfo Agricola, Juan Luis Vives, Erasmo de Roterdã e Melanchthon escrevem tratados que sistematizam e muitas vezes tendem a fundir os lugares retóricos e os lugares dialéticos a serem usados na *inventio* oratória. A técnica retórica e a dialética são então objeto de debates acalorados sobre os usos políticos do discurso público. Depois de 1421, quando foi achado o texto ciceroniano do *De oratore*, Valla tratou Cícero como *orator et dux*, orador e guia, ou *rector et dux populi*, retor e condutor do povo. Jorge de Trebizonda definiu a técnica retórica como *scientia civilis*, ciência civil, afirmando que ela “... nos permite tomar a palavra sobre as questões políticas e conseguir o maior assentimento possível para elas” (GOYET, 1996, p. 31). Para “tomar a palavra sobre as questões políticas”, o orador deve necessariamente conhecer os *kephalaia*¹ ou lugares. Em 1515, em *De inventione dialectica libri tres*, Rodolfo Agricola acusou a “barbárie” da dialética escolástica, propondo retomar as conceituações das obras de Cícero e da *Instituição oratória*, de Quintiliano. Afirmando que a *inventio* retórica é a primeira parte da dialética, define-a como o ato de achar argumentos. Entendendo “argumento” como a razão (*ratio*) pela qual uma coisa dúbia (*res incerta*) se torna coisa certa (*res certa*), afirma que ‘lugar comum’ é lugar do argumento, propondo a substituição de lugares comuns aristotélicos, como os de ‘geração’ e ‘corrupção’, ‘antecedente’ e ‘consequente’, por lugares achados em Cícero (MARGOLIN, 1999, p. 201). Nesse tempo, em seu *In pseudodialecticos* (1519), Juan Luis de Vives atacou os professores escolásticos de Paris que aplicavam *distinguos* fundados na lógica sistematizada por Petrus Hispanus no século XIII. Acusando-os de ignorância do latim, perversão da lógica e corrupção moral, Vives afirma que a lógica deve basear-se na língua natural praticada pelas autoridades antigas, que Lorenzo Valla e seus discípulos propuseram emular, censurando os escolásticos por não buscarem na *auctoritas* de Cícero os modelos dos bons usos do latim.

Pressupondo essas controvérsias, os autores de preceptivas retóricas do século XVI tenderam a propor três classificações dos lugares comuns: o lugar como argumento genérico, questão indeterminada ou “sede de argumentos”, como propõe Erasmo repetindo Cícero, a ser preenchida com uma questão determinada ou particularizadora; o lugar como rubrica, índice classificatório de assuntos, como ocorre com os conceitos predicáveis extraídos das Escrituras que oradores sacros do século XVII, como Antônio Vieira, colecionavam em caderninhos, adequando-os à invenção de sermões pregados nas datas litúrgicas da Igreja; o lugar como a premissa maior de um silogismo que é amplificada numa demonstração. Assim, quando o orador fala no gênero deliberativo fazendo referência ao futuro, são lugares comuns o útil, o honesto, o fácil, o agradável, o necessário, o que se deve temer, o medo, o que se deve esperar, a esperança etc. No gênero epidítico ou demonstrativo, arte de elogiar e vituperar pessoas, coisas e eventos do presente, a nação, a pátria, os bens (males) do corpo, como a beleza e a feiúra; os bens (males) do ânimo ou da alma, como as virtudes e os vícios. No gênero judicial, que se ocupa do passado, a culpa (a inocência) do réu, o lugar do crime, os instrumentos do crime, as motivações, as provas, as testemunhas, os castigos etc. Quando é o poeta quem fala, o lugar horrendo, o lugar ameno, a invocação da musa, a dedicatória, o *florebat olim studium*, o bom saber antigo, o *ubi sunt*, onde estão as coisas idas, o lugar da *vanitas*, o lugar da dificuldade de dizer etc. E, nos vários gêneros, também o lugar comum do natural, efetuado com o artifício de dizer que as coisas da invenção, a ordem da disposição e as palavras da elocução não têm nenhum artifício.

Cícero diz que o lugar comum se escreve na tabuinha de cera² da mente como questão indeterminada (*quaestio infinita*), argumento genérico, que o orador e o poeta acham em elencos memorizados para usá-lo como molde preenchido por uma questão determinada (*quaestio finita*)³. Retoricamente, sempre há dois discursos no discurso: o dos lugares comuns das *auctoritates*, achados e aplicados como teses ou questões indeterminadas, e o das referências particulares, que os determinam e variam, como hipóteses ou questões determinadas. Em sociedades orais como a grega e a romana, os lugares são chamados de ‘comuns’ porque são anônimos e coletivamente partilhados. Sendo sedes de argumentos, são transferíveis de uma causa para outra; por isso, são ‘comuns’ também porque se aplicam a causas

diversas do mesmo gênero. Em todos os usos, é nuclear o preceito da adequação técnica da fala ao lugar comum, ao *éthos* do orador, à circunstância e aos *páthe* do destinatário.

Trato esquematicamente do modo grego de pensar as *tékhnai*, as técnicas. Na *Ética Nicomaqueia*, Aristóteles define *tékhne* como procedimento ou característica (*héris*) mais ligada à produção (*poietiké*) do que à ação (*praktiké*). A técnica surge, inicialmente, como resultado da experiência de muitos casos individuais ou como generalização de um conhecimento de causas (*kathólou*), que assume a forma de preceitos, procedimentos e métodos. É possível alguém ser experiente sem saber o porquê; mas a *tékhne* é um tipo de conhecimento da experiência que é ensinável, formando um *corpus* de procedimentos transmissíveis. Como se sabe, na *Metafísica*, Aristóteles decompõe *episteme*, conhecimento, como um *corpus* de saber racional ou ordenado de causas, *aitia*, dizendo que cabe à opinião, *doxa*, tratar do que é contingente, *syμβέβηκος*. A *tékhne rhetoriké* inclui-se na *praktiké*, como técnica da *doxa*, ou técnica que põe em cena a opinião contingente, mas também tem relação com a *poietiké*, pois, sendo técnica, também é um fazer. A diferença antiga entre ‘retórica’, arte de falar, e ‘poética’, arte de fazer, não está apenas na diferença da função imediatamente particular e prática do discurso da oratória e da função ficcional e universal do discurso da poesia, mas também no modo como uma e outra concebem a *mimesis*. Na sua prática, o orador trata de assuntos particulares da Cidade segundo *endoxa*, as opiniões consideradas verdadeiras, fazendo discursos que afetam os públicos produzindo certa persuasão segundo um dos três gêneros da fala; o poeta imita a natureza de *topoi* ou lugares comuns de modo concentrado e universal, como se lê na *Poética*. Assim, a oratória trata do particular de homens como Dario, Alcibiades, Catilina e suas ações; a poesia, do universal de tipos como Ulisses, Eneias, Édipo e suas ações. Tanto a oratória quanto a poesia mobilizam as técnicas retóricas segundo preceitos da *mimesis* do gênero em que os autores se especializam, usando prosa ou versos, lugares comuns específicos, disposições sintáticas, palavras de sentido próprio e figurado, verossimilhanças e decoros particulares esperados pela audiência quando a fala do orador e o poema são proferidos, declamados, encenados ou lidos.

Ars, termo latino que traduz o grego *tekhné*, liga-se ao radical *-ara-*, difundido em todo o mundo indoeuropeu com a noção geral de /cultivo/, como em ‘arar’, e com associações mítico-religiosas, como

no sânscrito *rtam*,/ ordem, uso correto/; no latim e no português *ara*, /altar/, ou em *rito*. Principalmente, *ars* relaciona-se com *artus*,/ articulação /, *articulus*, / ligadura, junção /, como se vê no inglês *arm*, / braço/ e no português ‘armar’. De modo geral, o radical aparece em termos que indicam o momento em que se dá a junção ou a coincidência de dois eventos – donde também a ideia geral de /ajustamento/, como em latim *arti* /que cai bem/, ou em *artios*/ bem proporcionado; feito em intervalos regulares/. Logo, *ars*, como em “*artem exercere*”, em Horácio, significa ‘exercer uma técnica como *artifex*’ / que exercita uma *ars*/, como lemos em Plauto, “*artifex scaenicus*”, / ator/; ou, em Quintiliano, “*artifex statuarum*”, / escultor/. E, portanto, também significa algo que é produzido como *artificialis*, / feito conforme a *ars*; regulado; proporcionado/; e como *artificiosus*, /que conhece a *ars*; perito/ e como *artificium* / regra, princípio, arte/, com que o *artifex* faz o *artefactum*, o artefato.

Não interessa o sentido que os termos ‘artifício’, ‘artificial’ e ‘artificioso’ têm desde o Romantismo, que os interpreta organicisticamente como “falta de naturalidade” ou “falta de sinceridade”, supondo que *naturalidade* e *sinceridade* não são convenções e que possa haver discurso sem forma simbólica que, acacianamente, vamos lá, por ser forma cultural, arbitrária e convencional, é necessariamente artificial para poder ser considerada natural ou afetada na recepção. Os termos *ars*, *artifex* e *artificium* são fundamentais para entender o *artefactum*, o artefato retórico, como articulação proporcionada e, logo, os princípios do fazer da sua técnica.

A ideia de que a linguagem é própria do homem, como algo natural (*physei*), é recorrente nas discussões gregas sobre a natureza do discurso, principalmente na sofística dos séculos V e IV a. C., em que se debate se o *lógos*, o discurso, é *katá physin* (natural) ou *katá nómon* (convencional), como se lê por exemplo no *Crátilo* platônico. Nas discussões, sempre se pressupõe que há um processo natural no curso das coisas (*physei*) e que às vezes ele ocorre com intervenção do acaso (*tike*), mas também por intervenção do artifício humano, como *tékhne* (ou *ars*), que corrige e aperfeiçoa a natureza. É o que se lê em tratados retóricos gregos e latinos que contam a história do pintor Zêuxis e as virgens de Crotona. Pede-se a Zêuxis que pinte a deusa Afrodite (em outras versões, Helena de Tróia). Afrodite é a beleza perfeita. Como pintar a perfeição? Zêuxis convoca as jovens de Crotona e as observa: uma tem o nariz perfeito, mas é baixa;

outra, lindos lábios, mas gorda; outra, belos seios, mas alta demais etc. Zêuxis abstrai, ou seja, extrai de cada uma delas a particularidade bela e, mentalmente, compõe o corpo da deusa com elas. O modelo não existe na empiria; quando pintado, corrige as imperfeições da natureza. Esta é, aliás, a ideia aristotélica de *mimesis*: atividade produtiva que imita a potência geradora da *physis* e a aperfeiçoamento. Não se imita o individual e o empírico, com realismo ou naturalismo, mas inventa-se o típico por abstração: muitos retores dizem que, antes de inventar Ulisses, Homero teria observado homens espertos, abstraindo as astúcias deles.

Há tantos universais quantos são os gêneros e, em cada um, o discurso demonstra o que Cícero chama de *qualitas*, a qualidade da matéria tratada. Isto se faz por meio de uma doutrina de *éthe*, caracteres, aplicados para compor o tipo do 'eu' que fala e os tipos de homens de que fala, e *páthe*, afetos, paixões, que constituem o destinatário num estado de ânimo determinado pelo discurso do gênero e pela ocasião, recorrendo-se às 10 categorias aristotélicas do *Organon* para especificar 10 gêneros do Ser na matéria tratada. Como gêneros do Ser, as categorias permitem ao orador e ao poeta especificar ou analisar as matérias: a matéria como substância (*ousia*), como qualidade (*poion*), como quantidade (*poson*), como lugar (*pou*), como posição (*keisthai*), como tempo (*poté*), como relação (*pros ti*), como ação (*poien*), como paixão ou afecção (*paschein*), como estado (*ekhein*).

Gregos e romanos entendem que *physis, natura*, é a condição dos processos humanos. Eles aparecem envolvidos nas noções de *apeiria*, inexperiência, *tike*, acaso, e *empeiria*, experiência, principalmente esta, que é a base para a definição aristotélica do *prépon*, latinamente *aptum, decorum, quid deceat, decens*, decoro, que define a conveniência do discurso à matéria tratada, às pessoas que o ouvem e à situação em que é recebido. Quando se produz a obra – *ergon, opus* – a inexperiência e o acaso são controlados pela ação racional da técnica que, por ser planejada, torna o agente *empeiros*, experiente, no sentido com que Santo Tomás de Aquino retoma, na *Summa theologica*, o conceito aristotélico de *logos*, definido como a 'razão' da 'reta razão' de autores estoicos. Santo Tomás fala da *recta ratio factibilium*, a reta razão dos factíveis ou das coisas feitas por meios técnicos, por oposição à *recta ratio agibilium*, a reta razão dos agíveis, a prudência, que governa a ação ético-política. Distingue, como Aristóteles, disciplinas técnicas ou produtivas de disciplinas

prudenciais ou morais. A distinção é ativa até o século XVIII nas discussões sobre a relação de arte e ética na doutrina, também tratada por Plutarco, da *díppe hamartia*, o duplo erro ético e artístico.

A ideia aristotélica que a regula é a de que nas disciplinas prudenciais, como a ética, as medidas da ação são sempre aproximadas, não tendo a exatidão das medidas da aritmética e da geometria. O que é erro essencial, segundo os preceitos de uma disciplina do agir, é erro acidental numa técnica do fazer produtivo. No caso da *ars rhetorica*, o orador e o poeta erram ‘essencialmente’ quando erram ‘tecnicamente’. Que tratem de uma matéria imoral ou horrível é aceitável, desde que o discurso seja tecnicamente bem ordenado, prevenindo o *prépon*, a medida da adequação racional à matéria, ao gênero, à circunstância e ao público. Neste sentido, a beleza – e a incongruência, a feiura, o horror e a obscenidade – não decorre da psicologia doente do homem autor nem da imitação de um ‘real’ empírico pressuposto como seu referente, como hoje o positivismo propõe, mas da imitação de lugares comuns cuja realidade de convenção social é evidente para o orador e o poeta, que buscam a eficácia do desempenho técnico produzindo efeitos belos e bons ou feios e indecentes para públicos que conhecem a convenção. Muitos retores costumam dizer que se admira o pintor que faz com arte um focinho torto ou pinta um cadáver em decomposição. Ou poetas, como Petrarca, autor de poema em que um homem sedento bebe a água de um rio contaminado pelo sangue de soldados mortos. Retoricamente, o erro, o horror e a imoralidade não se acham nas matérias de que o autor trata, mas na inadequação técnica do modo como ele as trata. Se algum autor merece censura, não se deve censurá-lo por falar coisas porcas, como fazem os poetas especializados nos gêneros baixos, mas censurá-lo por falar tecnicamente mal de coisas porcas, ou seja, errando porcasmente no uso das regras da sua arte.

Supondo-se que o *teknithés*, o *artifex*, o produtor de um *artefactum*, é *empeiros*, experiente, sua *empeiria* ou experiência passa a ser uma *tékhnē* ou uma *ars* por meio da imitação regrada de *paradeigma* ou *exempla*: latinamente, sua experiência fundamenta uma *auctoritas*, autoridade, que deve ser imitada pelos autores de novos discursos do mesmo gênero. A imitação não é reprodução servil, mas, como disse, *aemulatio*, emulação, imitação que compete com o modelo excelente, fazendo variações engenhosas e novas de seus predicados. Logo, a *tékhnē* é sistematização de convenções ou regras

– *praecepta, regulae* – extraídas da *empeiria*, ou experiência, para realizar uma ação eficaz como adequação a um fim. *Tékhnē* se opõe a *tike*, o acaso, e a *apeiria*, inexperiência. O Anônimo autor da *Retórica para Herênio* diz: “*ars est praeceptio quae dat certam viam rationemque dicendi*” – “a arte é o preceito que fornece a via correta e a razão do dizer”. E Quintiliano, na *Institutio oratória*: “*ars est potestas via, id est, ordine, efficiens*” – “a arte é o poder eficiente, isto é, a via com ordem”.

Na medida em que a *tékhnē* modela os discursos como repetição diferencial dos preceitos, forma um hábito (*habitus*) do entendimento prático e, por isso, também se torna matéria ensinável, como disse. Para isso se pressupõe a aptidão natural do discípulo para aprender. No Livro I da *Institutio oratoria*, Quintiliano discute a idade adequada em que o menino romano deve começar a ter aulas com o retor. Também na *Retórica para Herênio*, do Anônimo, e nas *Partitiones oratoriae*, de Cícero, lê-se como o pai ensina ao filho o que é a técnica retórica.

As *regulae*, regras, ou *praecepta*, preceitos, incluem a *licentia*, a licença, como inconveniência calculada, observando-se que aquilo que é considerado erro no discurso de aluno é evidência do total domínio da técnica no discurso do mestre, que tem justamente a *auctoritas* para efetuar a licença que o aluno ainda exercita pela *imitatio*. “Deformo porque sei desenhar”, dizia Picasso. Com isso, pode-se também dizer que a *tékhnē* ou *ars* se torna *scientia*, ciência, quando o saber aprendido e regulado se aplica numa prática, determinando-se como *usus*, uso, e, mais, como *bom uso*, que emula as autoridades, o que faz todos os discursos caudatários de uma “jurisprudência” dos bons usos consagrados como *consuetudo*, costume, das *auctoritates* dos seus gêneros. Assim, não ‘tradição’, como disse, mas ‘costumes da instituição’.

Essas especificações estão imediatamente implicadas nas três definições que as técnicas retóricas fazem do *ingenium*, o engenho, a faculdade intelectual de produzir o discurso. Há três espécies de engenho, o natural, o furioso e o exercitado. O natural aplica a técnica com a perspicácia e a versatilidade do talento espontâneo; sua perspicácia associa-se à dialética e é faculdade de penetrar nas matérias e dividi-las pela análise, fazendo definições dos conceitos que a constituem; sua versatilidade tem a memória das palavras da *elocutio* e encontra velozmente as adequadas para transformar as definições dos conceitos em argumentos proporcionados elocutivamente ao gênero

do discurso.

O engenho *melankhólikos*, segundo os gregos engenho afetado pela bile negra ou melancolia, a atra bile latina, é atrabiliário ou *furiosus*, “furioso”, na tradução que Cícero faz do grego *melankhólikos*. A obra de um autor *furiosus* pode aparecer como *atékhnon*, sem técnica, para os que desconhecem sua arte, pois o tipo furioso produz *phantasiai*, imagens, que não seguem regra do juízo; por isso, muitas vezes é conveniente que o orador finja a fúria, fingindo o tipo furioso na *actio* ou dramatização do discurso, pois o orador que parece apaixonado, entusiasmado e mesmo fora de si é mais persuasivo que o orador frio.

Quanto ao engenho exercitado, é o que imita escolarmente as autoridades. O exercício da imitação delas também é chamado de *meditatio*, meditação. Quintiliano propõe que os oradores leiam e conheçam de cor a *enarratio auctorum* ou os *elencha auctorum*, os elencos dos autores que são consagrados como autoridades pelo costume, fazendo exercícios de imitação deles. No caso, há relação necessária entre o jogo – feito como diatribe, *scholé, ludus, otium, schola* – e a ocupação séria – *ascholia, negotium*: de modo geral, no exercício retórico está presente a ideia pedagógica de que o *otium* prepara para o *negotium*. No mundo grego, isso fica evidente, por exemplo, na luta platônica contra os chamados sofistas, que vendem aulas de retórica para jovens aristocratas atenienses que se preparam com elas para as futuras disputas do poder político na *ágora* da cidade. Ou, ainda, nas *Controversiae* e *Suasoriae*, *Controvérsias* e *Suasórias*, de Sêneca, o Retor, com que os jovens romanos aprendiam a debater causas públicas decorando elencos de argumentos que lhes permitiam defender ora um, ora outro de dois pontos de vista contrários da causa debatida, enquanto se preparavam com os exercícios do *otium* para seu futuro de patrícios ocupados com os *negotia* do Império. Veja-se um exemplo divertido: voltando da guerra onde perdeu os braços, um marido encontra a mulher com outro homem na cama; a lei romana admitia que o traído matasse a esposa adúltera quando flagrada no ato. O soldado sem braços ordena ao filho que assassine a mãe com a espada, mas o moço não lhe obedece. O pai o acusa publicamente, alegando que desobedeceu à lei da Cidade e ao pátrio poder. Questão: provar que o filho errou por não obedecer à lei da Cidade e ao pai, autoridades, castigando a mãe; provar que acertou

em não matar a mãe, piedade filial, desobedecendo ao pai.

Em Roma, esses exercícios de controvérsia e suasória costumavam ser realizados como *declamatio*, declamação feita *ad movendos animos*, para comover os ânimos. Sêneca, o Retor, escreve que *declamatio* é a dramatização fictícia do discurso em que são encenados princípios de ética, retórica e filosofia, avançando-se várias hipóteses no debate de temas variados. Também diz que, antes de Cícero, os temas debatidos se chamavam *teses* e que Cícero costumava exercitar *causas* para uma audiência seleta de amigos. Tais causas chamavam-se *controversiae*. Segundo Sêneca, *tese* é termo de origem filológica que, no exercício da *declamatio*, também se chamava *propositio*, proposição, ou seja, um tópico geral proposto para discussão a partir de um ou mais pontos de vista, sem delimitação das circunstâncias. O termo *causa*, de origem retórica, referia-se à controvérsia particular fornecida pelas circunstâncias. Por isso, o gênero da controvérsia juntava *propositio* e *causa*: a controvérsia era feita sobre um conjunto de circunstâncias particulares e, ao mesmo tempo, sobre uma tese proposta para discussão, como ocorre no *De oratore*, de Cícero. O exercício dramático da controvérsia era ficcional; nele, a hipótese era proposta como ficção e correspondia ao argumento de um enredo dramático, como a “hipótese dramática” de que Aristóteles fala no início da *Poética*. Sêneca, o Retor, também diz que a ‘proposição ficcional’ requeria uma nova classificação e que as escolas declamatórias de Roma propuseram o termo *tema*, da mesma raiz que *thesis*, do verbo grego *tithemi*, “ação de dispor para discussão”. No exercício da *declamatio*, os oradores levavam em conta regras do gênero trágico: por exemplo, consideravam que na tragédia, como na *declamatio*, havia familiaridade do público com o *mythos* ou narrativa representada; também pensavam que, assim como na tragédia, as personagens da *declamatio* eram mais indivíduos, como Electra, Orestes, Agamêmnon, que tipos genéricos, por isso eram exemplares; também por isso, o enredo preenchia a expectativa do público mais que a surpreendia; e todo o argumento era feito *ad motum*, para comover; logo, também os eventos podiam ocorrer simultaneamente, como amplificação e confirmação das premissas; também se sabia que as premissas do tema debatido continham a tese que era confirmada pela *diánoia*; e, ainda, a ocorrência da *catástrofe*, na tragédia, e da *conclusão*, na controvérsia e na suasória, tinham a aquiescência do

público, composto como um júri que daria aquiescência a um caso oratório; assim como a morte do herói é esperada na tragédia, assim também era esperado o resultado da discussão na controvérsia. Neste sentido, nos exercícios da *declamatio* feita como controvérsia ou suasória, aplicavam-se preceitos de um gênero poético, o trágico, como procedimentos gerais que recebiam especificação no uso, pois a controvérsia era um exercício oratório. Como se sabe, os mesmos exercícios foram retomados nos séculos XVI, XVII e XVIII nos colégios jesuíticos em classes com os alunos divididos em ‘romanos’ e ‘cartagineses’ que aprendiam a atacar e defender alternadamente as razões opostas de uma causa com os casos e casuísmos do probabilismo.

Lembro, a respeito dessas técnicas, os *progymnasmata* dos retores gregos, ou os *praexercitamina*, dos latinos, que eram exercícios preparatórios de oratória ensinados a crianças, com matérias discutidas em *méletai* ou *declamationes*, declamações, todos eles ensinando técnicas de produzir o discurso eficaz. Eles também foram muito usados pela Companhia de Jesus nos séculos XVI, XVII e XVIII. Consistiam, por exemplo, em fazer que as crianças compusessem descrições, fábulas, pequenas narrativas, anedotas e sentenças a partir de matérias propostas em pequenas causas, aplicando técnicas de defesa e ataque. Um exemplo dado por Russel é elucidativo. Dada a sentença “O homem avisado não deveria dormir durante toda a noite”, propunha-se como exercício às crianças: louvar brevemente o autor da sentença; fazer uma paráfrase simples, como “O homem que tem responsabilidades deve ter cautela”; dar uma razão para a sentença – por exemplo, “O chefe deve sempre estar pensando e quem dorme não pensa”; falar o contrário, relativizar, particularizar : “Se não há nada de errado no fato de um homem comum dormir toda a noite, é óbvio que um chefe deve ficar acordado”; comparar a sentença com outras atividades que fazem alguém ficar acordado; dar exemplos poéticos: “Heitor não dormiu, mas ficou acordado na noite em que mandou Dolon como um espião dos navios”; citar uma opinião que corrobora o dito; fazer uma exortação: “no nosso dia a dia, devemos manter-nos acordados” etc.

Pode parecer mecânico, mas era eficaz. Mais eficaz ainda porque, quando essas crianças cresciam e se tornavam oradores, como Cícero, Antônio, César, e, em outros tempos, Santo Agostinho,

Crisóstomo, Paravicino, Bossuet, Panigarola, Donne, Vieira, sabiam emular oradores como Demóstenes e Isócrates e outros, fazendo o que Aristóteles prescreve: o discurso mais eficaz é *pro ommaton*, na frente do olho, fazendo o ouvido ver. Mais eficaz porque tem *enargeia*, termo traduzido em Roma por *evidentia*, evidência, ou a nitidez brilhante e visualizante posta na frente do olho intelectual do juízo. Aristóteles cita o caso de Isócrates, que tinha de dizer “A Grécia lamenta os soldados mortos em Salamina” e disse “A mãe Grécia chora a morte de seus filhos no túmulo de Salamina”. Do mesmo modo, Cícero diz, ironicamente, que o duúmviro de Cápua erguia as sobrelhas com tanta arrogância que parecia sustentar o peso do céu com elas.

Na *Ética Nicomaqueia*, Aristóteles diz que a ocupação séria pode recuperar a liberdade de agir sem um fim predeterminado como interesse, tornando-se, como se diria hoje, ocupação ‘artística’. A técnica, depois de solidificada pela imitação e pelo exercício continuados, é *héxis*, ou, como diz Quintiliano, “*firma quaedam facilitas*”, “certa firme facilidade”, que define a aptidão artística como posse do artifício pelo *artifex* em todas as situações discursivas. A *firma facilitas* também se chama *areté ou virtus*, virtude. Os preceitos retóricos são indicativos, como disse, não necessariamente um engessamento discursivo. Assim, por exemplo, na *Arte Poética*, Horácio define negativamente a *virtus* artística que a poesia deve ter: “*vitium fugere*”, “fugir do vício”. Só é apto – proporcional, decoroso, verossímil – o poema do qual não se pode tirar nada e nada acrescentar. É nesse intervalo de ‘a mais e de menos’ que o juízo da recepção opera. Aqui aparece a noção grega e aristotélica de *mésón*, medida, traduzida em Roma como *proportio* e, escolasticamente, como *commensuratio*. Na instituição, a doutrina do *mésón* (*proportio* ou *commensuratio*) é sistêmica. Sendo aplicada a todos os gêneros, o que é *mésón* ou medida num deles é um diferencial que se torna desmedida para mais ou para menos em outro – por exemplo, usar palavras próprias da comédia, que trata de homens piores que nós, no gênero trágico, que trata de homens melhores; fazer gracinhas num discurso fúnebre; dizer coisas baixas baixamente para pessoas dignas; dizer coisas de estilo alto para gente baixa; não aplicar os decoros adequados para pessoa superior, ou igual, ou inferior, quando se escreve uma carta etc. Logo, os autores não são ‘clássicos’ ou ‘medievais’ ou ‘renascentistas’ ou ‘maneiristas’ ou ‘barrocos’, mas antes de tudo politécnicos ou

pantécnicos, conhecedores das muitas medidas diferenciais dos muitos estilos dos muitos gêneros.

A noção de ‘medida’ faz entender que a virtude de qualquer arte está dividida em virtudes parciais: a falta de uma delas corresponde à *kakia* ou *vitium*, vício. E, o que é fundamental e muito interessante, quando se pensa no decoro do discurso: aristotelicamente, a própria *areté* ou *virtus* se torna *kakia* ou *vitium* quando há excesso (*hiperbole*) ou falta de sua aplicação, uma vez que a virtude sempre coincide com o meio-termo racional posto entre dois extremos, o da falta e o do excesso de virtude. Logo, pressupõem-se os preceitos do juízo (*consilium*), como critérios de avaliação da obra particular: quando a compõe, o autor aplica preceitos conhecidos dos seus públicos cultos, como disse. Quando a ouvem ou lêem, avaliam a significação e o sentido do efeito e também a adequação dos procedimentos técnicos usados para inventá-lo. Assim, não há ‘estética’, nem ‘crítica’, invenções iluministas, porque não há ‘originalidade’ – a originalidade é a mercadoria inventada pela livre-concorrência burguesa – nem o público espera que o discurso seja original, mas que seja ‘novo’, como variação inesperada de predicados conhecidos realizada com preceitos coletivamente partilhados. Assim, o nome do autor não designa um indivíduo e sua psicologia, mas classifica o modelo da excelência do estilo de um gênero realizado como *convenientia*, adequação das partes do discurso ao todo, como decoro interno, e adequação urbana dele ao costume de um bom uso, como decoro externo. Latinamente, esse bom uso se diz *classicus*, termo que nomeia o homem de primeira classe, o patricio. *Classici* são *auctores* que têm *virtus* gramatical e retórica, como escreve Quintiliano, ao tratar dos *optimi auctores*, que também chama de *summi auctores*, *magni auctores*, *classici scriptores*. Justamente devido à *virtus*, têm *fides*, a boa fé, que preside as convenções públicas e as relações privadas de indivíduos. Cícero (*Off.* I,7,23) a define moralmente: *iustitia in rebus creditis*, formulação da equidade nas estipulações verbais. O *decoro* tem a *fides* que confere autoridade a quem fala, por isso os *summi auctores* são *exempla*, exemplos de boa *fides* imitados na *aemulatio* (*Off.* I,7,23).

Como disse, as técnicas retóricas ordenadas pelas noções de medida, decoro e verossimilhança postulam a autoria como *autoridade* (*axioma*; *auctoritas*) que produz *fides* específicas, adequadas aos gêneros. Retoricamente, a adequação é aplicada por meio do cálculo

de diferentes graus da clareza e da posição a partir da qual o destinatário avalia o estilo. Novamente, é básico lembrar a oralidade. A sátira, por exemplo, é gênero para ser falado em voz alta para uma multidão numa praça. Como diz Aristóteles, quanto maior é o público, mais de longe ele vê. Assim, os tipos satirizados devem ser compostos como se o poeta fosse um pintor que usasse um carvão grosso ou uma brocha para rabiscar caricaturas esquemáticas visíveis uma única vez de longe. A obscenidade com que a sátira agride os tipos viciosos segue o preceito da clareza e da distância adequadas: não necessitando de interpretação, é claríssima e própria para ser ouvida uma única vez. Se o mesmo poeta compõe uma epopeia, sabe que, porque é poema longo, não admite o acúmulo de tropos e figuras que obscurecem a sequência das ações narradas na *actio*, produzindo tédio. Se compõe poemas líricos breves, pode acumular minúcias descritivas de cenas e personagens que os fazem mais obscuros etc.

Veja-se um exemplo dessas adequações. Quando fala da elegia erótica romana, Quintiliano aplica os termos *lascivus* a Ovídio, *tersus* e *elegans* a Tibulo e *durus* a Gallus. Os adjetivos não significam características psicológicas dos homens autores, mas especificam o *artificium* dos estilos do gênero em que eles se especializam efetuando *fides* específicas. Os termos *lascivus*, *tersus*, *elegans* e *durus* significam *éthe*, caracteres, que qualificam variáveis dos estilos da elegia erótica. Assim, quando Ovídio escreve sobre os poetas que o antecederam no gênero, diz que Catulo é *doctus*, Tibulo, *cultus*, e Propércio, *blandus*, usando termos que classificam os estilos deles. Quando figuram os amores infelizes do personagem masculino com mulheres volúveis e malvadas, esses poetas recorrem a elencos de afetos verossímeis e adequados à *fides* prevista no gênero. A poesia de Ovídio costuma evidenciar para o destinatário os preceitos com que inventa os enunciados, efetuando uma *fides* deliberadamente artificiosa. Muitos críticos modernos falam da falta de sinceridade e de sentimento autêntico e verdadeiro de experiências amorosas reais. Não consideram que a técnica de Ovídio formula o verossímil e o decoro de uma experiência social real das convenções do artifício. Assim, quando acusa a ‘insinceridade’ dos amores de Ovídio e Corinna, quando tenta especificar a ‘real identidade’ de Lésbia/Clódia e o ‘ressentimento’ de Catulo, ou quando se ocupa de outros gêneros, como a sátira, falando sobre ‘os problemas sexuais e financeiros’ expressos com amargura maledicente por Juvenal, a crítica não considera que esses gêneros

poéticos não pressupõem a sinceridade psicológica, romanticamente, pois são compostos com as sinceridades estilísticas de várias *fides* possíveis no seu gênero: segundo Quintiliano, a *fides* de Ovídio é ‘lasciva’ como a boa fé lasciva de um estilo, não de uma psicologia. O nome do autor significa o modo como uma *quaestio finita*, discurso determinado, preenche as *quaestiones infinitae*, os lugares comuns indefinidos do gênero elegia erótica. Nos limites do ‘a mais e de menos’ horaciano que especifica as virtudes do gênero em que todos os nomes são *auctores*, cada um deles corresponde à aplicação diferencial de um verossímil e de um decoro com maior ou menor correção gramatical; com perícia métrica maior ou menor; com maior ou menor engenhosidade da emulação de poetas gregos; com disposição dos lugares da invenção em ordens particulares; com aplicação mais obscura ou mais clara de ornatos etc. Em cada caso, é nuclear a prescrição da persuasão verossímil associada à *fides*. Assim, discute-se a *fides* de cada nome de *auctor* tendo-se à mão a *enarratio auctorum*, elenco dos autores recomendados como modelares do gênero. A *enarratio auctorum* especifica modalidades estilísticas e também é leitura de oradores, como diz Quintiliano; logo, também é matéria dos *auctores* de tratados sobre a técnica retórica. Eles evidenciam que, mesmo nas extravagâncias do estilo patético, a *tékhne* ou a *ars* se submete ao decoro e à verossimilhança da sua *fides* como ‘inconveniência conveniente’.

Num texto de 1625, “*Il Giudicio*”⁴, Emanuele Tesauro trata dos decoros dos estilos ático e asiático do sermão sacro, gênero popular no seu tempo, e conta a seguinte história. Os atenienses querem fazer uma escultura, a cabeça da deusa padroeira da sua cidade, Palas Atena, para colocá-la no alto de uma coluna alta. Dois escultores são convidados para fazê-la e competem, Fídias e Alcmene. Quando as peças ficam prontas, são submetidas aos juízes, que riem muito da cabeça feita por Fídias porque parece grosseiramente esboçada e deformada. Admiram a de Alcmene, que mostra todas as linhas diligentemente definidas. Fídias lembra que a peça foi encomendada para ser posta sobre uma coluna alta e pede que as esculturas sejam colocadas longe, no alto de duas colunas elevadas. Reduzida pela distância à proporção adequada, a sua aparece belíssima; a de Alcmene, tosca e mal formada.

Como alegoria do *ut pictura poesis* tratado por Horácio na *Arte*

Poética, a narrativa trata do intervalo que medeia os efeitos figurados nas obras e os afetos que produzem no espectador, propondo que ele é intervalo regrado como maior ou menor congruência das partes da obra, compostas para serem observadas de um ponto de vista determinado ou exato. No texto, Tesouro cita passagens da *Técnica retórica* em que Aristóteles trata dos decoros dos gêneros deliberativo e epidítico. E também refere a passagem do *Sofista* em que o Estrangeiro eleata analisa a *mimesis* (PLATÃO, 1950, 234 bc), fazendo a distinção entre duas espécies de imagens: *icástica*, proporcional ao paradigma, e *fantástica*, deformação ou desproporção da imagem icástica (PLATÃO, 1950, 235 b; 236 c). Neste diálogo e em outros, como o *Filebo*, Platão diz que o observador de uma pintura ou escultura de grandes proporções se acha mais distante de certas partes que de outras e que, em decorrência, a aparente desproporção das partes conflita com a imagem que sua memória tem da matéria figurada nas obras, alertando-o sobre as incongruências. Para compensar a distorção visual, o artífice altera as proporções do modelo pintado ou esculpido, ao invés de reproduzi-las com proporção icástica. De um ponto de vista determinado, a imagem resultante aparece deformada como imagem fantástica; mas também parece estar proporcionada à idéia que o observador faz da matéria figurada se é vista de um ponto de observação próprio *ikanós*. (PLATÃO, 1949, 236 b).

Se a escultura ou a pintura pudessem ser vistas de uma posição hipotética que incluísse todas as posições possíveis de observação, as compensações produzidas pelo artífice apareceriam como distorção e teriam de ser corrigidas. Mas as obras são consumidas na empiria e, na experiência dos sentidos, quando os excessos da desproporção são vistos ou de muito perto ou de muito longe, aparecem maiores ou menores do que efetivamente são. Assim, se o espectador puder ajustar convenientemente sua distância de observação, também será capaz de abstrair tanto as diminuições quanto os aumentos irrealis da deformação. Nas palavras de Wesley Trimpi, sua percepção fantástica da magnitude e intensidade das grandezas desproporcionadas se torna uma percepção icástica da sua magnitude e intensidade relativas (TRIMPI, 1978, p. 27).

É o que ocorre com a cabeça da deusa feita por Fídias: vista de perto pelos juízes, a desproporção parece maior e o efeito cômico das deformações é mais intenso, causando o riso deles; vista sobre a coluna alta, de longe, a partir de um ponto de observação determinado,

a desproporção se proporciona, ou seja, o fantástico se torna icástico e o afeto produzido pelo novo efeito é o de maravilhamento dos juizes com a boa forma, com a engenhosidade do seu artifício e a perícia técnica do autor. Supondo-se que a peça fosse posta um pouco mais acima ou um pouco mais abaixo, de novo apareceria fantásticamente deformada.

Logo, a desproporção fantástica pressupõe o ponto de vista icástico a partir do qual o autor a proporciona como desproporção proporcionada: ela só é fantástica como uma das séries da relação, ou seja, é um efeito diferencial. Como se sabe, essa relação é objeto de uma arte das desproporções proporcionadas – a cenografia, *skenographia* – dos tratados de óptica. No século XVII, as agudezas da desproporção proporcionada dos vários estilos oratórios e poéticos também se chamam, como diz Tesouro, “inconveniências convenientes” e “despropósitos propositais”. Pensando-se o *ut pictura poesis* cenograficamente, pode-se dizer que a relação proporcional/desproporcional – ou icástico/fantástico – implica não qualquer proximidade ou qualquer distância de observação das obras, mas, sempre, a correta distância, a distância exata, matematizada no estilo do discurso como *mésou, proportio, commensuratio*, que compõe a posição da recepção do destinatário.

O preceito da correta distância da recepção prescreve em cada gênero nem o muito longe, nem o muito perto, de um ponto fixo adequado de observação. É a partir desse ponto fixo de observação encenado no estilo da obra que os dois eixos, *perto/longe*, se interceptam e normalizam, produzindo-se a visão adequada. Outra vez, como ocorre com a cabeça de Palas: vista de perto, é deformada; vista de mais longe, também é deformada; logo, a sua posição exata no alto da coluna é um dos termos da sua relação com o ponto de vista exato de observação. Assim, a alegoria de Tesouro também significa que Fídias teria tido o cuidado prévio de calcular matematicamente a distância entre a posição da cabeça no alto da coluna e o ponto fixo da distância da observação adequada dela para produzir o afeto de maravilhamento no efeito deformante. Por isso, também teria calculado, com muita exatidão, muitas espécies de efeitos deformados, linhas, massas, volumes, sombreamentos, alturas, espessuras, larguras etc. Como escreve Tesouro, Fídias tinha o engenho mais agudo que o escalpelo – ou seja, seu engenho era ordenado pelo juízo, que pondera a deformação. Da mesma maneira opera o juízo nos gêneros

oratórios, nos gêneros poéticos e no gênero histórico.

ABSTRACT

The essay's main object is the ancient rhetorical institution and its techniques. It specifies elements of invention, disposition, elocution and memory of the several genres and defines categories and technical procedures, such as emulation, wit, proportion, decorum, verisimilitude etc., with examples of Roman erotic elegy and ancient sculpture.

KEYWORDS: rhetorical institution - rhetorical technique - wit - emulation - decorum - verisimilitude - proportion.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Organon IV. Les réfutations sophistiques*. Trad. et notes par J. Tricot. Paris: Librairie Philosophique Vrin, 1939.

CÍCERO. *De Oratore*, II, 86.

GENETTE, Gérard. A retórica restrita. In: COHEN, Jean *et alii*. *Pesquisas de retórica*. Petrópolis: Vozes, 1975.

GOYET, Francis. *Le sublime du "lieu commun"*. L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance. Paris: Honoré Champion, 1996.

KLEIN, Robert. La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les imprese, 1555-1612. In: _____. *La forme et l'intelligible*. Paris: Gallimard, 1970.

MARGOLIN, Jean-Claude. L'apogée de la rhétorique humaniste (1500-1536). In: _____. *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*. Direction de Marc Fumaroli. Paris: PUF, 1999.

PLATÃO. *Philêbe*. Texte établi et traduit par A. Diès. Paris: Belles Lettres, 1949.

_____. *Le sophiste*. 2 ed. Texte établi et traduit par A. Diès. Paris: Belles Lettres, 1950.

QUINTILIANO, M.F. *Institution oratoire*. Paris: Garnier, s/d, 5 vol.

TESAURO, Emanuele. Il Giudicio. In: _____. *Panegirici*. Torino, 1625. O texto foi reeditado por Ezio Raimondi. *Il Cannocchiale Aristotelico. Scelta*. Torino: Einaudi, 1978.

TRIMPI, Wesley. Horace's *Ut pictura poesis*: The argument for stylistic decorum. In: _____. *Tradition (Studies in ancient and medieval history, thought and religion)*. New York: Fordham University Press, 1978, vol. XXXIV.

NOTAS

¹ “Nós aqui chamamos ‘lugares principais’ os lugares que os autores gregos chamam ‘*kephalaia*’; os outros, que os latinos chamam comumente ‘lugares’, nós os chamaremos – para evitar qualquer confusão – lugares ‘aprovativos’ (*approbativi*) ou ‘secundários’. Um lugar principal é a sede da maior (*propositio*); dizendo doutro modo, extrai-se dele a (premissa) maior adaptada à causa proposta. Um lugar aprovativo é a sede do argumento: dizendo doutro modo, extrai-se dele o argumento adaptado à (premissa) maior já encontrada” (Goyet, 1996, p. 35).

² “... é preciso fazer imagens das coisas que se quer guardar, depois ordenar essas imagens em diversos lugares. Assim, a ordem dos lugares lembra as próprias coisas. Os lugares são as tabuinhas de cera sobre as quais se escreve; as imagens são as letras traçadas nelas” (CÍCERO, *De oratore*, II, LXXXVI).

³ Na segunda edição de *Rhetorices elementa*, de 1541, Melanchthon escreve que lugares comuns são não só as virtudes e os vícios, mas, em todos os gêneros do saber, os lugares primordiais que contêm as fontes e a totalidade dos conhecimentos. Não podem ser usados ao mesmo tempo e em qualquer discurso, mas é fundamental que sejam conhecidos como lugares primordiais dos conhecimentos, pois constituem um conjunto de máximas sobre os mais diversos assuntos extraídas de toda parte em poetas e prosadores. A coletânea deles constitui um conhecimento perfeito e os grandes autores são lidos para colher aqui e ali certo número de sentenças.

⁴ TESAURO, Emanuele. “*Il Giudicio*”. In *Panegirici*. Torino, 1625. O texto foi reeditado por Ezio Raimondi. *Il Cannocchiale Aristotelico*. Scelta. Torino, Einaudi, 1978.

Recebido em: 31/05/2013.

Aceito em: 31/07/2013.