

SOBRE “O JUÍZO”, PANEGÍRICO DE EMANUELE TESAURO

ON “THE JUDGMENT”, A PANEGYRIC WRITTEN BY EMANUELE TESAURO

SOBRE “EL JUICIO”, PANEGÍRICO DE EMANUELE TESAURO

João Adolfo Hansen
Universidade de São Paulo
(Brasil)
joaoadolfohansen@gmail.com

Resumo

O ensaio trata de “Il Giudicio” (O Juízo), panegírico escrito em 1625 pelo conde e jesuíta italiano Emanuele Tesauro, um dos mais importantes preceptistas da agudeza no século XVII. O panegírico faz o elogio de dois pregadores italianos, os jesuítas Albrizzi e Orimbelli. Para especificar as proporções retóricas aplicadas aos sermões pelo juízo de cada um deles, Tesauro aplica o princípio do *ut pictura poesis*, um dos principais da arte poética de Horácio. Com ele, aplica três espécies de oposições aos sermões: *distância*, em termos de recepção de perto/recepção de longe; *número de vezes* (sermões para serem ouvidos uma vez; sermões para serem ouvidos várias vezes); *obscuridade/clareza*: maior ou menor uso de metáforas e outros tropos e figuras de estilo que efetuam obscuridade ou clareza.

Palavras-chave: oratória sacra – *ut pictura poesis* – juízo – metáfora – agudeza.

Abstract

The article is about “Il Giudicio” (The Judgement), panegyric written in 1625 by the Italian earl and jesuit Emanuele Tesauro, one of the most important preceptists of wit in XVIIth century. The panegyric praises two Italian preachers, the jesuits Albrizzi and Orimbelli. In order to specify the rhetorical proportions applied to the sermons by the judgement of each of them, Tesauro applies *ut pictura poesis*, one of the main principles of Horace’s *ars poetica*. With it, Tesauro applies three kinds of oppositions to the sermons: *distance*, in terms of far or near reception; *number of times of reception* (sermons to be heard one time; sermons to be heard several times); *obscurity/clarity* (big or small quantity of metaphors and other tropes and figures of style that produce obscurity or clarity).

Keywords: sacred oratory – *ut pictura poesis* – judgement – metaphor – wit.

Resumen

El artículo se refiere a “El juicio”, panegírico escrito en 1625 por el conde y jesuita italiano Emanuele Tesauri, uno de los más importantes preceptistas del siglo XVII. El panegírico hace el elogio de dos predicadores italianos, los jesuitas Albrizzi y Orimbelli.

Para especificar las proporciones retóricas aplicadas a los sermones por el juicio de cada uno de ellos, Tesauo utiliza el principio del *ut pictura poesis*, uno de los principales del arte poética de Horacio. Como este, aplica tres especies de oposiciones a los sermones: *distancia*, en términos de recepción de cercanía/lejanía; *número de veces* (sermones para ser oídos una vez; sermones para ser oídos varias veces); *oscuridad/claridad*: mayor o menor uso de metáforas y otros tropos y figuras de estilo que provocan oscuridad o claridad.

Palabras clave: oratoria sagrada – *ut pictura poesis* – juicio – metáfora – agudeza.

O texto “Il Giudicio”, do conde e jesuíta italiano Emanuele Tesauo, tratadista do conceito engenhoso que viveu em Turim no século XVII como preceptor dos príncipes da cidade, é um panegírico, discurso de gênero demonstrativo que faz o elogio de dois pregadores italianos, os jesuítas Albrizzi e Orimbelli. Escrito em 1625 para ser falado como discurso acadêmico, foi publicado em 1633 em Turim, no livro *Panegirici sacri del molto reverendo padre Emanuele Tesauo*. Hoje, talvez o autor seja mais conhecido pelo seu tratado, *Il Cannocchiale Aristotelico*, que teve a primeira edição em Turim, em 1654, e muitíssimas outras nos séculos XVII e XVIII, e também por outro livro doutrinário, *Idea delle perfette imprese*, além de textos de ficção, poesia e teatro que foram lidíssimos na Europa e nas colônias ibéricas da América nos séculos XVII e XVIII. A partir da segunda metade do século XVIII, Tesauo foi esquecido; na segunda metade do século XX, seus textos e os de autores do conceptismo engenhoso, desqualificados desde a segunda metade do século XVIII por iluministas, românticos e positivistas como “barrocos”, “rebuscados”, “fúteis, de “mau gosto” etc., foram redescobertos e novamente lidos, quando se passou a fazer a arqueologia dos regimes retóricos e poéticos das letras e artes hoje classificadas neokantianamente como “barrocas”.

Quando elogia os dois oradores, Tesauo recorre a Aristóteles, Cícero, Horácio, Aftônio, Hermógenes e Pierre La Ramée, expondo categorias dialéticas e retóricas da doutrina da invenção e recepção dos estilos das letras e artes seiscentistas, principalmente os estilos da oratória sacra. O Aristóteles que fundamenta o discurso de Tesauo se evidencia nas definições que faz do juízo como categoria intelectual, recorrendo à *Retórica*, ao *Organon* e a *De anima*. Tesauo lembra que o juízo é o princípio de julgamento que fundamenta e regula o engenho dos autores na invenção, disposição e elocução dos discursos, calculando a adequação dos estilos às matérias tratadas, às circunstâncias e aos públicos da pregação. Quando cita Aristóteles,

pressupõe as apropriações dele pela teologia-política da Contrarreforma; também cita autores de retóricas gregas que passaram a recircular na Europa em traduções editadas por Aldo Manúcio a partir de 1502. Como se sabe, desde 1540 a Companhia de Jesus as utilizou no ensino de seus colégios, principalmente os *progymnasmata* ou exercícios preparatórios de Aftônio e Hermógenes, além do tratado do último sobre as ideias ou os 28 estilos, *Perí Ideon*, central na poesia de D. Luís de Góngora, de poetas metafísicos ingleses, como John Donne, e na prosa de Cervantes e outros autores dos séculos XVI e XVII. Tesauro cita Hermógenes falando de “ideia” para significar “forma” e “estilo”. Principalmente, Tesauro inventa o discurso do panegírico pressupondo as conceituações da faculdade da invenção artística, o engenho, decorrentes das redefinições das funções da retórica e da dialética feitas a partir da segunda metade do século XVI principalmente por Pierre La Ramée, Petrus Ramus, calvinista assassinado na matança do dia de São Bartolomeu.

Como se sabe, as redefinições transformaram o estatuto da metáfora. Antes simples tropo da elocução ou termo de sentido figurado substituindo termo de sentido próprio, no mundo católico a metáfora passou a ser proposta como fundamento do pensamento e da linguagem iluminados pela luz natural da Graça inata que aconselha o juízo do autor no ato da invenção; simultaneamente, as redefinições propuseram que o engenho artístico é dialético-retórico, ou seja, que a dialética, como lógica, ocupa-se da análise e definição dos lugares-comuns que formam os argumentos e as premissas da invenção; à retórica, definida como retórica restrita à elocução, cabem os tropos e figuras da ornamentação.

Doutrinando o discurso como *ornato dialético*, o texto de “*O Juízo*” entende o sermão inventado pelo engenho dos dois jesuítas como discurso que põe em cena conceitos metafóricos da teologia-política católica analisados e definidos dialeticamente, no ato da invenção, pelo juízo de ambos os autores. Como faculdade analítica, o juízo é perspicaz, isto é, capaz de penetrar nas matérias do discurso para distinguir o que nelas é confuso. Para fazer a anatomia ou a análise delas, o juízo recorre às 10 categorias aristotélicas – *substância, quantidade, qualidade, relação, paixão, ação, situação, tempo, lugar, hábito*. Assim, o conceito arquétipo ou fantasma mental que é figurado exteriormente por signos verbais, orais e escritos, resulta de um ato do juízo, que regula o engenho do autor como causa eficiente das imagens mentais e como signos que as figuram; pela aplicação das dez categorias aristotélicas, a dialética permite inventar dez definições metafóricas correspondentes; elocutivamente, a versatilidade do

autor, entendida como capacidade de velozmente achar imagens metafóricas para os conceitos analisados, encontra, para cada uma das dez definições feitas, formulações metafóricas adequadas. No estilo que Tesouro chama de *peregrino*, tais formulações são, quase sempre, mais e mais semanticamente distantes da definição inicial. Aplicando novamente a elas mais uma das categorias, o autor produz novas metaforizações entendidas como o *mirabile*, a maravilha, que *fa stupire*, espantando o destinatário. Quando as categorias são combinadas e cada uma das dez metáforas obtidas é traduzida por outras metáforas semanticamente mais distantes, são efetuadas formulações agudíssimas, muitas vezes incongruentes e quase sempre herméticas. Com as dez categorias, que chama de “índice categórico”, em *Il Cannocchiale Aristotelico* Tesouro propõe que imaginemos, por exemplo, a composição de um poema de gênero baixo em que vamos recorrer ao termo *anão* para caracterizar o personagem como tipo inferior e ridículo. Quando examinamos o termo por meio das categorias –por exemplo, a categoria *substância* ou a categoria *quantidade*, que é a primeira das acidentais– podemos achar metáforas de coisas pequenas em coisas elementares, como “átomo” e “grão de areia”; em coisas humanas, como “pigmeu” e “unha”; em animais, como “formiga”, “pulga”, “mosca”, “ácaro”, “escama de peixe”; em vegetais, como “grão de trigo”, e, ainda, em objetos artificiais, como os militares, “umbigo do escudo” etc. Por meio das categorias *substância* e *quantidade*, podemos compor um misto cômico, traduzindo o termo *anão* por “Essa pulga racional”, “Esse átomo de areia, unha de grão de trigo pigmeu”; “Umbigo do escudo falante” etc. As formulações aproximam conceitos que são semelhantes pelas categorias aplicadas, como *substância* e *quantidade*, mas diferentes pelo gênero ou espécie e muito distantes uns dos outros pela significação, por isso são formulações engenhosas e agudas. Mas também são, como disse, formulações herméticas, correndo o risco de apenas serem *mala affectatio*, afetação e pedantismo. Em todos os casos, o juízo deve evitar que, na formulação do ornato dialético, os argumentos da invenção, as ordens da disposição e os tropos e as figuras da elocução sejam desproporcionais, efetuando afetação ou frieza, como se dizia no século XVII, para constituir o destinatário como receptor do “belo eficaz”, que agrada, ensina e persuade. O juízo também regula a *actio* do orador, determinando os tons e alturas da sua voz e os gestos mais adequados ao *éthos*, o caráter que aplica ao *eu* da sua fala, e às paixões, *páthe*, que quer provocar na audiência, conforme o gênero oratório que usa.

Para tratar da proporção aplicada pelo juízo dos oradores, Tesauro recorre ao lugar-comum *ut pictura poesis*, “como a pintura a poesia”, da *Arte Poética* de Horácio, comparando a oratória com a pintura, a escultura, a música e a poesia. Como se sabe, Horácio propõe que há um modo específico de formulação verossímil para cada gênero; logo, que também há um modo específico da sua apreciação, o que implica que o lugar *ut pictura poesis* doutrina a verossimilhança e o decoro necessários em cada gênero para que possa cumprir as três grandes funções retóricas de *docere, delectare e movere*. Aplicando o *ut pictura* à oratória dos dois pregadores, Tesauro especifica maneiras como o juízo de ambos regula cenograficamente a forma dos estilos que efetuam, calculando e figurando nas proporções das palavras de cada um a posição pela qual – na qual – o destinatário recebe o efeito significado. Digamos que, para Tesauro e seus contemporâneos, os estilos do sermão e dos outros gêneros devem corresponder à expectativa do ouvido intelectual do juízo do destinatário. Como há múltiplos destinatários e múltiplos ouvidos, há múltiplos estilos regrados pelo juízo. Assim, também há clarezas e obscuridades, no plural, próprias dos estilos de cada autor nos gêneros desenvolvidos como adequação aos diversos públicos.

Aqui, deve-se lembrar algo totalmente evidente para todos que trabalham com discursos, mas não óbvio para todos: qualquer enunciado é produto de um ato contingente de enunciação sempre feita pela primeira pessoa do discurso, o pronome “eu”, constituído retoricamente por um *éthos*, caráter constante, como o do orador sacro, grave e prudente, e *éthe* ou caracteres secundários. Quando enuncia “eu”, o ato de fala produz simultaneamente o *tu* para quem fala, o destinatário, pronome de segunda pessoa composto verbalmente no enunciado. Quando um público empírico ouve o enunciado, o lugar simbólico do destinatário é ocupado pela audição e o juízo dos indivíduos particulares que o constituem e que interpretam o que ouvem segundo seus repertórios pessoais de informação. Nesse sentido, Tesauro propõe que o juízo do autor do sermão inventa um *eu* que, ao falar, constitui o destinatário na forma do estilo particular que, além de ser adequado à matéria sacra, também é adequado à quantidade e à qualidade do público empírico que o ouve, sendo mais ou menos claro, mais ou menos breve, mais ou menos grave, mais ou menos ornado, mais ou menos erudito, mais ou menos patético, mais ou menos gracioso, mais ou menos agudo, mais ou menos vulgar, mais ou menos discreto etc. A subordinação do discurso ao juízo é sistêmica: ela vale para os três gêneros oratórios, para o gênero histórico, para os gêneros poéticos e, ainda, para os gêneros não verbais, os gêneros pictóricos, os gêneros plásticos, os gêneros musicais

etc. Logo, pressupondo os muitos e diversos públicos, Tesauro propõe que há composições feitas para serem ouvidas e lidas individualmente ou por um pequeno número de pessoas cultas. No caso, as composições podem e mesmo devem ser hiperacumuladas com definições de conceitos filosóficos, teológicos, dialéticos etc.; com citações eruditas em latim e grego; com palavras peregrinas e raras; com muitíssimos ornamentos, que produzem um destinatário letrado, culto e erudito, que ouve ou lê o discurso de muito perto, como ocorre com o próprio texto de Tesauro, discurso acadêmico culto e erudito falado para acadêmicos eruditos e cultíssimos como ele.

Outras composições, feitas para serem ouvidas na igreja por um grande número de pessoas populares, devem ser claríssimas, evitando a erudição excessiva, as metáforas e as alegorias demasiadamente agudas, as palavras raras, estrangeiras e técnicas, as transições sintáticas bruscas, as alusões e o hermetismo, porque o sermão é ouvido uma vez só e as pessoas populares o ouvem “de longe”. Sempre é o juízo que orienta o orador a aplicar as proporções das diversas clarezas e diversas distâncias como adequações do discurso à matéria tratada, à situação em que é falado e aos públicos que o ouvem. O bom desempenho do discurso é sistêmico e diferencial, ou seja, proporcionalmente definido pelo que lhe falta das qualidades de todos os outros gêneros e desempenhos. Tesauro define negativamente a virtude retórica de cada um dos estilos, como faz Horácio na *Arte Poética*, afirmando que os estilos dos dois pregadores que comenta são diferentemente bem feitos, pois nada se pode acrescentar a cada um deles nem lhes retirar nada.

Com isso, Tesauro evidencia que ele e os acadêmicos para quem fala pressupõem a sistematicidade dos preceitos reguladores dos gêneros e dos estilos das muitíssimas artes do seu tempo. Para nós, é difícil dominar essa sistematicidade diferencial das muitas artes que faz os autores antigos ser autores pantécnicos ou politécnicos capazes de inventar os discursos com as diferentes técnicas de cada arte de cada gênero e não, como se diz hoje, como autores de um único estilo de época simploriamente classificado pelo idealismo alemão com a fórmula “Barroco”.

Passo a comentar partes e trechos de “O Juízo”. Não sei se devo pedir desculpas por este texto ser técnico e provavelmente tedioso e certamente pedante. Mas escrevo na academia, como professor da academia, para um destinatário e um público acadêmicos, o que provavelmente me autoriza a fazê-lo, embora não possa salvar ninguém do tédio. O panegírico que estou comentando é engenhosamente especular, pois Tesauro aplica à

composição dele o mesmo juízo que é seu tema. Por isso mesmo, seu estilo é *peregrino* –*esquisito*, como se dizia em italiano no século XVII– engenhosamente agudo e mesmo agudíssimo, com digressões aparentemente soltas, que efetivamente amplificam com minúcias suas premissas em diversos níveis, fazendo-o amplo e florido, metaforizado por muitíssimas citações de autoridades gregas e latinas, e, simultaneamente, irônico e auto-irônico, gracioso e elegante.

No exórdio, Tesauro evidencia sua erudição e aptidão para falar bem para uma audiência de homens letrados que, como ele, foram educados pela Companhia de Jesus com as autoridades gregas e latinas, patrísticas e escolásticas. Com a ironia própria da modéstia afetada que finge sua incapacidade como autor que se subordina hierarquicamente à matéria tratada, diz:

Quem muito se apressa no prometer, falha no executar; e eu, que muito pressurosamente empenhei a palavra de emitir meu juízo sobre a triunfal eloquência desses dois oradores evangélicos, (como mo impusestes), achei tão difícil a execução como me havia parecido fácil a promessa.

Declarada a dificuldade, começa a expor outras. Aplica a técnica da preterição, com que afirma não estar dizendo o que diz, sempre declarando que vai finalmente dizê-lo adiante, se o conseguir, pois o assunto é difícil e, ele, incompetente. Diz que até nas artes vulgares é preciso tentar parecer não vulgar no desempenho da arte e lembra que Heitor só achou belo o elogio militar quando feito pela boca de seu pai, Príamo, que, sendo louvadíssimo pela sua destreza nas armas, tinha autoridade para elogiar o desempenho guerreiro do filho. Por comparação com o exemplo da *Ilíada*, Tesauro afirma que vai demonstrar que é bem pobre de juízo por ter aceitado falar como juiz da arte oratória. Amplificando o que diz sobre o risco que corre de demonstrar que não tem juízo ao falar como juiz da arte dos dois oradores, cita uma história de incompetência, a de Alexandre da Macedônia, que, entendendo mais de espadas que de pincéis, julgou dois retratos feitos por Apeles, fazendo rir os ajudantes do pintor com as tolices que disse. Amplifica a história de Alexandre, perguntando aos acadêmicos se não deve temer que Anacársis lhe apareça de repente, dizendo a sentença aguda que falou contra os Gregos: “*oratores apud vos sapientissimi, iudices stulti*” [“entre vós os oradores são sapientíssimos, os juízes, estúpidos”]. Sempre com modéstia afetada, diz, fazendo graça –que chama de “sal”– que, ao receber o convite para falar como juiz da arte oratória, pensou em imitar certo ateniense, Buna, que, tendo sido eleito juiz de uma causa entre os Calcedônios e os Eleatas, ficou pensando as razões alegadas pelas partes e adiou a

sentença durante tanto tempo que as partes acabaram se esquecendo da disputa. Finalmente, diz que decidiu falar porque mudou de ideia ao lembrar que não existe nenhuma arte que possa ser julgada e censurada por qualquer um como a arte da oratória. Isso porque, enquanto todas as outras artes desprezam o juízo dos ignorantes, a oratória despreza também o juízo dos sábios.

Para autorizar a afirmação, cita duas autoridades latinas, um orador, Cícero, e um poeta, Ênio. Lembra que, no texto do *Orador*, 8, Cícero discute a disputa dos gregos Demóstenes e Ésquines, buscando os critérios de avaliação dos discursos deles não nas togas do Areópago, mas na plebe do Pireu, o porto de Atenas. Citando Ênio, diz que o poeta, para elogiar a eloquência do primeiro orador romano, Marco Cornélio Cétego, buscou as opiniões da “gente bovina”, a plebe dos pastores e camponeses. Afirma que é Aristóteles quem fundamenta as decisões de Cícero e Ênio. Como? Aristóteles diz que a finalidade intrínseca da oratória, a persuasão, sempre é buscada pelo orador nos ouvintes, e não em poucos, mas na multidão, que costuma ser um corpo heterogêneo de mil cabeças mais descerebradas que a cabeça daquela máscara vazia encontrada por um lobo em uma fábula latina citada por Andrea Alciato em um de seus emblemas. Não seriam esses mesmos ouvintes da multidão, para quem o discurso é feito, os verdadeiros juízes do orador? Lembra ainda que frequentemente alguns pregadores empíricos, pregadores que inventam o sermão só com a experiência que têm dos “sintomas populares”, acertam mais no modo de agradar, ensinar e convencer a audiência. Muitos outros, que são racionais e metódicos e dia e noite estudam o tratado de Panigarola sobre a oratória para encontrar preceitos da arte de falar, não conseguem nem agradar, nem ensinar, nem persuadir os ouvintes. Conclui que a fortuna dos oradores é incerta e miserável, pois eles têm a multidão por teatro e a multidão sempre é um mar ondulante e sem constância, que avalia o que ouve como um corpo monstruoso sem juízo.

Depois desse exórdio, afirma que finalmente vai julgar as duas propostas que a academia lhe propôs como tema: a primeira é dizer em que consiste a diversidade dos dois pregadores, Albrizzi e Orimbelli; a segunda, julgar qual das duas maneiras de pregar é a melhor. Para começar, recorre a referências mitológicas, constituindo-as como alegorias da eloquência. Assim, diz que as partes da oratória não são como os gêmeos Castor e Pólux, filhos de Leda, que eram tão uniformes de rosto e de cores que quase não se distinguiam da mãe. Ao contrário, as partes da oratória são como as de Níobe, de formas muitíssimo diversas, mas todas elas semelhantes em beleza. Aqui, propõe outro análogo, a poesia, que produz muitos poemas de vários aspectos, mas não de

vária gentileza; assim, a tragédia, a comédia, a épica, a ditirâmbica e a oratória, que é irmã delas, produzem diversos gêneros de composições diferentes, mas todas igualmente belas e agradáveis. Túlio, nome familiar com que Tesauro e os autores do século XVII chamavam Cícero, o mestre dos acadêmicos que ouvem seu discurso, ensina que é uma só a ideia do *bene dicendi* da oratória; e que todas as outras ideias são feias e tanto mais feias quanto mais dessemelhantes forem do bem falar. No entanto, Aristóteles, o mestre de Túlio, o emenda, quando afirma que há tantos gêneros da oração, aparentemente perfeitíssimos, quantos são os gêneros de ouvintes. Aristóteles os divide em duas classes, ouvintes engenhosos e ouvintes populares. Aqui, Tesauro lê Aristóteles por meio dos dois tipos intelectuais encontrados nos processos de interlocução da racionalidade de Corte do século XVII, o discreto e o vulgar. Para defini-los, novamente recorre à mitologia, lembrando a disputa do deus Apolo com o sátiro Mársias. Nela houve dois juízes, Minerva e Midas: Minerva, pela fineza do engenho, figura os sábios discretos; Midas, pelas orelhas de burro, é símbolo dos mais simples, os vulgares. Entre os discretos e os vulgares se encontram os ouvintes medianos que, como pássaros anfíbios, ficam um pouco na terra como vulgares e de vez em quando voam no ar como discretos; mas logo se cansam com o rápido curso do discurso do orador e caem entre a turba vulgar. Aqui, Tesauro faz uma advertência: ainda que o orador perceba que há alguns espíritos discretos entre os muitos vulgares de uma reunião popular, em nada deve mudar o estilo, mas falar como se todos os ouvintes fossem uma única imagem e sua fala não fosse endereçada aos poucos discretos.

Aqui, por meio do *ut pictura*, Tesauro recorre a um análogo não-verbal, a pintura. Fala dela para propor que os mesmos preceitos do juízo com que o pintor regula as telas governam a arte oratória. Lembra que, na arte da pintura, duas maneiras de pintar são ensinadas; as duas merecem glória igual, ainda que sejam muito diversas pelo talento. Uma delas é a de imaginar ou conferir imagem a corpos com traços fortes de grosso colorido que, vistos de perto, um ao lado do outro, parecem um emaranhado confuso de teias e manchas, mas, vistos à distância certa, têm força e vida. A outra maneira de pintar consiste em arrematar toda imagem com minúcias delicadamente feitas à ponta de pincel, como as miniaturas, que precisam ser vistas de muito perto. De maneira análoga a essas duas maneiras da pintura operam os dois gêneros principais da pregação: um deles é proporcionado aos intelectos de vista aguda, ou seja, os intelectos discretos que são regradados pelo olhar intelectual do juízo; o outro gênero é adequado ao intelecto do povo, que vê fracamente e como que de longe. Para autorizar a afirmação, Tesauro

novamente cita seu mestre, o divino Aristóteles: “Quanto maior populus sit tanto longius spectat.” [“Quanto maior é o povo, mais de longe ele olha.”]

Aristóteles chamou o primeiro gênero –o adequado a intelectos ajuizados ou discreto– de *peregrino*; e o segundo, adequado à massa popular, de *concertativo*. Tesouro os distingue: o peregrino é adequado aos livros; o concertativo, à voz; o peregrino é próprio da épica, o concertativo se compara ao teatro. O peregrino é, como as flechas, agudo e pungente; o concertativo é como as bombardas, estrepitoso e inflamado; na *Ilíada*, o peregrino é próprio de Ulisses; o concertativo, de Nestor; o peregrino modela a escrita de Tucídides e Quintiliano; o concertativo, o discurso de Demóstenes e Cícero; o peregrino é ático e salgado, ou seja, seco, condensado e agudo; o concertativo é asiático e doce, ou seja, longo, analítico e claro. As classificações que Tesouro faz dos estilos não recorrem a termos idealistas como “clássico”, “maneirista” ou “barroco” das histórias literárias e histórias da arte, mas propõem *peregrino*, *concertativo*, *sutil*, *pungente*, *estrepitoso*, *inflamado*, *ático*, *asiático*, *salgado*, *doce* etc. como características diferenciais de elocuições particulares.

Expõe a seguir as situações e os lugares em que o peregrino e o concertativo são empregados: o peregrino é usado nas declamações acadêmicas, como é o caso do discurso de “O Juízo”; o concertativo, nas causas forenses. Quando um desses dois gêneros é levado ao teatro do outro, não mais tem graça. Aqui, depois de ter comparado a oratória à pintura, Tesouro propõe outro análogo, a escultura, e conta a seguinte história: numa competição, os atenienses fizeram dois escultores, Fídias e Alcman, esculpir a cabeça da deusa Palas Atena, a Minerva latina, para colocá-la em uma posição elevada, no alto de uma coluna. Quando as duas peças foram avaliadas pelos juízes, todos riram da obra de Fídias, que vista de perto parecia grosseiramente esboçada e elogiaram muito a de Alcman, em que todos os contornos eram perfeitamente acabados. Mas Fídias, que tinha o juízo mais agudo que o escalpelo, lembrou que as esculturas haviam sido encomendadas para serem postas à distância sobre a coluna alta; então a sua obra, reduzida pela distância à proporção exata, apareceu belíssima aos juízes, e, a de Alcman, uma bola irregular.

Tesouro conta a história dos dois escultores para referir a passagem da *Retórica* em que Aristóteles trata dos decoros dos gêneros deliberativo e epidítico. Provavelmente, a sua história também pressupõe a discussão que Platão faz da *mímesis* no *Sofista*, principalmente nas passagens em que o Estrangeiro eleata analisa a *mímesis* (234bc), fazendo a distinção entre duas espécies de imagens, imagem *icástica*, proporcional à

Ideia, e imagem *fantástica*, deformação ou desproporção da imagem icástica (235b; 236c). Neste diálogo e em outros, como o *Filebo*, Platão propõe que o observador de uma pintura ou escultura de grandes proporções se encontra mais distanciado de certas partes delas que de outras. A desproporção aparente entre as partes contradiz a memória –ou o conhecimento– que o espectador tem da matéria figurada, alertando-o sobre a incongruência. Para compensar a distorção visual, o artífice altera as proporções reais do seu modelo, ao invés de reproduzi-las com proporção icástica. De um ponto de vista determinado, como é o caso da posição inicial dos juízes que riem da obra de Fídias ao vê-la de perto, a imagem resultante aparece deformada como imagem fantástica; mas fica proporcionada à ideia que o observador faz da beleza da matéria figurada, no caso a deusa Palas Atena, quando é vista de um ponto de observação próprio (*ikanós*, 236 b). Na alegoria de Tesauro, tal ponto de vista corresponde à base da coluna e à distância entre ela e o topo onde a escultura foi colocada, nem mais longe, nem mais perto.

Se a escultura (ou a pintura) pudessem ser vistas a partir 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, evidentemente, as obras são recebidas na empiria; na experiência dos sentidos, quando os excessos da desproporção são vistos ou de muito perto ou de muito longe, aparecem também como desproporções maiores ou menores do que efetivamente são. Assim, se o observador puder ajustar sua distância convenientemente, também será capaz de abstrair tanto as diminuições quanto os aumentos irrealis da deformação. Sua percepção fantástica da magnitude e intensidade das grandezas desproporcionadas torna-se uma percepção icástica da magnitude e intensidade relativas delas. Como na cabeça de Palas Atena feita por Fídias: vista de perto, como foi vista pelos juízes na primeira vez, a desproporção parece maior e o efeito cômico é imediato e mais intenso, causando o riso dos juízes; vista sobre a coluna alta, de longe, a desproporção se proporciona, o fantástico (de perto) se torna icástico (de longe) e o afeto produzido pelo novo efeito nos juízes é o de maravilhamento com a boa forma engenhosamente calculada do artifício. Supondo-se que a peça fosse posta um pouco mais acima, ou um pouco mais longe ou mais perto, de novo ela apareceria fantásticamente deformada.

Assim, a desproporção fantástica pressupõe, mimeticamente, o ponto de vista icástico que a proporciona como desproporção: ela é fantástica como um dos termos da relação, ou seja, ela é um efeito deformado, efeito diferencial, que pressupõe outro termo, o bem proporcionado. Essa relação de *proporção/desproporção* é objeto de uma

arte das desproporções proporcionadas –a cenografia, *skenographia*, dos tratados de óptica. No século XVII, a desproporção proporcionada era entendida como agudeza ordenada pelo juízo e se chamava, nas palavras de Tesouro em *Idea delle Perfette Imprese*, “inconveniência conveniente” ou “despropósito proposital”. Em *Il Cannocchiale Aristotelico*, ele mesmo aplica à *Retórica* aristotélica um dispositivo óptico homólogo ao da alegoria da escultura de Fídias, afirmando que lê a *Retórica* por meio do telescópio recentemente aperfeiçoado na Holanda e usado por Galileu para observar os satélites de Júpiter: para ampliar o que em Aristóteles é pequeno, vendo muitas vezes o que o grego viu uma só.

Se pensamos o *ut pictura poesis* cenograficamente, a relação de *proporcional/desproporcional*, ou de *icástico/fantástico*, implica não qualquer proximidade ou qualquer distância de recepção, mas, sempre, a distância correta, a distância exata, matematizada pelo juízo nas formas como a *commensuratio* ou a *proportio* que, nas letras do século XVII, empenham-se em efetuar o fantástico como a maravilha que *fa stupire*, como diz Marino. A ideia de distância correta determina nem o muito longe, nem o muito perto, de um ponto fixo que é adequado a cada caso em cada gênero. Esse ponto fixo é o do juízo e é a partir dele, como ponto exato de constituição do ponto de observação das formas, que os dois eixos de *perto/longe* se interceptam e normalizam, produzindo a visão ou a audição adequadas em cada caso. Outra vez, como ocorre com a cabeça de Minerva feita por Fídias: vista de perto, é deformada; vista de mais longe, também é deformada; mas sua posição no alto da coluna é um dos termos da relação dela com o ponto de vista exato da observação pelos juízes na base da coluna que a faz icástica. A alegoria de Tesouro propõe que Fídias teria tido o cuidado de calcular matematicamente a distância entre a posição da cabeça no alto da coluna e o ponto fixo de observação dela na base da coluna, para produzir o afeto de maravilhamento com o efeito deformante. Por isso, Fídias também teria calculado com exatidão todas as formas deformadas da cabeça da deusa –linhas, massas, volumes, sombreamentos, alturas, espessuras, larguras etc. Fídias tinha o engenho mais agudo que o escalpelo, como diz Tesouro: seu engenho era controlado pelo juízo, que ponderou a deformação.

O mesmo ocorre nos estilos da oratória, lembra Tesouro, quando lemos uma composição peregriníssima feita à moda moderna. “Moda moderna” significa, no caso, o *modus hodiernus* ou a maneira contemporânea de compor o discurso por meio de divisões dialéticas do conceito e a figuração de cada elemento obtido por meio de

metáforas agudas. Contrapostas como antíteses que sintaticamente formam quiasmas em que o espelhamento dos termos figura sua oposição, as metáforas são novamente divididas e substituídas por novas metáforas outra vez contrapostas como antíteses formando quiasmas; e são novamente divididas etc. etc. Assim, toda cláusula da composição peregriníssima é uma sentença e cada sentença leva oculta a sua ponta ou agudeza; toda forma do dizer tem sua luz e toda luz olha a outra por esquadro –a formulação “por esquadro” lembra a da censura que em 1655 o jesuíta português Antônio Vieira fez aos estilos cultos dos pregadores dominicanos no sermão da Sexagésima, dizendo que compunham o discurso geometricamente, como quem põe azulejos numa parede. Tesauro descreve essa composição feita à moda moderna: todo epíteto é um conceito agudo e todo conceito explica mais do que diz ou diz mais do que a palavra soa. Em resumo, nenhuma palavra entra pelo olho intelectual do juízo do ouvinte sem passar pelo arco do triunfo do seu cílio admirador.

Mas o que acontece se um pregador fala ao povo nessa linguagem? De novo, pensemos nas duas esculturas de Fídias e Alcmena. Tesauro diz que os ouvintes deixam de ouvir: parecerá que comeram alface e roncarão mais alto que a voz do pregador. Como acontece com a escultura peregrina de Alcman: de perto, era belíssima, mas, de longe, sua beleza se perdia totalmente num borrão. E de novo Aristóteles: “Quanto maior populus sit, tanto longius spectat qua propter quae exquisita sunt peiora videntur.” [“Quanto maior é a multidão, tanto mais de longe ela vê, porque as coisas que são peregrinas lhe parecem piores (feias)”].

Do mesmo modo, o gênero concertativo, que é popular, quando é formulado diante de uma audiência de intelectos discretos, perspicazes e versáteis, parece um ciclar inútil de tagarelas. Para exemplificar, Tesauro lembra os espartanos, gente de cabeça seca e perspicaz, que, tendo escutado uma bela fala dos embaixadores atenienses, responderam que da metade para a frente ela tinha saído da cabeça deles e da metade para trás não tinha entrado nela, querendo dizer que a bons entendedores poucas palavras bastam. E também houve engenhos preguiçosos que, como diz Tácito no seu *Diálogo sobre os oradores* –se é que não foi Quintiliano– julgaram a oratória de Cícero morta e sem nervo. Para esses ouvintes, seria preciso falar como fizeram os embaixadores asiáticos com os lacedemônios; desejando pedir socorro de alimentos, mostraram os cestos vazios, sem falar.

Por isso, diz Tesauro, as pregações de monsenhor Panigarola, que faladas no púlpito produziam tantos aplausos, quando são lidas a sangue frio só causam espanto por terem

causado tanto espanto. De outro lado, as composições feitas para serem lidas de perto certamente alimentam os olhos, mas não enchem os ouvidos de quem as ouve quando faladas nos púlpitos. Aqui, Tesouro de novo cita Aristóteles, que entendeu o estilo histórico como gênero peregrino, dizendo na *Retórica* (III,12, 1413b): “Cum conferuntur, historici quidem in certaminibus angusti” [“Quando são confrontados, os historiadores parecem limitados nos certames”], ao passo que “oratores autem boni, cum leguntur, agrestes videntur; causa vero est quoniam certamini congruunt” [“Mesmo os bons oradores, quando são lidos, parecem grosseiros; a razão é que eles se adaptam bem à disputa oral.”]

Assim, Tesouro conclui que o primeiro gênero extremamente agudo, o peregrino, deve ser deixado para o texto escrito ou para a audição de alguns poucos engenhosos, como os acadêmicos que o ouvem. Somente o gênero concertativo é adequado para a pregação, tendo por fim persuadir a multidão, ensinando e causando prazer. Mas o concertativo se divide em dois. Agora, Tesouro os compara com a música, que também teve dois estilos, o *diatônico*, feito por tons, todo grave, e o *cromático*, feito por semitons, todo doce, ambos perfeitíssimos no seu gênero. Os dois estilos do gênero concertativo são também igualmente perfeitos para falar à multidão popular. Um deles é majestoso e grave, apoderando-se do ânimo do público, diz Tesouro, como um príncipe vestido de púrpura sagrada. O outro é familiar e agradável, dirigindo-se à audiência como um amigo amável que elimina as preocupações.

O primeiro –o concertativo majestoso e grave– compõe seu decoro exalando majestade em toda parte. Majestade no tema; conceitos gravíssimos, raros, mas bem ornados; citação de autoridades de peso; referências a costumes graciosamente severos; uso de afetos ora suaves, ora solenes; razões sólidas e convincentes; dureza na punição, mas temperada com sal, ou agudezas graciosas. Majestade nas formas: palavras harmoniosas e sonoras, períodos redondos e bem cadentes, ora adornados de alegorias, ora de hipérboles, e com muitas metáforas. Majestade na trama, de modo que nas passagens, na divisão das partes, nas suas ligações, nada aconteça de baixo nem de casual. Majestade nas ações; memória fiel nas ampliações figuradas, nas correspondências das antíteses, nas autoridades sinceramente citadas; voz sonora e claríssima, gesto medido e grave, e, no corpo do orador, um misto de amabilidade e terror.

O concertativo familiar encontra sua vantagem na simplicidade e mantém seu decoro propondo argumentos e razões claríssimos para qualquer um; erudição só admirável

para o vulgo; conceitos frequentes baseados ou em histórias ridículas ou em coisas domésticas; narrativas ora patéticas, ora graciosas, naturalmente representadas. Nos costumes, o orador se mostra ora brincalhão, ora fiel, aplicando os afetos que mais comovem a gente baixa: medos e terrores e desejo de bens úteis. O orador despreza a beleza e a sonoridade das palavras; ao contrário, premeditadamente as faz feias, para que sua fala seja considerada simples e sem arte pelos vulgares. Evidencia as divisões e as passagens de seu discurso. Finge não ter memória, confessando que alguma coisa lhe fugiu da mente. Não parece ter nenhum artifício no modo de emitir a voz e fazer gestos, falando como se fosse de improviso, com conceitos e palavras fingidamente espontâneos.

Agora, Tesauro propõe como novo análogo para esses dois estilos a poesia, de que já falou: o primeiro é semelhante à tragédia, que se eleva da terra com o coturno, o calçado que o ator usa na representação trágica; o segundo é semelhante à comédia, que pisa no palco com o soco, o sapato cômico. Outro análogo, a arquitetura: o primeiro estilo é como o templo de Hércules, onde não voam moscas; o segundo é como o templo do Apolo Egípcio, onde a harmonia da lira se mistura com o chilrear de andorinhas. Embora o primeiro pareça mais nobre e mais difícil que o segundo, os dois são duas ideias, cada uma igualmente bela e perfeita no seu gênero. Aqui, Tesauro de novo define a beleza horacianamente como concerto de partes ordenadas a um fim a que nada se pode juntar ou tirar ou transportar.

No segundo estilo algumas coisas podem ser limadas e melhoradas, como a elocução, os conceitos, o gesto. Nele, as negligências são artifícios que o orador aplica para ter popularidade. Se o mudasse para transformá-lo no outro estilo, o concertativo majestoso, mudaria a natureza do discurso e nunca chegaria à perfeição. Baixo é o falar do escravo nas comédias de Plauto; sublime é o dos heróis nas tragédias de Sêneca, diz Tesauro. Se o poeta faz o escravo falar melhor, misturando a suas agudezas os conceitos e as formas usadas por Teseu ou Juno, produz a afetação que embrulha o estômago e piora tudo.

As imperfeições dos oradores sacros habituados a um desses dois gêneros aparecem quando se desviam deles. O primeiro gênero é sublime e o excesso que o orador produz quando o usa é diminuir o sublime, como se caísse por terra de um lugar alto. É o que acontece ao orador que, não tendo juízo para se sustentar na elevação dos conceitos, cai nas licenças do segundo gênero, o concertativo familiar; isso também acontece se, por não conhecer a língua, o orador pretende competir com a sintaxe de Bembo ou

Boccaccio; e se seus gestos e sua voz são mal treinados e provocam riso quando querem provocar a maravilha; e, ainda, se tem pouca memória e fala coisas muito longas como se estivesse montado num cavalo cansado, tropeçando a cada passo com aborrecimento dos ouvintes, como se caísse em cima deles. Erra também se, na amplificação do discurso na introdução, faz uma elevação como se a sua fala fosse a Fama, que tem a cabeça entre nuvens e os pés na terra; também erra se conclui com uma obscuridade que deixa o ouvinte de mãos abanando; ou se solta os conceitos sem desenvolvê-los, como os partas, que atiram flechas quando fogem; ou se usa muitíssimos ornatos em um assunto pobre, imitando aquele mau pintor que, não sabendo pintar Helena de Troia bela, a pintou ornada e rica; ou se faz muitas descrições sem discricção, de modo que a oração fica parecendo uma parede empeticada; ou se junta metáforas e alegorias disparatadas em cada período como os grotescos de pintores; ou se nunca muda o tom da voz e dá a ela um tom uniforme; ou se faz uma escolha excessiva de palavras peregrinas, raras etc. É muitíssimo verdadeiro o que frequentemente dizia o *cavalier* Marino: para os pregadores que falam ao povo com o ânimo comovido são permitidas muito mais licenças que aos escritores.

Estes são os excessos defeituosos do primeiro gênero, o concertativo sublime; mas piores são os do segundo, o concertativo popular. Um deles é o orador querer misturar à popularidade as pompas do primeiro, causando despreço com a excessiva baixeza, ou desprezo e inveja com a elevação excessiva. Quando erra por falta, é defeito comum alinhar conceitos sem ligação e fabricar sem alicerce, dispondo as partes do discurso como fios numa vassoura; ou uivar com gritarias sem razão, ou bater no flanco como se tivesse dores nos rins; ou parecer mais amigo das agudezas que bom religioso; ou puxar a batina em torno de si mesmo, falando raivosamente como fanático que maneja crucifixos como se fossem cimitarras; ou pendurando-se com cordas e outros frenesis semelhantes; e, o que é muito pior, imitando ações baixas, fazendo mímicas ao cavalgar o púlpito e correr sobre ele; ou, coisa com que Dante ficava irado, satirizando com agudezas e tolices pessoas particulares que ouvem o sermão, transformando o púlpito do Evangelho em cena de Aristófanes. Diz Tesouro: “Conheci um engenho bastante bom, mas impetuoso, que, quando lhe tocava a vez de pregar, julgava-se bem glorioso se com conceitos mordazes e palavras de duplo sentido podia trespassar aquele que tomava por alvo; pois costumava dizer: ‘*Vamos à sátira*’”. Tudo isso é vício danoso para quem fala e para quem ouve, porque quem fala, ao invés de virtuoso, declara-se malvado; e quem ouve não fica compungido, mas pungido e escandalizado vai embora.

Como eu neste texto, Tesouro começa a concluir sua fala: eis aí, Senhores, a essência e o meio-termo dessas duas ideias ou estilos confrontados. Se um só dos dois oradores fosse ouvido, pareceria excelente a todos; mas, se comparados, logo se faz uma separação entre os ouvintes. Porque, como o segundo estilo é bastante mais fácil e simples, será valorizado por engenhos mais materiais e grosseiros; e, o outro, que é mais sublime, por engenhos mais elevados e finos. Por exemplo, por pessoas que, embora doutas, não querem obrigar a mente a ficar quieta e imóvel. O outro é valorizado por pessoas que, embora pouco tenham suado sobre os livros, gozam em se elevar como filhotes desplumados de passarinhos que batem as asas para voar: essas pessoas costumam ser os cortesãos, os jovens e as damas. O estilo mais fácil e simples é usado por religiosos que anotam os conceitos predicáveis em cadernos, como se os conceitos fossem pedras preciosas de que não podem se separar; o outro, elevado e sutil, é próprio dos professores da arte do dizer nos tribunais ou nas escolas. O mais fácil e simples é para ouvintes que querem ser comovidos com perturbações; o outro, mais elevado e sutil, para ouvintes mais delicados, que querem pensar. O mais simples e fácil, também por pais de família que sentem prazer em contar aos criados o que ouviram; o outro, mais agudo, para os engenhos que se alimentam, maravilhados, com as longas tiradas de memória e com descrições engenhosas.

Tesouro diz ainda que deixa de falar da multidão daqueles que são como nuvenzinhas levadas pelo sopro do vento e por isso indiferentemente se aproximam de um e de outro estilo. E porque sempre se encontra algum ouvinte de um gênero na pregação do outro, não é de espantar que ambos os oradores também tenham o seu Zoilo, que falará mal deles. Aqui, agudamente, diz que sempre podemos encontrar uma Minerva a quem agrada a estridente sanfona de Mársias, e sempre um Midas para quem a canora lira de Apolo é tediosa. Por isso, enganam-se redondamente os que não sabem qual dos dois estilos devam usar e passam a usá-los porque desejam ser aplaudidos. Assim, alguns oradores que se aplicam ao gênero familiar quando seu talento os inclina para o majestoso ficam afetados; outros, nascidos para o familiar, mas que são seduzidos pela majestade do sublime, fracassam. Os primeiros são semelhantes ao poeta tebano Teleste que, sendo habilíssimo no poema lírico, atraído pelas bem aceitas sátiras de Filoxeno, deu maior matéria de rir para os satíricos que aos líricos de cantar; os outros são semelhantes a Hiparco, que imaginou tocar a cítara de Orfeu tirada do templo de Apolo Lício e, ao invés de alertar os homens para ouvi-lo, atçou os cães, que o despedaçaram.

Tesouro conclui finalmente, dizendo aos acadêmicos que o ouvem que poderá parecer que não falou sobre os dois oradores. Mas está certo de não ter o que juntar depois que disser que Albrizzi é a ideia do primeiro gênero concertativo, o majestoso e grave; e Orimbelli, do familiar. Assim decide o debate e quer que essa seja a sentença. Para uma decisão tão breve foram demasiadamente longas as premissas? pergunta. E responde: os acadêmicos erraram ao lhe dar o encargo de falar sobre o juízo e também ele errou quando o aceitou; juntos, fizeram a penitência do erro ficando cansados, ele falando com pouco sal, os ouvintes ouvindo-o com muito tédio.

“O JUÍZO”

Discurso acadêmico

Tradução de João Adolfo Hansen

(Universidade de São Paulo)

Quem muito se apressa no prometer, falha no executar; e eu, que muito pressurosamente empenhei a palavra de emitir meu juízo sobre a triunfal eloquência desses dois oradores evangélicos¹ (como mo impusestes), achei tão difícil a execução como me havia parecido fácil a promessa. Por isso, se até nas artes vulgares se tem que tentar parecer não-vulgar na arte e nem a Heitor pareceu belo o elogio militar, senão da boca de Príamo,² louvadíssimo nas armas, serei bem pobre de juízo ao fazer-me juiz daquela arte que, quanto mais supera as outras, tanto se inferioriza o meu engenho, e de dois personagens que com a felicidade da sua língua fizeram infelizes as línguas de outros. Recordo-me que Alexandre, porque melhor entendia de espadas que de pincéis, querendo emitir sentença sobre dois retratos, fez rir os ajudantes de Apeles,³ e não serei escarnecido pelos sábios, se ousar intrometer meu voto em duas perfeitíssimas idéias, que ultrapassaram os limites da opinião e prescreveram os alvos para os juízes? Não tenho que temer me apareça Anacarsis com aquele agudo apoftegma que lançou contra os Gregos: “*oratores apud vos sapientissimi, iudices stulti*”?⁴ Por estas razões,

¹ Luigi Albrizzi, jesuíta, nascido em Piacenza por volta de 1576, morto em 1655. Entre suas obras publicadas, *Prediche* (Roma, 1645) e *Panegirici sacri* (Roma, 1655). O outro orador chama-se Orimbelli, mas não há mais notícias sobre ele.

² Cícero., *Ad. fam.*, XV, 5,I; *Tusc.*, IV, 31,67.

³ Plínio, *Nat. hist.*, XXXV, 10, 85-86.

⁴ Plutarco, *Sol.*, 5, 81: “entre vós os oradores são sapientíssimos, os juízes, estultos”.

Senhores, tinha pensado seguir quietamente a fantasia de certo Buna, ateniense,⁵ que, eleito árbitro entre os Calcedônios e os Eleatas, pesando aqui e ali as razões alegadas, durante tantos anos adiou a sentença que os contendores se esqueceram da disputa. Mas outra consideração fez-me mudar de parecer: é que não existe arte alguma que mais facilmente se possa por quem quer que seja censurar que esta da eloquência, porque onde os outros refutam o juízo dos ignorantes, esta desdenha o juízo dos sábios.

O ancião da eloquência latina, na contenda entre Demóstenes e Ésquines,⁶ toma os sufrágios não das togas do Areópago, mas dos mais baixos gabões do Pireu,⁷ e o pai Ênio,⁸ para engrandecer a facúndia de Cetego,⁹ podendo citar a autoridade da flor do Campidoglio, recolheu para tanto os votos do campo bovino:¹⁰

*dictus ollis popularibus olim
flos delibatus populi; suadaeque medulla.*¹¹

E verdadeiramente, se o fim intrínseco da oratória, como pareceu àquele bom velho de Estagira,¹² é tomado dos ouvintes, e não de poucos, mas da multidão, que costuma ser um corpo heterogêneo de mil cabeças mais descerebradas que aquela que encontrou o lobo de Andrea Alciato,¹³ não serão esses mesmos, que são os objetos da oração, os juízes do orador? Não vedes que freqüentemente acertam melhor na audiência certos pregadores empíricos, que formam para si os aforismas do dizer a partir da sua experiência dos sintomas populares, que outros, metódicos ou racionais, os quais dia e noite folheiam o *Demetrio* de Panigarola¹⁴ para obter artificiosos preceitos? Mísera e incerta fortuna dos oradores, que têm por teatro um mar ondulante sem constância, por juiz um corpo monstruoso sem juízo, por prêmio uma voz confusa sem certeza. Resolvo-me, pois, para pagar meu débito uma vez, a arbitrar ainda sobre as duas propostas que me haveis feito: uma, em que consiste a diversidade desses dois sagrados pregadores; outra, qual das duas maneiras me parece a melhor; pesquisando em uma e em outra questão, que talvez é uma só, de mais alto lugar a comum e viva fonte.

⁵ Buna. Cf. Pseudo Plutarco, *Prov. Alexandrin*, 23.

⁶ Cf. Cic. *Orat.*, 8, 26-7.

⁷ “Não dos homens cultos do Aréopago, mas da plebe do porto”.

⁸ O poeta latino Ênio.

⁹ M. Cornélio Cetego, o primeiro orador romano. Cf. Cic. *Brut.*, 15, 57.

¹⁰ O mercado (os votos da canalha do mercado).

¹¹ Cícero. *Brut.*, 15, 58-9: “foi dito daqueles cidadãos (populares) então a mais bela flor da cidade (do povo), a medula (a essência) da persuasão.”

¹² Aristóteles. Cf. *Rhet.* II, I, 1377b, 21.

¹³ Emblema 66 do livro *Emblemata* (1531), de Andrea Alciato.

¹⁴ Trata-se de *Il predicatore, ossia parafrasi e commento intorno al libro dell'eloquenza di Demetrio Falereo*, de Francesco Panigarola.

As partes da eloqüência não são como as de Leda¹⁵ tão uniformes de rosto e de cores, que quase não se distinguiam da mãe:

*In utroque relucet
frater utroque soror; similis
color affuit illis.*¹⁶

Mas como as de Níobe,¹⁷ de formas diversas, mas semelhantes em beleza:

*Unaque dissimiles ornabat gratia vultus.*¹⁸

Porque se a poesia gera muitos filhos de vários aspectos, mas não de várias gentilezas, a tragédia, a comédia, a épica, a ditirâmica, ainda a oratória, irmã delas, diversos gêneros de composições, mas todas igualmente deleitosas produz. Túlio,¹⁹ vosso mestre, ensina ser uma só a idéia do bem dizer, e todas as outras tanto menos belas quanto mais dessemelhantes são daquela;²⁰ mas, com vossa licença, o mestre de Túlio²¹ o emenda, dizendo que se encontram tantos gêneros da oração, aparentemente perfeitíssimos, quantos são os gêneros de ouvintes que existem, dividindo os ouvintes em duas classes, isto é, engenhosos e populares. Aqui, no grande torneio de Apolo com Mársias, fingem-se juízes Minerva e Midas:²² Minerva, pela fineza do engenho, simulacro dos sábios; Midas, pelas orelhas animais, símbolo dos mais simples. Aqui estão ainda os medianos que, à semelhança de pássaros anfíbios, ficam um tanto na terra e de vez em quando esvoaçam; mas esses, nas audiências públicas, cansados do rápido curso da oração, recaem entre a turba. Pelo contrário, ainda que se encontrassem alguns agudos e elevados espíritos em uma reunião popular, em nada se deveria mudar o estilo, como se todos fossem uma imagem e a oração não fosse endereçada a esses. Ora, como na arte da pintura se ensinam duas maneiras, ambas digníssimas de glória igual, ainda que diversíssimas de talento: uma, de imaginar corpos com traços galhardos e grosso colorido, que vizinhos parecem um emaranhado de teias, mas distantes têm força e vida; outra, de arrematar com delicadeza toda coisinha à ponta de pincel, como as miniaturas que chamam o olho para perto; assim são os dois gêneros principais do pregar: um é proporcionado aos intelectos de aguda vista, outro ao intelecto do povo, que vê

¹⁵ As partes de Leda: Castor e Pollux.

¹⁶ Entre ambos reluz o irmão, a irmã: ambos tiveram cor semelhante.

¹⁷ Níobe. Esposa de Anfion, rei de Tebas, com quem teve seis filhos e seis filhas. Zombou de Latona, que só tinha dois, Apolo e Ártemis. Estes vingaram a mãe, matando a flechadas todos os filhos de Níobe. Zeus a transformou em rochedo donde mana uma fonte.

¹⁸ Uma só graça ornava os diversos rostos.

¹⁹ Nome familiar de Cícero no século XVII.

²⁰ Cícero. *Or.*, 3, 9 sgs.

²¹ Aristóteles. Cf. *Rhet.* III, 12, 1414a, II-4.

²² O sátiro Mársias desafiou Apolo em um duelo musical; vencido, foi esfolado pelo deus.

debilmente e como que de longe. “*Quanto maior populus sit*”, diz o meu mestre, “*tanto longius spectat*”.²³ O primeiro gênero foi chamado pelo mesmo de peregrino,²⁴ o segundo de concertativo; aquele aos livros, este à viva voz se adapta; aquele à épica, este ao teatro se compara; aquele é, como as setas, sutil e pungente; este, como as bombardas, estrepitoso e inflamado; aquele foi próprio de Ulisses, este de Nestor; aquele em Tucídides e Quintiliano, este em Demóstenes e Cícero resplandece; aquele ático e salgado, este asiático e doce. Aquele nas acadêmicas declamações, este nas causas forenses maravilhosamente triunfa. Daí que um desses dois gêneros levado ao teatro do outro não mais tem graça. Havendo os Atenienses feito esculpir, em concorrência, a cabeça de Minerva por Fídias e Alcmena para colocá-la em um lugar elevado, quando ambas as peças foram levadas sob os olhos dos juízes, riram todos da de Fídias, que não parecia senão grosseiramente esboçada, e muito admiraram a de Alcmena, que tinha todos os contornos diligentemente acabados. Mas Fídias, que tinha o intelecto mais agudo que o escalpelo, pediu que fossem situadas a distância sobre duas colunas altas; e agora a sua, reduzida pela distância à proporção devida, parece belíssima, e a de Alcmena, uma bola irregular.

Pensai, Senhores, que ocorre o mesmo nesta arte. Vós lereis uma composição peregriníssima à moderna. Toda cláusula é uma sentença e toda sentença leva oculto o seu estilete;²⁵ toda forma do dizer tem sua luz e toda luz olha a outra por esquadro; todo epíteto é um conceito em quintessência e todo conceito explica mais do que diz ou diz mais do que soa: nenhuma palavra, em suma, entra pelo olho que não passe sob o arco triunfal do cílio admirador. Com que aplauso se relê cada período e se fica estupefado! Quem não diria que esta é a língua dos anjinhos? Mas fazei que um pregador fale ao povo nessa linguagem: os ouvintes não são mais ouvintes; parecerá que comeram alface,²⁶ e roncarão mais alto que a voz do pregador. Esta era a peregrina escultura de Alcmena: de perto é belíssima, mas de longe sua beleza se perde. “*Quanto maior populus sit, tanto longius spectat*”, diz o meu velho, “*qua propter quae exquisita sunt peiora videntur*”.²⁷

²³ Aristóteles, *Rhet.*, III, 12, 1414a, 9-10 (“*Quanto maior é a multidão, tanto mais de longe observa*”).

²⁴ O termo italiano usado por Tesauro é “*esquisito*”, no sentido de estilo raro, singular e refinado.

²⁵ *Estilete*: ponta, sutileza, agudeza.

²⁶ A alface é conhecida por suas propriedades tranqüilizantes.

²⁷ Cf. nota 23. (“*Quanto maior é a multidão, tanto mais de longe observa porque as coisas que são peregrinas parecem mais feias*”).

Pelo contrário, aquele outro gênero concertativo e popular, levado diante de um intelecto veloz e pronto, pareceria um vão cicizar de tagarelas.²⁸ Deste caráter eram os Espartanos, cabeças secas e perspicazes, que, tendo escutado uma bela oração dos embaixadores atenienses no estilo destes, responderam que aquela fala da metade para a frente tinha saído da sua mente e da metade para trás não tinha entrado nela, querendo dizer que a bons entendedores poucas palavras bastavam.²⁹ E não se acharam engenhos tão preguiçosos que morta e sem nervo, como diz Tácito no seu diálogo³⁰ (se não foi Quintiliano), julgaram a tuliana³¹ eloquência? Era preciso orar³² a esses como os embaixadores asiáticos aos Lacedemônios; desejando pedir socorro de provisões, para fazê-lo mais breve, mostraram-lhes os cestos sem falar.

E esta é a razão por que as prédicas de monsenhor Panigarola,³³ que do púlpito desatavam tantos aplausos, quando se lêem a sangue frio não pareçam aquilo; nem outro espanto causam se não o de terem causado tantos espantos; e, doutro lado, as composições que, sendo feitas para ler, alimentam os olhos, não encham os ouvidos de quem as ouve pronunciadas dos púlpitos. “*Cum conferuntur, historici quidem in certaminibus angusti*”:³⁴ entende o meu mestre pelo estilo histórico o gênero peregrino, “*oratores autem boni, cum leguntur, agrestes videntur; causa vero est quoniam certamini congruunt*”.³⁵

Deixado pois de lado o primeiro gênero para o impresso ou para a audição de poucos e engenhosos, como as academias ou os públicos cultos, somente o gênero concertativo é apto e condicionado para pregações, tendo por fim mover a multidão prazerosamente ensinando. Mas este ainda se divide em dois. Porque, assim como dois estilos que se usavam em música, o diatônico,³⁶ todo grave, e o cromático,³⁷ todo doce, ambos perfeitíssimos no seu gênero, assim em dois estilos igualmente perfeitos e copiosíssimos se pode falar à multidão. Um deles, majestoso e grave, apodera-se dos ânimos como um príncipe de sagrada púrpura e de veneráveis insígnias circundado. O outro, familiar e

²⁸ Tesouro associa as fatuidades ditas pelos tagarelas à voz da cigarra da fábula.

²⁹ A anedota está em Plutarco, *Apophthegmata lakonika*, 232c, I. Trata-se de um embaixada sâmia, não ateniense.

³⁰ Cf. Tácito. *Dial. de orat.*, 18, 5-6.

³¹ Tuliana: ciceroniana.

³² Orar: falar.

³³ Francesco Panigarola (1548-1594), um dos mestres da oratória sacra na segunda metade do século XVI.

³⁴ Arist., *Rhet.* III, 12, 1413b, 15 (“*Quando são confrontados, os historiadores parecem estreitos nos certames*”).

³⁵ Arist., *Rhet.* III, 12, 1413b, 15 (“*Os bons oradores, quando são lidos, parecem grosseiros; a razão é que adaptam-se bem à disputa (oral)*”).

³⁶ *Diatônico*: por tons.

³⁷ *Cromático*: por semitons.

agradável, que, à moda de um afável amigo e nosso igual, os cuidados mordacíssimos do ânimo, falando, arranca.

O primeiro sustenta o seu decoro exalando majestade em toda parte. Majestade no tema; conceitos gravíssimos, raros, mas bem vestidos; autoridades de peso e eficazes; costumes compostíssimos e graciosamente severos; afetos ora suaves e ora galhardos; razões sólidas e convincentes; acrimônia no punir, mas temperada com sal.³⁸ Majestade nas formas; palavras harmoniosas e sonoras, período redondo e bem cadente, ora adornado de alegorias, ora de hipérboles, e com metáforas, como brilhantíssimas gemas nas vestes, soberbamente guarnecido. Majestade na trama, de modo que no discurso, nas passagens, na divisão das partes, nas suas ligações e vínculos nada de baixo nem de casual ocorra. Majestade nas ações; memória fidelíssima nas amplificações figuradas, nas correspondências das antíteses, nas autoridades sinceramente recitadas; voz sonora e claríssima, gesto medido e grave, e na presença não sei que misto de amabilidade e de terror.

O segundo estilo, como encontra sua vantagem na simplicidade e na familiaridade, manterá o seu decoro, aduzirá argumentos e razões para qualquer um que o ouça claríssimas; erudição admirável para o vulgo; conceitos freqüentes fundados ou em histórias ridículas ou nas similitudes domésticas; narrativos ou patéticos, ou graciosos, naturalmente representados. Nos costumes se mostrará ora faceto e ora fiel; dos afetos se aplicará àqueles que mais comovem a gente baixa: medos, terrores, desejo de bens úteis. Desprezará a beleza e a sonoridade das palavras; ao contrário, professará enfeá-las premeditadamente, para ser tido por simples e sem arte. Descobertas quererá as divisões e as passagens de seu discurso. O louvor de memória feliz será abertamente recusado por ele; nem se envergonhará de confessar que alguma coisa lhe fugiu da mente. Nenhuma diligência na voz e no gesto parecerá adotar, mas que assim fale como se de improviso os conceitos e as palavras lhe florissessem nos lábios. Em suma, aquela primeira espécie é semelhante à tragédia, elevada da terra com o coturno; esta é semelhante à comédia, que bate a cena com o soco.³⁹ Aquela, como se fosse uma armada amazona, com o machado e o escudo combate; esta, como aqueles camponeses tirrenos,⁴⁰ tudo o que encontra toma como arma. Aquela é como o templo de Hércules, no qual não voam moscas; esta, como o templo de Apolo Egípcio, onde a harmonia da lira não desdenha o

³⁸ *Sal*: agudeza; graça; facécia.

³⁹ *Coturno*: calçado usado na representação trágica; *soco*: calçado usado na representação cômica.

⁴⁰ Cf. Virg., *Aen.*, VIII, 505-508.

chilreio de estridentes andorinhas. E onde aquela com a maravilha corrige a monotonia da seriedade, esta com o deleite iguala o mérito da maravilha.

Ora, sustento que esses dois estilos, embora o primeiro pareça mais nobre e mais difícil que o segundo, são, contudo, duas idéias, cada uma no seu gênero, igualmente belas e perfeitas. A beleza, Senhores, é um tal concerto de partes ordenadas a seu fim que sem deformação nada se lhe pode juntar ou tirar ou transportar. Donde, a galera não é mais bela que a nave quando ambas têm os membros ordenados para seu fim igualmente ideais e perfeitos.

E lembre-se que, se neste segundo estilo algumas coisas parecem poder ser limadas e melhoradas, como a elocução, os conceitos, o gesto, não obstante no gênero da popularidade aquelas mesmas negligências são artificios, e quem quisesse reduzi-los aos interesses do primeiro (estilo), mudaria a natureza dele e à perfeição deste nunca chegaria. Baixo é o falar do escravo nas comédias de Plauto; sublime é o dos heróis nas tragédias de Sêneca. Ora, fazei com que o escravo, para falar melhor, misture aos seus saís⁴¹ os conceitos e as formas de Teseu ou de Juno: fareis frieza⁴² de embrulhar os estômagos e tereis piorado o estilo para melhorá-lo.

E daqui nascem as imperfeições dos oradores sacros, quando, ou por hábito ou por instinto adaptados a um desses dois gêneros, da sua idéia como rios fora das margens no mais ou no menos inconsideradamente se desviam. Excesso do primeiro gênero será pela parte do menos faltar com alguma das propriedades referidas: o que tanto mais ofende quanto mais o gênero é sublime; porque do mais alto lugar se cai por terra. Assim acontece a quem, não tendo cabeça para sustentar-se na eminência dos conceitos, precipita-se nas licenças do segundo gênero; ou a quem, não conhecendo a língua, quer competir com Bembo ou com Boccaccio:⁴³ e mal condicionado no gesto e na voz, provoca o riso enquanto quer provocar a maravilha, ou mal servido da memória, como montado num corcel cansado, entra em corrida de longas tiradas, tropeçando a cada passo com tanto aborrecimento dos ouvintes como se caísse em cima deles. Mas pela parte da amplificação será seu excesso uma tal elevação de introdução que, à maneira da Fama, esteja com a cabeça entre nuvens e com os pés na terra;⁴⁴ uma obscuridade no concluir, que deixa o ouvinte de mãos abanando, e, como a sépia, quando está para ser ferrada, solta a tinta; um acenar conceitos sem imprimi-los, no modo como os Partos

⁴¹ *Misture aos seus saís*: misture às suas facécias.

⁴² *Frieza*: afetação.

⁴³ Autores de prosa ampla e florida.

⁴⁴ Imagem canônica da Fama. Cf. Virg., *Aen.*, IV, 177.

atiram suas flechas quando fogem; um deleitar mais com a harmonia dos períodos que um golpear com o vigor dos afetos e, ao invés do arco militar, servir-se do arco da lira; uma abundância de ornatos na pobreza do assunto, imitando aquele mau pintor que, não sabendo pintar Helena bela, ornada e rica a pintou;⁴⁵ uma freqüência de descrições sem discricção, de modo que a oração pareça uma parede empetecada; um juntar metáforas e alegorias disparatadas em cada período como grotescos⁴⁶ de caprichosos pintores; um nunca resolver-se a mudar o tom da voz e dar em certo tom uniforme de monocórdio mal tocado; uma seleção excessiva de palavras peregrinas ou escrupuloso refinamento da fala toscana, sendo veríssimo o que freqüentemente dizia o *cavalier* Marino,⁴⁷ que aos pregadores que falam ao povo, e com o ânimo comovido, se devem bastantes maiores licenças que aos escritores conceder.

Estes são os excessos do primeiro gênero; mas piores são os do segundo. São excessos pela parte do mais querer à sua popularidade misturar as pompas do primeiro com garbo não maior que o dos cômicos que calçam o coturno,⁴⁸ causando ora desapareço com a excessiva baixeza, ora com a elevação excessiva inveja e desprezo. Mas pela parte do menos é defeito comum o alinhar conceitos sem fio e o fabricar sem alicerce, dispondo as partes do discurso de modo que não haja quase membros colocados em belo corpo, mas como que ramos enfeixados numa vassoura; o uivar algumas vezes com imoderadas gritarias sem razão, batendo-se no flanco como se dores nefríticas assaltassem; o demonstrar-se bom companheiro dos saís e dos conceitos, mais que bom religioso; o puxar a batina em torno de si e falar raivosamente aos ouvintes como fanático, manejando crucifixos à moda de cimitarras; pendurar-se com cordas e outros frenesis semelhantes; mas, e isso é o pior, imitar ações baixas e mímicas; cavalgando o púlpito e correndo sobre ele em torneio; ou, coisa com que Dante ainda se ira, satirizar com agudezas e com bobagens pessoas particulares, transformando o púlpito do Evangelho em cena de Aristófanes.⁴⁹ Conheci um engenho bastante bom, mas impetuoso, que, quando lhe tocava a vez de pregar, estimava-se bem glorioso se com conceitos mordazes e palavras de duplo sentido podia trespassar aquele que tomava por alvo; pois costumava dizer: “*Vamos à sátira*”. Isto é vício danoso a quem fala e a

⁴⁵ Cf. Clemente de Alexandria, *Paedag.*, II, 12, 125, I.

⁴⁶ *Grotesco*: nome de composições de estilo misto, como os *caprichos*, de Hyeronimus Bosch.

⁴⁷ Tesouro tem Marino (*Dicerie sacre*) por um de seus mestres.

⁴⁸ O cômico que calça o coturno é uma alegoria da impropriedade.

⁴⁹ Em comédia desbragada, usada para atacar pessoas.

quem ouve: porque aquele, ao invés de virtuoso, declara-se malvado; e este, não compungido, mas pungido e escandalizado, vai embora.

Eis aí, Senhores, a essência e a mediocridade (mediania) dessas duas idéias confrontadas, como as outras virtudes, com seus extremos. E por aqui conhecereis qual séquito e qual aplauso tenha cada uma delas. Porque, se um só desses oradores fosse ouvido, pareceria a todos os engenhos sumamente grato; não obstante, se são confrontados, vereis logo fazer-se uma separação e um cisma, por assim dizer, dos ouvintes, como acontece com os metais na fornalha. Porque, sendo o segundo estilo bastante mais fácil e simples, para ele acorrerão os engenhos mais materiais e grosseiros; e para o outro, os mais elevados e finos. A este, pessoas que, embora doudas, não querem obrigar a mente a permanecer quieta e imóvel como os pássaros de Orfeu;⁵⁰ e àquele, pessoas que, embora pouco tenham suado sobre os livros, gozam no entanto em elevar-se como pássaros desplumados que, contudo, batem as asas para voar: estes são para o mais os cortesãos, os jovens e as damas. A este, alguns dos religiosos que estão a anotar os conceitos predicáveis⁵¹ em palimpsesto,⁵² que do discurso do outro, quase gemas entesouradas, não podem facilmente separar-se; e àquele, os professores da mais nobre arte do dizer ou nos tribunais ou nas escolas. A este, certos ânimos que querem ser comovidos com tumultuosas perturbações; e àquele, ânimos mais delicados, que à moda de generosos cavalos à sombra da vara acertam o passo. A este alguns pais de família que sentem prazer em relatar aos serviçais o que ouviram; e àquele alguns engenhos que avidamente se nutrem maravilhados com as longas tiradas de memória e com as saídas e descrições engenhosas. Deixo aqui uma incerta multidão daqueles que, ou raptados pela conformidade de sangue ou desvanecidos pela maior beleza e comodidade do templo ou instigados pela persuasão dos companheiros ou convidados pela correspondência de objetos ou por outros acidentes variados, à maneira de nuvenzinhas levadas do sopro de afortunados ventos, ou a este ou àquele outro indiferentemente se avizinham. E porque sempre algum ouvinte de um gênero se encontra na pregação do outro, não é maravilha se ambos estes oradores tiverem o seu Zoilo⁵³ que falará mal: porque sempre tereis uma Minerva a quem agradará a estridente sanfona de Mársias, e sempre um Midas para quem a canora lira de Apolo será tediosa. Donde, segundo creio, gravemente se enganam os que, não sabendo a qual dos dois

⁵⁰ O canto de Orfeu encantava a tudo que o ouvia.

⁵¹ Tema extraído das Escrituras e desenvolvido pelo pregador do sermão sacro.

⁵² *Palimpsesto*: caderno

⁵³ Tipo do crítico impertinente e maligno.

estilos sejam levados pela natureza, enamorados do aplauso de qualquer um deles que ouçam, à imitação do mesmo se apliquem: alguns, aplicados ao gênero familiar, que nascidos eram para o majestoso, dão no frio;⁵⁴ e outros, nascidos para o familiar, deixando-se seduzir da majestade do sublime, perdem seu talento: aqueles em tudo semelhantes a Teleste tebano⁵⁵ que, habilíssimo no poema lírico, enquanto teria podido roubar a Píndaro o louro, atraído pelas argutas e bem aceitas sátiras de Filoxeno,⁵⁶ deu maior matéria de rir aos satíricos que aos líricos de cantar; estes semelhantes ao temerário Hiparco que, imaginando soar a suave cítara de Orfeu arrancada do tempo de Apolo Lício, ao invés de alertar os homens para ouvi-lo, atiçou os cães a dilacerá-lo.

Parecer-vos-á, Senhores, que até agora não falei a propósito desses dois sóis da cristã eloquência. Mas estou certo, não obstante, de não ter o que juntar, quando tiver dito em um átimo que Albrici é a vivente ideia do primeiro gênero, majestoso e grave; e Orimbelli, do familiar. Parecem-me saídos aos dois irmãos Gracos, dos quais Tibério no primeiro e Caio no segundo estilo, levando a palma a todos os outros, deixaram em dúvida a qual deles ela era devida. Assim decido a lide: e esta quero seja a sentença. Sei que diretas para uma tão breve decisão demasiado longas foram as premissas. Mas porque errastes ao dar-me este encargo e eu ao aceitá-lo, juntos teremos feito a penitência da falta com estarmos cansados, eu no dizer com pouco sal e vós no ouvir com muito tédio.

BIBLIOGRAFIA

- ALCIATO, Andrea (1531); *Emblematum liber*. Augsburg: Heinrich Steyner.
- ARISTOTE (1932); *Rhétorique*, trad. de Méderic Dufour. Paris: Belles Lettres.
- ARISTOTE (1936); *Organon (Les premiers analytiques)*, trad. de J. Tricot. Paris: Librairie Philosophique Vrin.
- ARISTOTE (1939); *Organon (Les topiques)*, trad. de J. Tricot. Paris: Librairie Philosophique Vrin.
- ARISTOTE (1988); *De l'âme*, trad. de J. Tricot. Paris: Librairie Philosophique Vrin.
- CICÉRON, Marcus Tullius (s/d); *De oratore*, trad. de François Richard. Paris: Garnier.
- CICÉRON, Marcus Tullius (1923); *Brutus*, trad. de Jules Martha. Paris: Belles Lettres.

⁵⁴ *Frio*: inepto, afetado.

⁵⁵ Teleste, poeta ditirâmico de Selinunte que ganhou a palma em Atenas em 402-401 a. C.

⁵⁶ Filoxeno de Cítera (436-5-380-79 a.C.). Autor de *O Ciclope*, sua obra mais famosa.

- CICÉRON, Marcus Tullius (1977); *Epistulae ad familiares*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HORACE. (1934); *Épîtres suivi de l'Art poétique*, trad. de François Villeneuve. Paris: Belles Lettres.
- PANIGAROLA, Francesco (1609); *Il predicatore, ossia parafrasi e commento intorno al libro dell'eloquenza di Demetrio Falereo*. Venetia: Vernardo Giunti, Battista Ciotti & Compagni.
- PLATON (1941); *Philèbe*, trad. de Auguste Diès. Paris: Belles Lettres.
- PLATON (2011); *Le Sophiste*, trad. de Auguste Diès. Paris: Belles Lettres.
- PLINE, l'Ancien (1985); *Histoire Naturelle*, trad. de Jean-Michel Croisille. Paris: Belles Lettres.
- PLUTARCH (1931); *Moralia*, trad. de Frank Cole Babbitt. Cambridge (MA)/London: Harvard University Press/William Heinemann Ltd. 3.
- PLUTARCH (1958); *Soranus*, en H. Diels, *Doxographi Graeci*. Berlin: Walter de Gruyter et Socius, pp. 207-211.
- PLUTARCH (1976); *Moralia*, trad. de Harold F. Cherniss. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- TACITE (1936); *Dialogue des Orateurs*, trad. de Henri Bornecque. Paris: Belles Lettres.
- TESAURO, Emanuele (1685); *Il Cannocchiale Aristotelico o sia, Idea dell'arguta, et ingeniosa elocutione, che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica. Esaminata co'principii Del Divino Aristotele. Dal Conte D. Emmanuele Tesauro, Cavalier Gran Croce de' Santi Maurizio & Lazaro. Acresciuta dall'Autore di due nuovi Trattati, cioè De' Concetti Predicabili, et Degli Emblemi. Com um nuovo Indice Alfabetico, oltre à quello delle Materie. Consacrato al Clarissimo Signore Pietro Vanteylingen*. Venetia: Apresso Martin Vicenzi.
- VIRGÍLIO (2014); *Eneida*, trad. de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34.

RECIBIDO: 07/01/2018 - ACEPTADO: 10/04/2018