

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

Dionísio Longino

Do Sublime

TRADUÇÃO DO GREGO, INTRODUÇÃO E COMENTÁRIO  
MARTA ISABEL DE OLIVEIRA VÁRZEAS

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

**ESTRUTURAS EDITORIAIS**  
SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

ISSN: 2183-220X

**DIRETORAS PRINCIPAIS**  
MAIN EDITORS

Carmen Leal Soares  
Universidade de Coimbra

Maria de Fátima Silva  
Universidade de Coimbra

**ASSISTENTES EDITORIAIS**  
EDITORIAL ASSISTANTS

Elisabete Cação, João Pedro Gomes, Nelson Ferreira  
Universidade de Coimbra

**COMISSÃO CIENTÍFICA**  
EDITORIAL BOARD

Adriane Duarte  
Universidade de São Paulo

Aurelio Pérez Jiménez  
Universidad de Málaga

Graciela Zeccin  
Universidade de La Plata

Fernanda Brasete  
Universidade de Aveiro

Fernando Brandão dos Santos  
UNESP, Campus de Araraquara

Francesc Casadesús Bordoy  
Universitat de les Illes Balears

Frederico Lourenço  
Universidade de Coimbra

Joaquim Pinheiro  
Universidade da Madeira

Lucía Rodríguez-Noriega Guillen  
Universidade de Oviedo

Jorge Deserto  
Universidade do Porto

Maria José García Soler  
Universidade do País Basco

Susana Marques Pereira  
Universidade de Coimbra

TODOS OS VOLUMES DESTA SÉRIE SÃO SUBMETIDOS  
A ARBITRAGEM CIENTÍFICA INDEPENDENTE.

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

DIONÍSIO LONGINO

DO SUBLIME

TRADUÇÃO DO GREGO, INTRODUÇÃO E COMENTÁRIO

MARTA ISABEL DE OLIVEIRA VÁRZEAS

UNIVERSIDADE DO PORTO

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

TÍTULO TITLE

Do Sublime  
On the Sublime

AUTOR AUTHOR

Dionísio Longino Dionysius Longinus

TRADUÇÃO DO GREGO, INTRODUÇÃO E COMENTÁRIO

TRANSLATION FROM THE GREEK, INTRODUCTION AND COMMENTARY

Marta Isabel de Oliveira Várzeas

EDITORES PUBLISHERS

Imprensa da Universidade de Coimbra Annablume Editora \* Comunicação  
Coimbra University Press

[www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)

[www.annablume.com.br](http://www.annablume.com.br)

Contacto CONTACT

[imprensa@uc.pt](mailto:imprensa@uc.pt)

Contato CONTACT

[@annablume.com.br](mailto:@annablume.com.br)

Vendas online ONLINE SALES

<http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Coordenação Editorial EDITORIAL COORDINATION

Imprensa da Universidade de Coimbra

Conceção Gráfica GRAPHICS

Rodolfo Lopes, Nelson Ferreira

**FC**  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, DA TECNOLOGIA  
E DA INOVAÇÃO



POCI/2010

Infografia INFOGRAPHICS

Nelson Ferreira

Obra publicada no âmbito do projeto  
- UID/ELT/00196/2013.

Impressão e Acabamento PRINTED BY

<http://www.simoeselelinhares.net46.net/>

ISSN

2183-220X

ISBN

978-989-26-1092-4

© Novembro 2015

ISBN Digital

978-989-26-1093-1

Annablume Editora \* São Paulo  
Imprensa da Universidade de Coimbra  
Classica Digitalia Vniversitatis  
Conimbrigenis  
<http://classicadigitalia.uc.pt>  
Centro de Estudos Clássicos e  
Humanísticos da Universidade de  
Coimbra

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1093-1>

Depósito Legal LEGAL DEPOSIT

Trabalho publicado ao abrigo da Licença This work is licensed under

Creative Commons CC-BY (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pt/legalcode>)

DIONÍSIO LONGINO DIONYSIUS LONGINUS

DO SUBLIME

ON THE SUBLIME

TRADUÇÃO, INTRODUÇÃO E COMENTÁRIO POR  
TRANSLATION, INTRODUCTION AND COMMENTARY BY  
Marta Isabel de Oliveira Várzeas

FILIAÇÃO AFFILIATION  
Universidade do Porto University of Oporto

#### RESUMO

Data do séc. X o mais antigo códice com o tratado *Do Sublime*. Durante muito tempo atribuído a Cássio Longino (séc. III), o opúsculo é hoje geralmente considerado obra do séc. I, escrita por um anónimo ou por um Dionísio Longino do qual muito pouco se sabe. Ignorado, ao que parece, na Antiguidade e na Idade Média, só em 1554, em Basileia e pela mão de Francesco Robortello, veio o texto a conhecer a sua *editio princeps*, tendo sido depois sucessivamente editado e traduzido, primeiro para latim e, posteriormente, para várias línguas europeias, a começar pela célebre versão francesa de Boileau que, na Europa Ilustrada, se tornou a principal via de acesso ao tratado. Na linha de uma visão da arte retórica mais próxima do que entendemos por crítica literária, o *Peri Hypsous* afasta-se da abordagem estilística consagrada nos tratados de Retórica para definir o Sublime como uma qualidade dos discursos que suscita nos ouvintes e leitores não tanto a persuasão quanto o assombro e o êxtase. Ora é precisamente esta ideia de assombro e estremecimento suscitados pela linguagem literária que há-de inspirar as obras de Burke (*A Philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757) e de Kant, entrando, assim, definitivamente o *Do Sublime* na história da Estética ocidental.

#### PALAVRAS-CHAVE

Sublime, literatura, estética, retórica

#### ABSTRACT

Comes from the 10th century the oldest codex with the treatise *On the Sublime*. For a long time attributed to Cassius Longinus (third century), the text is now generally considered a first century work, written by an anonymous or a Dionysius Longinus whose life and work is unknown. Ignored, as it seems, in Antiquity and the Middle Ages, the text came to meet its *editio princeps* only in 1554, in Basel and by the hand of Francesco Robortello. It was then successively edited and

translated, first into Latin and later into several European languages, starting with the famous French version of Boileau that for a long time was the main source for the knowledge of the treatise in Europe. *Peri Hypsous* moves away from the stylistic approach of ancient rhetorical books and presents a definition of Sublime as a quality of discourse which produces in the hearers and readers not persuasion but wonder and ecstasy. It is precisely this idea of wonder and shudder that has inspired the works of Burke (*A Philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757) and Kant, by whose hands the treatise *On the Sublime* entered the history of Western Aesthetics.

KEYWORDS

Sublime, Literature, Aesthetics, Rhetoric

## AUTORA

Marta Isabel de Oliveira Várzeas é Professora Auxiliar na Faculdade de Letras do Porto e investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Doutorada em Literatura Grega pela Universidade de Coimbra (2006), tem publicado vários trabalhos na área da Literatura Grega, nomeadamente do Teatro trágico e da Poesia. Como autora ou editora publicou *Silêncios no Teatro de Sófocles*, Lisboa, Cosmos, 2001; *A Força da Palavra no Teatro de Sófocles. Entre Retórica e Poética*, Lisboa, FCG/FCT, 2009; *Retórica e Teatro – A Palavra em Acção*, Porto, Editora UP, 2010; *As Artes de Prometeu*, Porto, FLUP, 2009. No âmbito da tradução de textos clássicos, traduziu *Plutarco, Vidas de Demóstenes e Cícero* (Classica Digitalia, 2010) e *Sófocles, Antígona* (TNSJ, Húmus, 2011). É membro fundador da Sociedade Portuguesa de Retórica.

## AUTHOR

Marta Isabel de Oliveira Várzeas is a professor at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Oporto; she has a PhD on Greek Literature (University of Coimbra, 2006). As an author or editor, she published *Silêncios no Teatro de Sófocles*, Lisboa, Cosmos, 2001; *A Força da Palavra no Teatro de Sófocles. Entre Retórica e Poética*, Lisboa, FCG/FCT, 2009; *Retórica e Teatro*, Porto, Editora UP, 2010; *As Artes de Prometeu*, Porto, FLUP, 2009; *Plutarco. Vidas de Demóstenes e Cícero*, Coimbra, Classica Digitalia, 2009; *Sófocles. Antígona* (introdução, tradução e notas), Porto, TNSJ, Humus, 2011. She is a researcher at the Centre of Classical and Humanistic Studies of the University of Coimbra (Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra), and a member of several scientific associations, such as the Sociedade Portuguesa de Retórica.



(Página deixada propositadamente em branco)

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Autoria e data de composição	11
O tema	14
Estrutura da obra	23
O texto e sua transmissão	26
BIBLIOGRAFIA	29
<i>DO SUBLIME</i>	33
ÍNDICE DE AUTORES E PASSOS CITADOS	105

(Página deixada propositadamente em branco)

# INTRODUÇÃO

## AUTORIA E DATA DE COMPOSIÇÃO

Até ao séc. XIX parecia não existirem dúvidas acerca da autoria do tratado *Do Sublime*. O único códice (*Parisinus* 2036) de que derivam todos os manuscritos que conhecemos, datado do séc. X, apresentava no título o nome do autor – Dionísio Longino – que, durante muito tempo, se supôs ser o filósofo e crítico literário do séc. III da nossa era, Cássio Longino, ministro da rainha Zenóbia, de Palmira<sup>1</sup>. As dúvidas surgiram quando, em 1809, se descobriu num manuscrito da Biblioteca Vaticana (*Vaticanus* 285) um pequeníssimo pormenor que veio pôr em causa as anteriores suposições: a separar aqueles dois nomes, uma conjunção disjuntiva – Διονυσίου ἢ Λογγίνου – assinalava as incertezas acerca do verdadeiro autor do opúsculo. De acordo com esta informação<sup>2</sup>, o tratado seria de Dionísio ou de Longino, o que significa que, já no séc. X, se desconhecia a identidade do escritor e se atribuía a obra a um dos grandes críticos literários do período imperial: o primeiro, Dionísio de Halicarnasso, conhecido retor que viveu em Roma na época de Augusto, e o segundo, Cássio Longino, morto no ano 273

---

<sup>1</sup> Russell (1964: xxiv), porém, informa que já alguém, na época do Renascimento, se refere ao autor do tratado como ‘anónimo’. Da obra de Cássio Longino restam apenas alguns fragmentos.

<sup>2</sup> Também o *Parisinus* 2036 contém essa indicação, não no título, mas na sua primeira folha, o que tem sido entendido como o acrescento de algum erudito bizantino, pretendendo talvez corrigir o que pensou ser um erro, isto é, a associação de um nome grego a um latino. Cf. Russell (1964: xxiii) e Eire (2002:147-148).

d.C, por ordem do imperador Aureliano. Ambas as hipóteses passaram a ser testadas pelos estudiosos do texto, sem que se tenha chegado a uma posição consensual, embora a tendência seja, actualmente, para defender ou uma autoria anónima ou a existência de um autor de nome Dionísio Longino, mas cuja vida e obra se desconhece<sup>3</sup>.

As razões que têm levado à rejeição daqueles críticos antigos decorrem da análise da obra e da sua comparação com o estilo e as ideias desenvolvidas nos escritos remanescentes de cada um deles. Segundo Eire<sup>4</sup> “o pensamento e o estilo do autor do tratado nada tem que ver nem com os que apreciamos nos ensaios de Dionísio de Halicarnasso nem com os que se vislumbram no que resta da *Retórica* de Cássio Longino.” Com efeito, os textos de Dionísio de Halicarnasso que chegaram até nós carecem daquele entusiasmo e vivacidade que ressaltam no *Do Sublime* e dele fazem uma obra singular dentro do universo dos escritos helenísticos sobre retórica. Além disso, como muito bem nota Russell (1964: xxiv), Longino refere-se a outros livros seus, nomeadamente, uma monografia sobre Xenofonte e uma obra em dois livros *Sobre a Composição*, que não são compatíveis com a autoria de Dionísio de Halicarnasso<sup>5</sup>.

No que respeita a Cássio Longino, além das diferenças estilísticas, o principal argumento que tem sido utilizado para o

---

<sup>3</sup> Cf., entre outros, Alsina Clota (1977), Matelli (1988), Donadi (1991), Guidorizzi (1991), García López (1996). Russell, na sua edição de 1964, mostra-se cauteloso no que respeita às conclusões a tirar sobre o assunto, e opta por se referir ao autor do tratado com aquilo a que chama “the non-committal symbol L”. Num texto recente, Halliwell (2013: 327) declara-se agnóstico relativamente à *vexata quaestio* da autoria e data da obra. Ao contrário destes e da maioria dos estudiosos, Heath (1999) veio de novo defender uma identificação com Cássio Longino.

<sup>4</sup> (2002: 148). Tal como a maioria dos autores modernos que se dedicam ao estudo de *Do Sublime*, Eire recupera e sintetiza a análise e a argumentação de RUSSELL (1964) sobre este assunto.

<sup>5</sup> Este escreveu, como sabemos, um tratado *Sobre a composição das palavras* mas apenas em um livro.

excluir como autor do tratado funda-se na incompatibilidade entre alguns dados presentes no *Do Sublime* e o séc. III d.C, época em que Cássio viveu. A discussão final (44) acerca das causas da decadência da oratória aponta para o ambiente cultural e intelectual do séc. I da nossa era, altura em que este tema surge em textos de vários autores, entre os quais, Petrónio, Séneca, Quintiliano e Tácito. Semelhanças muito relevantes com Fílon de Alexandria e com Plínio no que respeita à concepção de *hypsos*,<sup>6</sup> e a inexistência de qualquer alusão a autores posteriores à época de Augusto, sugerem a mesma conclusão. A própria polémica com Cecílio de Calacte que constitui o pretexto da obra, parece mais verosímil numa data não muito distante do aparecimento do seu livrinho sobre o sublime (finais do séc I a.C.) contra o qual Longino se posiciona.

Por estas razões me parece ser de aceitar uma data algures no séc. I d.C. para a composição do tratado *Peri Hypsous* e, apesar de todas as incertezas, chamar ao seu autor Dionísio Longino, de acordo com o título contido no *Parisinus* 2036.

---

<sup>6</sup> Apontadas por Russell (1964: xl-xli).

O TEMA<sup>7</sup>

O tratado *Do Sublime* ocupa um lugar à parte na história da retórica antiga pela original abordagem do seu tema. Nele não encontramos o tratamento de questões estilísticas que, sobretudo a partir do séc. I a.C., estiveram no centro das discussões retóricas. Com efeito, se em Aristóteles aquela era a arte de “discernir os meios de persuasão mais pertinentes a cada caso”<sup>8</sup>, no Período Helenístico e Romano passa a ser, segundo a formulação de Quintiliano (2. 15. 38), *bene dicendi scientia*, “a ciência de bem falar”, e, em boa medida, desloca o seu centro de interesse da *inventio*, a descoberta dos argumentos, para a *elocutio*, a elocução. Daí a atenção particular dada às questões relacionadas com a composição literária, com o estilo das obras modelares, numa perspectiva que já é mais a da crítica literária do que a da retórica *stricto sensu*. Os escritos de Dionísio de Halicarnasso e a obra de Demétrio, pese embora não sabermos precisar a data da composição desta última, são um testemunho claro desse interesse.

A ideia da existência de diferentes estilos discursivos, correspondentes a géneros literários distintos e a distintos objectivos de comunicação, de acordo com o princípio essencial da adequação ou da conveniência (*prepon*), era bem mais antiga, mas a sua primeira formulação teórica terá sido feita por Teofrasto num tratado perdido, onde o autor proporia a existência de três estilos: o humilde, o médio e o elevado<sup>9</sup>. Ao longo do Período Helenístico, num processo

---

<sup>7</sup> Recupero aqui, com alterações, algumas ideias desenvolvidas numa conferência sobre “As emoções no tratado *Do Sublime*” que apresentei na Universidade Federal de Minas Gerais, em Outubro de 2013, e cujo texto se encontra no prelo.

<sup>8</sup> *Retórica* 1355b. A tradução é de Alexandre Júnior (1998).

<sup>9</sup> É no tratado de Teofrasto *Sobre o estilo* que Cícero se inspira para escrever o seu *Orador*; e também Dionísio de Halicarnasso o cita no tratado sobre o estilo de Demóstenes (*Demóstenes* 3). Quintiliano é outro autor que refere a teoria dos três estilos. Cf. Kennedy (1994: 84-86).

cujos desenvolvimentos e protagonistas ignoramos, mas se realizou muito provavelmente no contexto da escola Peripatética, a questão adquiriu contornos mais definidos, apoiada numa terminologia estilística ainda flutuante, mas que se foi generalizando<sup>10</sup>. Assim se chegou à ideia de uma correspondência entre os três estilos de Teofrasto e os *officia oratoris*<sup>11</sup>: o humilde assentava numa linguagem simples e clara, desprovida de ornatos, e visava o *docere*; o médio, também chamado florido, era o estilo elegante que tinha por fim o *delectare*; o elevado, sublime ou grandiloquente, caracterizava-se por uma linguagem ornada, escolhida de acordo com a elevação dos assuntos tratados, e com a qual se pretendia *movere*<sup>12</sup>.

Não é este o entendimento que o nosso autor faz do sublime, a que, de resto, nunca se refere como *character*<sup>13</sup>; chama-lhe, antes, entre outras designações sinónimas, *hypsos* e define-o como *o cume e a excelência dos discursos* (1.3).

A mudança de perspectiva é evidente logo no início do tratado, composto nos termos de uma polémica com Cecílio de Calacte, historiador e mestre de retórica, contemporâneo de Dionísio de Halicarnasso, e que fora autor de uma obra sobre o mesmo assunto. Longino critica esse livro por não estar à altura de tema tão elevado e por omitir os métodos que conduzem à sublimidade, deixando por mostrar *de que modo podemos conduzir a nossa própria natureza a um certo grau de elevação* (1.1).

---

<sup>10</sup> A primeira sistematização da doutrina dos três estilos surge já no período romano, na *Retórica a Herénio*, um tratado do séc. I a.C. de incerta autoria.

<sup>11</sup> A ideia de uma correspondência entre os estilos ou *genera dicendi* e os *officia oratoris* é proposta, como defende Douglas (1957), por Cícero no *Orador* 21. 69.

<sup>12</sup> Dionísio de Halicarnasso dá como exemplo do estilo simples o orador Lísias, do estilo médio Isócrates e Platão, e do estilo grandioso Tucídides e Demóstenes. Cf. *Demóstenes* 1-3.

<sup>13</sup> O substantivo *character*, acompanhado de adjectivos como *ischnos*, *mesos* ou *hypselos* designava cada um dos estilos.



Estas palavras são sintomáticas do desvio operado pelo autor relativamente ao modo como tradicional e retoricamente a sublimidade literária era concebida apenas em termos estilísticos, limitada à descrição e análise do *hypselos character*; e fazem prever que as considerações que fará acerca de *hypsos* relevam mais da ética do que da retórica ou da estilística<sup>14</sup>. De facto, grande relevo é dado à natureza do homem, cuja grandeza se apresenta como a condição fundamental para a criação do sublime literário, pois, como afirma em outro passo, *o sublime é o eco da grandeza interior* (9.2).

*Hypsos* é definido como a qualidade dos enunciados – *o cume e a excelência dos discursos* (1.3) – responsável pela imortalidade que alguns escritores alcançam. Por outro lado, não se restringe à poesia, mas pode encontrar-se em textos não poéticos. E sobretudo importa, porque produz um poderoso efeito no receptor. Os termos usados para descrever esse efeito – *ekstasis* e *ekplexis* – são muito significativos do alcance profundamente emocional da experiência da sublimidade, e da sua quase proximidade com a do sagrado. O sentimento de assombro e de êxtase é a resposta natural à sublimidade literária, constituindo um fim em si mesmo. Trata-se de um forte impacto que se produz ao nível da *psyche* (7.2), aparentemente acompanhado por uma espécie de suspensão da racionalidade, já que o autor afirma que o ouvinte não tem qualquer controle sobre o processo (1.3):

“O extraordinário não leva os ouvintes à persuasão mas ao êxtase; e o maravilhoso, quando acompanhado de assombro, prevalece sempre sobre o que se destina a persuadir e a agradar;

---

<sup>14</sup> Note-se a pertinente observação de Eire (2002: 158): “O sublime não é, como o esteticamente belo na retórica tradicional, uma qualidade estética que é necessário tornar ética, mas, ao contrário, o sublime é uma qualidade ética susceptível de converter-se em estética”.

pois se, em geral, a persuasão depende de nós, o sublime impõe-se com força irresistível e fica acima de qualquer ouvinte.”

A recepção do sublime não é, pois, da ordem do racional, não se desenvolve por raciocínios, nem se traduz em conceitos. Antes, pressupõe uma força superior que toma conta de quem ouve (ou lê), deixando-o possuído. Tal estado de possessão, porém, não é confundível com uma qualquer cegueira metafórica. Estamos longe do nefasto poder psicagógico da poesia que justificava a expulsão dos poetas da República ideal de Platão. Pelo contrário, o sublime é uma iluminação e actua de forma avassaladora: *produzido no momento certo, faz tudo em pedaços como um raio e, num instante, mostra toda a força do orador* (1.4). Contudo, apesar do seu carácter instantâneo, a experiência do sublime não se revela fugaz nem passageira. Ela tem repercussões ao nível do pensamento (*dianoia*), pois exige a busca continuada de níveis de sentido mais profundos (7.2)<sup>15</sup>:

“Verdadeiramente grande é aquilo que suporta reflexão continuada, aquilo a que é difícil, ou melhor, impossível resistir, que permanece e não se apaga da memória.”

Apesar da confessada polémica com Cecílio de Calacte, este não é o único alvo das críticas de Longino. Com a distinção inicial entre o fim para que tende o discurso construído segundo os preceitos da retórica – a persuasão – e o efeito da sublimidade – o éxtase –, o autor, de forma que podemos considerar programática, subtrai o sublime ao âmbito da retórica, preparando assim o terreno para poder reclamar para *hypsos* o estatuto de arte (2). Na sua perspectiva, a criação de momentos sublimes

---

<sup>15</sup> Cf. Halliwell (2013: 342).

nos discursos implica necessariamente uma *techne* que, não sendo totalmente coincidente com a retórica, não a pode dispensar, visto que ela é mesmo o seu necessário ponto de partida (8.1) <sup>16</sup>:

“Cinco são, por assim dizer, as fontes mais capazes de produzir discursos sublimes, embora antes delas e servindo de fundamento comum a todas esteja a capacidade de expressão sem a qual nada valem.”

A condição prévia à criação do sublime é, portanto, o domínio do *logos*; e nisto pode residir o ponto de convergência entre as duas artes. Contudo, aquele, porque tem as suas raízes na alma humana e a ela se dirige procurando o êxtase e o assombro, está para além da aprendizagem formal. Daí que resista a ser apropriadamente definido, analisado e ensinado com os instrumentos e os métodos da retórica tradicional. Assim se explicam não apenas as críticas directas aos manuais, pontualmente realizadas ao longo do tratado, mas ainda o modo inovador e criativo com que Longino trabalha conceitos e categorias tradicionais veiculados nos escritos sobre poética e retórica<sup>17</sup>. Exemplo disso é o passo em que apresenta aquilo a que chama *as fontes do sublime* (8. 1). O autor parece criar propositadamente a expectativa de uma correspondência com as cinco partes da retórica, para logo nos deixar perceber que estamos perante coisas distintas. De facto, se existe uma aparente semelhança entre as fontes do sublime e algumas partes da *techne rhetorike*, a verdade é que o esquema de Longino é substancialmente diferente: a fonte primeira e a mais importante é *a capacidade de conceber*

<sup>16</sup> Cf. Russell (1964: 86): “A *techne* de *hypsos* pressupõe uma capacidade já antes desenvolvida pela retórica.”

<sup>17</sup> Sobre a concepção longiniana de *sublime* e a sua relação com a tradição retórica vide Russell (1964: xxx-xlii).

*pensamentos elevados*; a segunda a de criar *uma emoção forte e inspirada*; as restantes três englobam *alguns tipos de figuras, uma expressão nobre e a composição das palavras*.

Os pontos de divergência são claros: as três últimas, que o autor diz dependerem da *techne*, estão, no esquema retórico tradicional, englobadas na *elocutio*. Já as duas primeiras se apresentam não como produto da arte mas da natureza. A capacidade de conceber pensamentos elevados é inata, mas esse dom tem de ser desenvolvido, sendo necessário, como afirma o autor, *alimentar a alma com vista à grandeza e fazer com que ela esteja sempre prenhe de uma nobre exaltação*. E isto só pode alcançar-se pelo contacto assíduo com os grandes autores – Homero, Tucídides, Platão, Demóstenes – imitando-os, deles recebendo inspiração, tal como a Pitonisa em Delfos, ao inspirar os vapores que vinham da terra, *começava a cantar os oráculos* (13.2).

Por seu lado, *pathos*, de largo uso na tradição retórica, não é, como em Aristóteles, um meio de persuasão, juntamente com *ethos* e *logos*. Em Longino é uma forma poderosa de produzir no ouvinte o assombro e o êxtase; mas, sendo uma fonte de sublime, não é um elemento obrigatório, pois *muitas coisas sublimes se produzem sem emoção* (8. 2). Em clara descontinuidade com a teoria das emoções que se fora desenvolvendo a partir do livro II da *Retórica* de Aristóteles, o autor chega a excluir da experiência da sublimidade emoções particulares como a compaixão, o medo e a dor, consideradas *tapeina* ‘baixas’ (8.2). Por isso, e como que para sublinhar a diferença de perspectiva, recorre à linguagem metafórica vinda da esfera do religioso para descrever o modo como *pathos* funciona (8.4):

“... nada é tão grandiloquente como uma nobre emoção que surge quando é precisa, e é como se uma espécie de loucura e sopro divino inspirassem as palavras e as animassem dos dons de Apolo.”

A linguagem metafórica parece ser um recurso de que Longino lança mão para descrever um fenómeno para o qual não possui vocabulário técnico. Todavia, mais do que a resolução de uma carência lexical, o uso de metáforas é uma opção discursiva, que surge como a boa alternativa ao registo *tapeinoteron*, ‘demasiado baixo’ de Cecílio de Calacte a que o autor se refere na frase de abertura. Mas essa escolha é ainda sintomática de que, na perspectiva longiniana, o sublime não é redutível a preceitos técnicos, e muito menos definível por meio da linguagem formalizada da retórica.

Percebe-se, pois, que o terreno que pisa o nosso autor é muito mais movediço do que o da preceptística retórica. Ele mesmo mostra ter consciência das dificuldades, em particular, da de discernir o verdadeiro sublime, pois, como afirma, *a capacidade de ajuizar sobre composições literárias é o resultado final de uma longa experiência* (6.1). Por isso não possui uma fórmula para a sua definição, preferindo falar dos sinais que permitem distingui-lo e reconhecê-lo:

“nenhuma coisa pode ser grande se o desprezá-la for sinal de grandeza (7. 1); quando algo que é ouvido muitas vezes por um homem inteligente e com cultura literária não dispõe a alma à grandeza de sentimentos, nem deixa no pensamento matéria para reflexão que vá além do que foi dito ... isso então não poderá ser o verdadeiro sublime... (7.2.); o belo e verdadeiro sublime é aquilo que agrada sempre e a todos” (7. 3).

Um dos sinais do sublime é, por conseguinte, um sentimento de prazer e de exaltação que deriva de um movimento ascensional da alma. Não se trata de uma simples sensação de agrado, mas de um prazer com importantes consequências, pois leva o ouvinte a sentir como seu aquilo que ouve (7.2). Nos termos em que Longino a apresenta, a assimilação do que é alheio

resulta de uma experiência radicalmente diferente da que está implicada na adesão mais ou menos racional a um conjunto de argumentos; e é muito distinta também da fruição emocional da poesia, tal como Aristóteles a concebeu na *Poética*. Sem querer enveredar pela complexa discussão do conceito de *katharsis*, não será muito arriscado afirmar que a experiência do sublime não é de tipo catártico, no sentido que lhe dá Halliwell (1998: 201), de um “alinhamento ético entre as emoções e a razão, uma harmonização das emoções com as percepções e os juízos do mundo.” O sublime traduz-se num estado de arrebatamento e de exaltação, incompatível com o relaxamento emocional; e também nada tem a ver com emoções particulares, ao contrário da *katharsis*. Trata-se de um poderoso impacto que se produz na alma do ouvinte / leitor e o leva à apropriação das ideias contidas no texto, à visão das imagens (*phantasia*) e à identificação com o pensamento sugerido nas palavras. É nesse patamar superior ao qual a alma se eleva que se dá uma experiência de conhecimento, ou, se quisermos, de reconhecimento, dado que o ouvinte se encontra com as palavras e os pensamentos que respondem ao seu próprio desejo de perceber e à sua inata *paixão irresistível por tudo o que é sempre grande e mais divino do que nós* (35.2).

Daqui decorre aquilo que já Boileau defendia acerca do conceito de sublime, no Prefácio da sua tradução do texto de Longino<sup>18</sup>:

“...par Sublime Longin n’entend pas ce que les Orateurs appellent le stile sublime: mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu’un ouvrage enleve, ravit, transporte. Le stile sublime veut toujours de grands mots; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tours de paroles. Une chose

---

<sup>18</sup> A tradução foi feita em 1674 em Paris.

peut estre dans le stile sublime et n'estre pourtant pas Sublime, c'est à dire n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant.”

Por isso Longino dá como exemplo extremo de pensamento grandioso o silêncio de Ajax, na Odisseia, *mais sublime do que qualquer discurso* (9. 2); ou ilustra a maneira sublime de dizer a divindade com a citação do relato da criação contido no livro do Génesis (9.9):

“O mesmo se diga também do Legislador dos Judeus – que não é um homem qualquer, pois compreendeu o poder divino e exprimiu-o como é devido, ao escrever logo no início das Leis: Disse Deus, o quê? Haja luz, e houve luz; haja terra e houve a terra.”

Esta famosa citação, rara na literatura pagã antiga, como nota Russell<sup>19</sup>, além de nos permitir identificar o seu autor como alguém próximo da cultura judaica<sup>20</sup>, é bem expressiva do assombro e do espanto produzidos por um pensamento extraordinário, formulado numa linguagem simples, muito distante do *hypselos charakter*. Assombroso e extraordinário porque capaz de dar um vislumbre do impossível, do que está para além da medida humana, do que *sai dos limites daquilo que nos rodeia* (35. 3). Esse é o sublime de Longino: a grandeza que, na sua perspectiva, nenhuma outra arte, senão a literária, pode criar, pois só a linguagem, enquanto *faculdade natural do homem ligada à própria alma* (39.3) pode ser trabalhada de modo a aproximar-se do *que está acima do humano* (36.3).

---

<sup>19</sup> Cf. Russell (1964: xxix).

<sup>20</sup> Cf. Norden (1954).

## ESTRUTURA DA OBRA

**Capítulos 1-2: *Introdução: Justificação do tratado e apresentação da perspectiva sob a qual vai ser tratado o tema.***

O texto dirige-se a Postúmio Terenciano e apresenta-se como uma proposta de abordagem do tema do sublime diferente da de Cecílio de Calacte, cuja obra não estaria à altura de assunto tão elevado. Define-se *hypsos* pelo efeito que provoca nos ouvintes – o êxtase – distinguindo-o implicitamente da arte retórica cujo fim é a persuasão. Ao contrário de quem defendia que o Sublime resulta apenas da natureza (*physis*), o autor reconhece nele o estatuto de arte (*techne*), com base na ideia de que o talento natural é potencialmente perigoso quando não refreado pelo método (2).

### **Capítulos 3-8: *Caracterização do Sublime***

O Sublime é caracterizado através da descrição dos defeitos em que frequentemente caem aqueles que buscam a novidade de pensamento: inchaço, puerilidade, emoção despropositada e inconsequente (3-5). Seguidamente (6-7) apresentam-se alguns dos sinais que o definem, pela negativa e pela positiva. O capítulo oitavo enuncia as fontes de que *hypsos* deriva:

- a capacidade de conceber pensamentos elevados;
- uma emoção (*pathos*) forte e cheia de entusiasmo;
- um particular modo de construção de figuras;
- uma forma de expressão nobre;
- uma composição das palavras digna e elevada.

O autor afirma que as duas primeiras dependem da natureza, enquanto as restantes implicam também o domínio da técnica.

### **Capítulos 9-15: *Fontes naturais de hypsos: grandeza de pensamentos e emoções***

Pensamentos e emoções sublimes são exemplificados com versos de Homero que exprimem a grandeza de deuses e heróis, e



com um passo do livro do Génesis onde o Legislador dos Judeus mostra ter compreendido e formulado devidamente o poder de Deus. Compara-se a *Iliada* e a *Odisseia* a partir da polaridade *pathos / ethos*. Segue-se a indicação de outras vias para o sublime de pensamentos e emoções: a selecção e organização do material, com exemplos de Safo e de Homero (10); a amplificação, que dá ensejo a uma comparação entre Demóstenes e Cícero (11-12); a imitação dos grandes autores, desencadeada por uma citação de Platão (13-14); e a criação de imagens mentais – *phantasia* – ilustradas com passos dos Trágicos (15).

### Capítulos 16-29: *Terceira fonte: as figuras*

Exemplificação e análise do uso de algumas figuras (*schemata*) com vista à criação de momentos sublimes, onde se defende a necessidade de evitar um emprego artificial destes recursos (17). As figuras escolhidas são a de juramento (16); a pergunta e a resposta (18); o assíndeto (19); assíndeto combinado com anáfora (20); o polissíndeto (21); o hipérbato (22); o poliptoto e o uso do plural pelo singular (23); o singular pelo plural (24); o emprego do presente em vez do passado (25); a apóstrofe (26); a súbita mudança da pessoa verbal (27); a perífrase (28-29).

### Capítulos 30-38: *Quarta fonte: nobreza de expressão*

Defende-se a íntima ligação entre pensamento e expressão e, consequentemente, a importância da escolha das palavras (30), que não implica necessariamente o uso exclusivo de vocábulos solenes e grandiosos, mas admite, de acordo com o critério da expressividade, o emprego de palavras de uso corrente e vulgar (31). Demóstenes e Platão são escolhidos como exemplos ilustrativos do bom uso das metáforas (32). A evocação destes autores, bem como de alguns dos seus defeitos, referidos

principalmente a Platão, dá azo um excuro sobre o que se deve valorizar quando estão em apreço obras literárias: a mediania sem falhas ou a grandeza com imperfeições (33). A este propósito compara-se a perfeição de Hiperides com a sublimidade de Demóstenes (34). Explica-se a perenidade das obras de génio, cujos erros são resgatados por um único momento sublime, com a humana apetência para o extraordinário e transcendente; e defende-se a supremacia da arte literária sobre as artes visuais (35-36). Mostra-se como o símile (37) e a hipérbole (38) podem engrandecer o discurso.

#### **Capítulos 39-43: *Quinta fonte: a composição (synthesis)***

Considerações acerca dos efeitos emocionais do ritmo para justificar a importância do arranjo das palavras, dos membros da frase e dos períodos, dada a capacidade natural da harmonia para produzir sublimidade(39). Afirma-se que alguns escritores conseguem criar momentos sublimes nas suas obras pela simples combinação e harmonização dos sons das palavras (40). Indicam-se depois aspectos da composição que diminuem o sublime, como um ritmo quebrado e uma cadência muito regular (41), expressões demasiado sincopadas (42) e a baixeza dos vocábulos (43).

#### **Capítulo 44: *Conclusão: as causas da decadência da oratória.***

Sob a forma da narrativa de uma conversa entre o autor e um filósofo seu contemporâneo, reflecte-se sobre as causas da decadência da oratória. Os motivos apontados e os argumentos utilizados retomam o essencial do que se defendeu ao longo do tratado. A sublimidade literária não é compatível com pensamentos e actividades mesquinhas; o amor às riquezas e ao prazer impedem a criação de obras capazes de provocar o êxtase e assegurar a fama futura.

## O TEXTO E SUA TRANSMISSÃO

Da Antiguidade nenhuma notícia nos chegou da obra de Longino, autor que, sem que se percebam as razões, parece ter sido completamente ignorado. O manuscrito mais antigo (*Parisinus* 2036) que contém o tratado *Do Sublime* (*Peri Hypsous*) juntamente com algumas partes dos *Problemata* de Aristóteles data do séc. X e encontra-se na Biblioteca Nacional de Paris. As restantes cópias de que dispomos derivam directa ou indirectamente daquele códice do séc. X e foram feitas já na época do Renascimento (séculos XV e XVI). O texto apresenta extensas lacunas que perfazem cerca de um terço do original.

De 1554 é a *editio princeps*, feita em Basileia, por Francesco Robortello que, alguns anos antes, havia publicado o primeiro comentário da *Poética* de Aristóteles. Seguem-se as edições de Manuzio, em Veneza, um ano depois, e a de Francesco Porto, em Genebra, em 1569<sup>21</sup>. A edição de Porto foi a que conheceu maior difusão nos séculos seguintes. Apesar do intenso trabalho editorial, em alguns casos acompanhado do de tradução para latim, foi em 1674, com a tradução francesa de Boileau, da qual se vieram a fazer posteriormente versões para outras línguas, que a obra ocupou lugar de destaque na cultura europeia, entrando para a história da Estética sobretudo com a obra de Burke, *A Philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, de 1757, e de Kant, na *Crítica do Juízo* (1790) e nas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1764).

Em Portugal, tal como acontecia por toda a Europa ilustrada, o tratado era conhecido principalmente pela tradução de Boileau. Só em 1771, e no contexto da reforma pedagógica pombalina, saiu a público a primeira versão portuguesa feita

---

<sup>21</sup> Uma lista de todas as edições do texto de Longino até ao séc. XX encontra-se em Russell (1964).

directamente do grego pelo Padre Custódio José de Oliveira. Trata-se da primeira abordagem verdadeiramente original da obra de Longino em Portugal, no que respeita ao específico trabalho de tradução e análise do texto. Alguns anos mais tarde, em 1816, publica Filinto Elísio em Paris, incluída nas suas *Obras Completas*, uma outra versão portuguesa do tratado, mas que o próprio confessa ter feito a partir do texto francês de Boileau, dado o seu desconhecimento do grego e o facto de só muito tardiamente ter tido notícia do trabalho de Custódio Oliveira<sup>22</sup>.

Depois do desinteresse mais ou menos generalizado a que a obra foi votada no séc. XIX, edições críticas e traduções para várias línguas europeias vieram a lume durante o século XX, assistindo-se agora a um recrudescimento do interesse por este tratado, bem visível nos estudos que têm sido publicados em volumes e revistas científicas por prestigiados especialistas, quer na área dos Estudos Clássicos quer nas da Teoria e Crítica Literárias e na da Filosofia.

A tradução que agora se apresenta tem por base o texto grego editado em Oxford, por Donald Russell, em 1964, e muito aproveitou dos seus preciosíssimos comentários.

---

<sup>22</sup> As obras completas de Filinto Elísio encontram-se na Biblioteca Nacional e estão também acessíveis em formato digital.

(Página deixada propositadamente em branco)

## BIBLIOGRAFIA

### EDIÇÕES CRÍTICAS, TRADUÇÕES E COMENTÁRIOS

- Clota, J. A. (1977), *Anónimo. Sobre lo Sublime*, Texto, Introducción, Traducción y Notas. Barcelona, Boch, Casa Editorial.
- Donadi, F. (1991, 52005), *Pseudo-Longino. Del Sublime*, Texto greco a fronte. Introduzione, traduzione, premessa al testo e note. Milano, Bur, Classici greci e latini.
- Garcia López, J. (1996), *Demetrio. Sobre el Estilo. 'Longino' Sobre lo Sublime*. Madrid, Gredos.
- Guidorizzi, G. (1991), *Anonimo. Il Sublime*. Milano, Mondadori.
- Lebègue, H. (1965), *Du Sublime*. Paris, Les Belles-Lettres.
- Matelli, E. (1988), *Dionigi Longino: Il Sublime*. Milano, Rusconi .
- Oliveira, C, J. (1984), *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*, Introdução e actualização do texto de Maria Leonor Carvalho Buescu. Lisboa, INCM.
- Russell, D. A. (1964), *'Longinus'. On the Sublime*. Oxford, Oxford University Press.
- Russell, D. A. (1968), *Libellus De Sublimitate Dionysio Longino fere adscriptus*. Oxford, Oxford University Press.
- Russell, D. A.& Winterbottom, M. (1972), *Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translations*. Oxford, Oxford University Press.

### ESTUDOS

- Bompaire, J. (1973), "Le pathos dans le traité du sublime", *REG* 86 323-343.
- Costelloe, T. M. (ed.) (2012), *The Sublime: From Antiquity to the Present*. Cambridge, Cambridge University Press.

- Douglas, A. E. (1957), "A Ciceronian Contribution to Rhetorical Theory", *Eranos* 55 18-26.
- Eire, A. L. (2002), *Poéticas y Retóricas Griegas*. Madrid, Sintesis.
- Gill, C. (1984), "The Ethos / Pathos distinction in Rhetorical and Literary Criticism, *CQ* 34 149-166.
- Halliwell, S. (1998), *Aristotle's Poetics*, London, Duckworth.
- Halliwell, S. (2003), "Fra estasi e verità: Longino e la psicologia del Sublime", *Aevum Antiquum* 3 65-77.
- Halliwell, S. (2013), *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford, Oxford University Press.
- Heath, M. (1999), "Longinus, On Sublimity", *PCPhS* 45 43-74.
- Heath, M. (2012), "Longinus and the Ancient Sublime" in COSTELLOE, T.M (org.), *The Sublime: From Antiquity to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 11-23.
- Hunter, R. (2009), *Critical Moments in Classical Literature*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Innes, D. C. (ed.) (1995), *Ethics and Rhetoric: Classical Essays for Donald Russell on his seventy fifth birthday*. Oxford, Oxford University Press.
- Innes, D. C. (1995), "Longinus, Sublimity and the Low Emotions" in Innes, D. C. (ed.), *Ethics and Rhetoric: Classical Essays for Donald Russell on his seventy fifth birthday*, Oxford, Oxford University Press, 323-333.
- Innes, D. C. (2002), "Longinus and Caecilius: Models of the Sublime", *Mnemosyne* 55 259-284.
- Kennedy, G. A. (1963), *The Art of Persuasion in Greece*. Princeton, Princeton University Press.
- Lombardo, G. (2002), *L'estetica antica*. Bologna, Il Mulino (trad.

- port.: *A Estética da Antiguidade Clássica*. Lisboa, Editorial Estampa, 2003).
- Lombardo, G. (2007), *Pseudo Longino: il Sublime*. Palermo, Aesthetica.
- Matelli, E. (2007), "Physis and Techne nel Sublime di Longino, ovvero il metodo della natura", *Aevum Antiquum* 3 99-123.
- Matelli, E. (2007), *Il Sublime: Fortuna di un testo e di un' idea*. Milano, Vita e Pensiero .
- Norden, E. (1954), "Das Genesiszitat in der Schrift vom Erhabenen". Berlin = *Kleine Schriften* (Berlin, 1966) 286-313.
- O' Gorman, N. (2004), "Longinus's Sublime Rhetoric, or how Rhetoric came into his own", *Rhetoric Society Quarterly* 34 71-89.
- Porter, J. I. (2010), *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Russell, D. A. (1981), "Longinus Revisited", *Mnemosyne* 34 72-86.
- Segal, C. P. (1959), "Υψος and the Problem of Cultural Decline in the *De sublimitate*", *HSCPh* 64 121-146.



(Página deixada propositadamente em branco)

**Do SUBLIME**

(Página deixada propositadamente em branco)

1. 1.<sup>23</sup> O pequeno tratado que Cecílio<sup>24</sup> compôs sobre o sublime<sup>25</sup>, meu caro Postúmio Terenciano<sup>26</sup>, quando em conjunto o analisámos, como sabes, pareceu-nos não estar à altura<sup>27</sup> do assunto que trata e não tocar os aspectos essenciais, não sendo, pois, de grande utilidade – ao contrário do que deve ser o principal objectivo de quem escreve. Além disso, não cumpre os dois requisitos que qualquer tratado técnico deve observar: em primeiro lugar, apresentar o seu assunto, em segundo – e este é o mais importante – mostrar de que maneira e por que métodos podemos chegar a ele. Ora Cecílio tenta explicar de mil e uma maneiras o que é o sublime como se o desconhecêssemos mas,

---

<sup>23</sup> A divisão em capítulos foi feita por Francesco Porto na sua edição de 1569.

<sup>24</sup> Cecílio de Calacte (Sicília) foi um historiador e mestre de retórica da época de Augusto. Amigo de Dionísio de Halicarnasso era, como ele, defensor da simplicidade e pureza da oratória ática, que tinha por modelos Lísias e Demóstenes, por oposição ao novo estilo desenvolvido na Época Helenística, conhecido por asianismo, e que, em geral, se caracterizava pela procura de uma expressão empolada e artificiosa, de frases de efeito e de um ritmo muito marcado. Terá escrito alguns tratados sobre questões de retórica, entre os quais este aqui referido por Longino, mas que não chegaram até nós senão em alguns fragmentos. Este mesmo autor é censurado por Plutarco, por ter cometido “a imprudência de publicar uma comparação entre a eloquência de Demóstenes e a de Cícero” (Plut. *Dem.* 3.2). Sobre as diferenças entre a concepção de sublime de Cecílio e a de Longino, vide Innes (2002). Os fragmentos de Cecílio de Calacte foram recolhidos por Ofenloch (*Caecilii Fragmenta*, Stuttgart, Teubner, 1967).

<sup>25</sup> O vocábulo grego é *hypsos*. Outras palavras ocorrem, ao longo do tratado, para exprimir a mesma ideia de ‘elevação’ e ‘grandeza’ – *megethos*, por exemplo, ou *hyperphua* que, abaixo (1.4), traduzo por ‘extraordinário’.

<sup>26</sup> A identidade do destinatário do tratado é desconhecida mas, a julgar pelo forma como o autor se lhe refere, seria um jovem romano culto e de nobre família.

<sup>27</sup> ‘Não estar à altura’ traduz o comparativo *tapeinoteron*, cuja tradução literal seria ‘mais baixo’, ‘mais humilde’. O adjectivo é usado ao longo do tratado como antónimo de *hypsos* e seus correlatos, sendo, por isso, muito significativo que o autor o empregue nesta frase de abertura para caracterizar o tratado de Cecílio com o qual mantém este tom polémico até ao final.

não sei porquê, deixa por dizer, como se não fosse necessário, de que modo podemos conduzir a nossa própria natureza a um certo grau de elevação. 2. Mas talvez não devamos acusá-lo pelas omissões, e antes louvar o mérito do seu projecto e do empenho que nele pôs. E já que muito tens insistido para que também eu, em teu benefício, reúna algumas notas acerca do sublime, vejamos, então, se as minhas reflexões te parecem ser úteis aos homens com responsabilidades públicas<sup>28</sup>. E tu próprio, meu amigo, sobre cada ponto ajuizarás com a maior sinceridade, como é teu natural e como convém. Pois falou com acerto quem disse que “as boas acções e a verdade” são aquilo que temos em comum com os deuses<sup>29</sup>. 3. E como escrevo para ti, caríssimo, homem instruído e culto, estou de certa maneira dispensado de fundamentar previamente e de forma extensa que o sublime é, por assim dizer, o cume e a excelência dos discursos e que foi daí e de nenhum outro lado que os maiores poetas e prosadores chegaram ao primeiro lugar e com a sua fama abraçaram a eternidade. 4. O extraordinário não leva os ouvintes à persuasão mas ao êxtase<sup>30</sup>; e o maravilhoso, quando acompanhado de

---

<sup>28</sup> Em grego *politikois*. A palavra designa os homens de estado, cuja intervenção na vida pública se fazia por meio da palavra, quer nos tribunais quer nas assembleias – espaços próprios da oratória forense e deliberativa.

<sup>29</sup> Arsénio (1465-1535), arcebispo de Monembásia, no seu livro de apotegmas (*Ionía*) atribui esta afirmação a Demóstenes.

<sup>30</sup> A palavra *ekstasis*, não muito habitual na tradição retórica para descrever o efeito do discurso poético sobre os ouvintes (cf. HALLIWELL 2013: 332), designa um estado emocional que implica, de acordo com a sua etimologia, uma “saída de si”. Tradicional era o uso de metáforas tiradas da experiência da possessão divina e também da magia para descrever a força emocional e psicológica do *logos* poético sobre os ouvintes. Já na *Odisseia* o narrador se refere ao efeito causado pelas narrativas dos aedos como encantamento ou enfeitiçamento (e.g. 13.2). Górgias, no *Encómio de Helena*, serve-se dessa linguagem metafórica e o mesmo faz Platão no *Íon*, embora, no contexto platónico, a aceitação da visão tradicional dos poetas como inspirados e possuídos pela divindade sirva para negar à sua actividade a natureza de arte (*techne*). Outra é a visão de Longino,

assombro<sup>31</sup>, prevalece sempre sobre o que se destina a persuadir e a agradar; pois se, em geral, a persuasão depende de nós, o sublime impõe-se com força irresistível e fica acima de qualquer ouvinte. E enquanto a mestria na invenção, a disposição e o arranjo do material<sup>32</sup> não saltam à vista facilmente ao fim de um ou dois passos mas no conjunto da obra, o sublime, produzido no momento certo, faz tudo em pedaços como um raio e, num instante, mostra toda a força do orador. Mas penso que estas e outras considerações semelhantes tu próprio, meu bom Terenciano, as poderias fazer, dada a tua experiência.

2. 1. Devemos começar por perguntar se existe uma arte do sublime ou do profundo<sup>33</sup>, pois pensam alguns que se engana

---

para quem a *ekstasis*, manifestando-se no autor e nos ouvintes, define a essência mesma da arte do sublime.

<sup>31</sup> Em grego *ekplexis*. A palavra tem algumas afinidades semânticas com a noção de “temor” – *phobos*. Traduz um efeito de choque, de estupefacção, um estado que pode ser de terrífico espanto ou de exaltante deslumbramento. Longino há-de voltar a usá-la no tratado, bem como alguns dos seus cognatos.

<sup>32</sup> O autor evoca os termos que designavam as duas primeiras partes em que se dividia a arte retórica: *heuresis* ou, na tradição latina, *inventio*, a descoberta dos argumentos; e *taxis* ou *dispositio*, a sua disposição no discurso.

<sup>33</sup> Em grego *bathous*. Apesar de ser esta a lição dos códices, alguns críticos preferem considerá-la um erro de leitura e substituí-la por *pathous* ‘emoção’, ‘paixão’. As razões são pertinentes: a palavra *bathos* não tem tradição retórica e, no que resta deste tratado pelo menos, ocorre uma única vez, o que poderá dificultar o seu entendimento como sinónima de *hypsos*; também não se deve entender como sua antónima dado que o sentido contrário de *hypsos* em Longino é geralmente expresso pelo adjectivo *tapeinos* e, de resto, não faria sentido falar de arte a propósito de algo entendido como defeito. Por outro lado, a leitura conjectural *pathous* parece ser mais consentânea com o contexto deste capítulo e com a frequente associação que, ao longo do tratado, se faz entre *hypsos* e *pathos*. Sobre esta polémica vide RUSSELL (1964: 63); argumentos em defesa da correcção para *pathous* podem encontrar-se em GUIDORIZZI (1991:139-140).

completamente quem reduz estas coisas a preceitos técnicos<sup>34</sup>. A grandeza é inata – dizem –, não se ensina, e a única arte para a alcançar é ter nascido com ela. As obras da natureza, segundo pensam, ficam piores e muito mais pobres, pois as regras as tornam secas e descarnadas como esqueletos. 2. Mas eu afirmo que ficará demonstrado o contrário, se considerarmos que, apesar de a natureza ser quase sempre autónoma quando estão em causa grandes emoções, ainda assim não se dá com o acaso nem com a total ausência de método; em tudo ela é o elemento primeiro e arquetípico da criação, mas o método é necessário para determinar a quantidade e a ocasião oportuna<sup>35</sup> de cada coisa e bem assim para ajudar à prática e ao uso mais correcto. Sem este conhecimento a grandeza fica entregue a si mesma, sem apoio nem lastro, e torna-se muito perigosa, abandonada apenas aos impulsos e a uma audácia irreflectida; pois se frequentemente precisa de agulhão com a mesma frequência precisa de freio. 3. Por isso afirma Demóstenes, a propósito da vida humana em geral, que o melhor dos bens é ter boa sorte e depois saber tomar boas decisões – coisa não menos importante já que, não existindo este, também aquele desaparece completamente. O mesmo poderíamos dizer das composições literárias, substituindo a boa sorte pela natureza e as boas decisões pela arte. Mas o mais importante é que o próprio facto de alguns aspectos dos escritos literários dependerem apenas da natureza só o ficamos a saber com a ajuda da arte e de nenhum outro modo. Portanto, como

---

<sup>34</sup> A polaridade *physis / techne*, que em latim se traduzirá por *natura* (ou *ingenium*) / *ars*, era um tópico de discussão já antigo no contexto da retórica e da poética.

<sup>35</sup> Discernir o momento ou ocasião oportunos – *kairos* – é central na concepção longiniana de sublime. Só a percepção do *kairos* permite reífrear a espontaneidade selvagem do talento natural, e essa capacidade de discernimento, apesar de também residir na *physis* do poeta ou orador, adquire-se com a aprendizagem do método, o que releva, pois, da *techne*.

eu dizia, se quem censura os que procuram instruir-se reflectisse sobre estas coisas decerto não julgaria supérfluo e inútil o estudo do tema proposto.

(lacuna)<sup>36</sup>

3. 1. “e que eles detenham o imenso clarão da lareira;  
pois, se eu vir um só que seja de guarda ao lar,  
espalhando uma espiral de fogo torrencial  
incendiarei a casa e reduzi-la-ei a cinzas.  
Porém, agora, ainda não gritei o nobre canto.”<sup>37</sup>

“Espiras de fogo”, “vomitar para o céu”, fazer de Bóreas um tocador de flauta e o resto que se segue, nada disto é trágico, isto é uma paródia de tragédia; a expressão é baça e as imagens, em vez de impressionarem, causam ruído; cada uma delas, se examinada a fundo, logo passa de aterrorizadora a desprezível. Ora se até na tragédia, que é por natureza empolada e aberta à linguagem enfática, não se desculpa o inchaço inoportuno, ainda menos, penso eu, se poderia ele adequar aos discursos que têm a ver com coisas reais. 2. Por isso, são ridículas as palavras de Górgias de Leontinos, quando diz: “Xerxes é o Zeus dos Persas” e “os abutres, túmulos vivos”<sup>38</sup>. O mesmo se diga de algumas

---

<sup>36</sup> No manuscrito principal esta lacuna de duas folhas começa antes, no passo que, na presente tradução, tem início em “substituindo a boa sorte”. As linhas seguintes foram recuperadas em dois manuscritos de época posterior e introduzidas na edição de Toll (1694), daí serem conhecidas por *fragmentum tollianum*. Vide Russell (1964: 66).

<sup>37</sup> Fragmento de uma tragédia perdida de Ésquilo (fr. 281 NAUCK) que tratava do rapto de Oritia, filha de Erecteu, rei de Atenas, por Bóreas, o vento norte. Os versos aqui citados são ditos por Bóreas enraivecido.

<sup>38</sup> Estas expressões são retiradas de um discurso fúnebre – *Epitaphios* – que o sofista Górgias terá proferido talvez em 421 a.C. em honra dos soldados atenienses mortos em combate. Desse discurso conhecemos



expressões de Calístenes<sup>39</sup>, tão elevadas que ficam a pairar entre os astros; e, mais ainda, as de Clitarco<sup>40</sup>, um homem superficial que, como diz Sófocles, sopra

“em pequenas flautinhas, sem a faixa.”<sup>41</sup>

Coisas semelhantes encontram-se também em Anfícrates<sup>42</sup> e Hegésias<sup>43</sup> e ainda em Mátride<sup>44</sup>, que, muitas vezes, se julgam inspirados, mas o delírio que os anima não é divino, é pueril. 3. Em geral, a tendência para o inchaço é das coisas mais difíceis de evitar, pois é de certa forma natural que, para fugir à acusação de aridez e de falta de vigor, quem busca a grandeza caia nele, persuadido de que “tropeçar nas alturas é uma falha nobre”. 4. Porém, sendo balofo e falso, o peso é mau, tanto para o corpo como para os escritos, e muitas vezes nos conduz ao

---

apenas um fragmento, incluído na edição crítica de Diels-Kranz e traduzido em português por Barbosa & Castro (1993).

<sup>39</sup> Calístenes de Olinto, historiador, sobrinho de Aristóteles. Entre outros escritos historiográficos, compôs uma obra sobre os feitos de Alexandre Magno.

<sup>40</sup> Clitarco, talvez de Alexandria, viveu no séc. III a.C. e foi também historiador de Alexandre Magno. Ele é a fonte da vulgata acerca dos feitos de Alexandre.

<sup>41</sup> Sófocles fr. 701 Nauck. O verso alude ao costume de os tocadores de *aulos*, instrumento de sopro que habitualmente se traduz por ‘flauta’ mas está mais próximo do moderno oboé, usarem por vezes à volta da boca uma faixa – *phorbeia* – que ajudava a manter os lábios unidos e, portanto, a regular a saída do som. Cf. Hesíquio (s.v. *phorbeia*). Sobre este acessório e o seu uso vide Mathiesen, Thomas J.: *Apollo’s Lyre* (Nebraska, 1999).

<sup>42</sup> Historiador grego do séc. I a. C. cuja obra se desconhece.

<sup>43</sup> Hegésias da Magnésia (séc. III a. C.) foi historiador e orador. Também escreveu uma História sobre Alexandre de que restam alguns fragmentos. Representante do asianismo, o seu estilo foi alvo de críticas muito negativas, sobretudo a partir da época de Cícero.

<sup>44</sup> Mátride de Tebas viveu provavelmente no séc. III a. C.. Escreveu hinos e encómios no estilo do asianismo.

efeito contrário; como se costuma dizer, “nada é mais seco que um hidrópico”. No entanto, se o inchaço ainda pretende ultrapassar o sublime, a puerilidade é o oposto directo da grandeza: é completamente rasteira e mesquinha e não há dúvida de que se trata do defeito mais ignóbil. Mas o que é, afinal, a puerilidade? É o pensamento escolar, cuja minúcia exagerada resulta em frieza. Deste género de defeito padecem aqueles que, buscando uma expressão extraordinária, muito trabalhada e, sobretudo, agradável, caem num tom pretensioso e afectado. 5. A ele se liga o terceiro tipo de vício, relacionado com o patético e a que Teodoro chamava *parentirso*<sup>45</sup>: trata-se de uma emoção inoportuna e vã pois, ou surge quando não é necessária, ou é desmesurada quando se requer moderação. Com efeito, alguns deixam-se muitas vezes tombar, como ébrios, em emoções particulares, emoções de escola, e que em nada se ligam ao assunto; e depois fazem má figura perante ouvintes impassíveis, e compreende-se, pois apresentam-se alterados frente a quem o não está. Mas para o tratamento do patético outro lugar foi reservado.

4. 1. Exemplos desse defeito de que falávamos, ou seja, da frieza<sup>46</sup>, abundam em Timeu<sup>47</sup>, um autor bastante talentoso em

---

<sup>45</sup> Teodoro de Gádaros, famoso mestre de retórica, foi professor de Tibério, que haveria de ser imperador de Roma. *Parentirso* é a transliteração da palavra grega *parenthyrson*, criada por Teodoro, e que se pode traduzir por ‘falso entusiasmo dionisíaco’.

<sup>46</sup> Já Aristóteles (*Retórica* 3.3) se refere à frieza do estilo (*ta psychra*) com exemplos que, em geral, manifestam desadequação entre o pensamento e a sua expressão, especialmente quando esta é demasiado grandiosa ou poética para o assunto que trata. Segundo Demétrio (*Sobre o Estilo* 2. 114), Teofrasto tê-la-ia definido como ‘aquilo que ultrapassa a expressão apropriada’. O próprio Demétrio dedica algumas linhas a este assunto, apontando a frieza como o contrário do estilo sublime e assimilando-a a uma atitude de presunção (cf. 2. 119: *alazoneia*).

<sup>47</sup> Timeu (c.350-260 a.C.) de Tauroménio, na Sicília, foi o primeiro historiador grego a fazer uma avaliação crítica de quase todos os escritores

muitos aspectos e a quem por vezes não faltam recursos para produzir grandeza literária, revelando erudição e capacidade imaginativa. No entanto, sendo extremamente crítico dos erros alheios, é incapaz de reconhecer os próprios e, à força de querer apresentar sempre ideias novas, acaba por cair nas maiores infantilidades. 2. Citarei apenas um ou dois desses exemplos, pois Cecílio já adiantou a maior parte deles. Para louvar Alexandre Magno, disse: “Ele, que tomou a Ásia inteira em menos tempo do que o que Isócrates levou a escrever o panegírico pela guerra contra os Persas”. Mas que bela comparação esta do Macedónio com o sofista! Por essa ordem de ideias, ó Timeu, os Lacedemónios eram muito inferiores a Isócrates em coragem, pois tomaram a Messénia em trinta anos e ele compôs o panegírico apenas em dez. 3. E como se refere aos Atenienses capturados na Sicília? Eis o que diz: “Foram castigados por terem cometido impiedade contra Hermes, mutilando as suas estátuas, mas não o foram menos por causa de um homem que tinha laços de parentesco com o ofendido – Hermócrates, filho de Hérmon”<sup>48</sup>. E eu fico estarecido, meu bom Terenciano, por ele não ter também escrito contra Dionísio algo assim: “foi por ter sido ímpio para com Zeus e Hércules que Díon e Heraclides o expulsaram do trono.”<sup>49</sup> 4. Mas para quê falar de Timeu se

---

que o antecederam. Segundo Diodoro Sículo (5.1), os seus alegados exa-geros valeram-lhe a alcunha de *Epitimaios* ‘Difamador’.

<sup>48</sup> Alusão aos graves acontecimentos ocorridos em Atenas na véspera da expedição à Sicília (415-413 a.C.) e que consistiram na mutilação dos Hermas, pilares em pedra com um falo no centro e encimados pela cabeça do deus Hermes, que se encontravam espalhados pela cidade. Timeu atribui a subsequente derrota dos Atenienses frente aos Sicilianos a um castigo do deus, executado por Hermócrates, um general siracusano que desempenhou um importante papel na derrota de Atenas, e cujo nome está etimologicamente relacionado com o daquela divindade.

<sup>49</sup> Longino censura o inconsequente jogo etimológico de Timeu e sublinha o seu ridículo exemplificando com um semelhante: também a deposição do tirano Dionísio II de Siracusa por acção de Díon e

até aqueles heróis que saíram da escola de Sócrates – refiro-me a Xenofonte e a Platão –, por gracinhas tão fáceis às vezes se esquecem de quem são. Um escreve o seguinte na *Constituição dos Lacedemónios*: “Seria mais difícil ouvires a voz deles do que a de estátuas de pedra, e mais facilmente farias mover os olhos a estátuas de bronze; e pensarias que eram ainda mais pudicos do que as próprias virgens dos olhos”<sup>50</sup>. Dizer que as meninas dos olhos são virgens puras é coisa de Anfícrates<sup>51</sup> não de Xenofonte. Por Hércules!, como acreditar que as meninas dos olhos de todos sem excepção são pudicas, quando se diz que em nenhum outro sítio como nos olhos se nota a desvergonha de alguns homens? Aquiles, por exemplo, insulta a falta de pudor nos olhos de Agamémnon, dizendo: “Pesa-te o vinho, e tens olhos de cão”<sup>52</sup>. 5. Mas Timeu não deixou esta frieza com Xenofonte, agarrou-se a ela como a um objecto roubado. Por isso, a respeito de Agátocles que raptou a prima, levando-a da festa de casamento onde já tinha sido dada a outro<sup>53</sup>, diz o seguinte: “Quem faria isto, se não um homem que, em vez de meninas, tivesse rameiras nos olhos?” 6. E que dizer de Platão, divino em tantas coisas, mas que, querendo falar das tabuíngas das leis, diz: “Depois de as

---

Heraclides poderia ser, afinal, um castigo de Zeus e Hércules, divindades cujos nomes contêm os mesmos étimos dos causadores da acção contra Dionísio (o nome Zeus forma-se a partir da raiz *Di-*, visível nos casos oblíquos).

<sup>50</sup> 3.5 . Xenofonte refere-se aos bons resultados da educação austera dos jovens espartanos.

<sup>51</sup> Vide supra n. 42.

<sup>52</sup> *Iliada* 1. 225.

<sup>53</sup> Agátocles (361/360- 289/288 a.C.) foi tirano de Siracusa. O texto refere um dos rituais das festas de casamento – *anakalypteria* – em que a noiva ficava pela primeira vez sem o véu à frente do noivo e dele recebia presentes. Para mais informações sobre a cerimónia do casamento na Grécia antiga, vide Hornblower, Simon & Spawforth, Antony: *The Oxford Classical Dictionary* (Oxford, 2003).

escreverem, deporão em templos estas memórias de cipreste”<sup>54</sup>. E ainda: “Acerca das muralhas, ó Megilo, eu concordaria com Esparta em deixá-las dormir deitadas no chão e em não as erguer”<sup>55</sup>. Heródoto também não anda longe disto, quando chama às mulheres belas “dor dos olhos”<sup>56</sup>. Neste caso, porém, existe uma atenuante, pois as palavras são ditas por bárbaros e em estado de embriaguês. Mas, ainda assim, não é bom que se dê à posteridade uma imagem inconveniente, por causa da baixaza de personagens como estas.

5. 1. Todos estes defeitos ignóbeis nascem nos discursos por um único motivo: a procura da novidade de pensamento, pela qual muito deliram os escritores actuais. É que habitualmente os nossos defeitos têm precisamente a mesma origem das nossas virtudes. Por isso, como a beleza do estilo, a sublimidade e o deleite que as acompanha contribuem para o sucesso de uma composição, estas mesmas coisas, que são a causa e o fundamento do êxito, igualmente se revelam a causa e o fundamento do seu contrário. O mesmo se diga das variações, das hipérboles e do uso do plural<sup>57</sup>. Adiante mostraremos o perigo que pode existir nestes recursos. Mas agora o que é necessário colocar à discussão é de que modo podemos evitar os vícios que andam misturados no sublime.

6. 1. E isso é possível, meu amigo, se em primeiro lugar adquirirmos um conhecimento claro que nos permita discernir o que é o verdadeiro sublime. A empresa, porém, é difícil, pois a

---

<sup>54</sup> *Leis* 741c.

<sup>55</sup> *Leis* 778d.

<sup>56</sup> Heródoto 5. 18.

<sup>57</sup> Refere-se ao uso do plural pelo singular, figura de que falará mais à frente, no capítulo 23.

capacidade de ajuizar sobre composições literárias é o resultado final de uma longa experiência. Contudo, para podermos enunciar alguns preceitos, talvez não seja impossível chegar a esse discernimento a partir do que se segue.

7. 1. É preciso saber, caríssimo, que nenhuma coisa pode ser grande se o desprezá-la for sinal de grandeza. É o que acontece na vida comum. Por exemplo, riquezas, honrarias, celebridade, poderio e todas as outras coisas que têm um grande aparato exterior, um homem sensato não as pode ter por bens superiores, pois é o próprio facto de as desprezar que representa um bem não pequeno. E a verdade é que não são os que possuem estas coisas que causam maior admiração, mas antes aqueles que, podendo tê-las, as desprezam por grandeza de alma. Assim também quando se trata da grandiosidade nos poemas e nos discursos se deve considerar se alguns deles não têm aquela aparência de grandeza feita de muitas coisas inventadas sem propósito, mas quando desmontados, se revelam ociosos e mais dignos de desprezo do que de admiração. 2. De facto, o que está de acordo com a natureza é que, sob o efeito do verdadeiro sublime, a nossa alma se eleve e, adquirindo uma espécie de esplêndida altivez, se encha de prazer e de exaltação, como se ela mesma tivesse criado o que ouviu. 3. Por conseguinte, quando algo que é ouvido muitas vezes por um homem inteligente e com cultura literária não dispõe a alma à grandeza de sentimentos, nem deixa no pensamento matéria para reflexão que vá além do que foi dito mas, pelo contrário, à medida que se vai examinando uma e outra vez diminui o seu valor, isso então não poderá ser o verdadeiro sublime, pois não fica na lembrança após a sua audição. Verdadeiramente grande é aquilo que suporta reflexão continuada, aquilo a que é difícil, ou melhor, impossível resistir, que permanece e não se apaga da memória. 4. Em suma, fica a

saber que o belo e verdadeiro sublime é aquilo que agrada sempre e a todos. Pois, quando acerca das mesmas coisas, pessoas diferentes nos seus costumes, géneros de vida, gostos, idades e linguagem emitem todas o mesmo parecer, então essa espécie de juízo consensual, proveniente de tão diferentes pessoas, confere ao objecto que se admira uma credibilidade forte e incontestável.

8. 1. Cinco são, por assim dizer, as fontes mais capazes de produzir discursos sublimes, embora antes delas e servindo de fundamento comum a todas esteja a capacidade de expressão, sem a qual nada valem. A primeira e mais importante é a capacidade de conceber pensamentos elevados, tal como a defini nos escritos sobre Xenofonte<sup>58</sup>. A segunda é uma emoção forte e cheia de entusiasmo. Estes dois elementos do sublime são, em geral, inatos, mas os restantes resultam também da arte: uma certa forma de construção de figuras – que podem ser de pensamento e de linguagem –; uma forma de expressão nobre, que inclui a escolha dos vocábulos, o uso de tropos e uma linguagem elaborada; a quinta causa de grandeza e que engloba as anteriores é uma composição<sup>59</sup> digna e elevada. Examinemos, então, o que está contido em cada uma destas espécies, começando por notar que Cecílio deixou algumas das cinco partes por tratar, tendo descurado, por exemplo, a emoção<sup>60</sup>. 2. Se o fez por entender

---

<sup>58</sup> A obra é desconhecida.

<sup>59</sup> A palavra *synthesis*, que traduzo por ‘composição’ de acordo com a forma que assumiu em latim (*compositio*), tem uma acepção técnica que se percebe na própria etimologia. Trata-se da colocação das palavras, dos membros da frase e dos períodos numa ordem determinada pela sonoridade e pelo ritmo. A definição do conceito e o tratamento extenso deste tema encontra-se em Dionísio de Halicarnasso, *Da composição das palavras* 6. 2.1.

<sup>60</sup> Apesar de se criar a expectativa de *pathos* vir a ser analisado em parte independente, não é isso que acontece. Todas as outras fontes do sublime são consideradas em separado, excepto esta. Fica por saber se em

que ambas as coisas – o sublime e o patético – são uma só, pois andam sempre juntas e têm a mesma natureza, enganou-se. É que algumas emoções, como compaixões, desgostos, medos, estão longe do sublime e a um nível mais baixo; por outro lado, muitas coisas sublimes se produzem sem emoção. Notem-se, entre muitíssimos outros exemplos, aqueles versos ousados que o Poeta diz acerca dos Aloídas<sup>61</sup>:

“O Ossa sobre o Olimpo planearam colocar, e sobre o Ossa  
o Pélion de agitada folhagem, para que o céu fosse escalado.”

E o que se segue é ainda mais grandioso:

“E tê-lo-iam feito”

3. É certo que na oratória os discursos encomiásticos, os de celebração e os epidícticos possuem grandeza e solenidade mas, em geral, carecem de emoções. Por isso é que os oradores com veia patética são piores na composição de encómios e, por seu lado, os que compõem encómios são os menos hábeis na expressão das emoções. 4. Mas, se Cecílio pensou que o patético não pode mesmo contribuir para o sublime e, por esse motivo, o não julgou digno de menção, está completamente enganado. Com efeito, posso afirmar sem receio que nada é tão grandiloquente como uma nobre emoção que surge quando é precisa, e é como se uma espécie de loucura e sopro divino inspirassem as palavras e as animassem dos dons de Apolo.

---

alguma das extensas lacunas da obra o assunto seria analisado. Contudo, não há dúvida de que ao longo do texto o tema de *pathos* nunca deixa de estar na mira do autor. Sobre este problema e suas soluções, vide Russell (1964: xiii-xiv; 1981); Lebègue (1965: xvi-xviii); Bompaire (1973).

<sup>61</sup> *Odisséia* 11. 315-317.



9. 1. Sendo a primeira parte – grandeza inata – a mais importante, é preciso, tanto quanto possível, e embora se trate de um dom e não de algo adquirido, alimentar a alma com vista à grandeza e fazer com que ela esteja sempre, por assim dizer, prenhe de uma nobre exaltação. 2. “De que maneira?” – perguntarás. Escrevi algures o seguinte: “o sublime é o eco da grandeza interior”<sup>62</sup>. É por isso que, mesmo sem palavras, um pensamento nú pode ser admirado por si só, pela sua elevação, como, por exemplo, o silêncio de Ájax na *Nekuia*, que é grandioso e mais sublime do que qualquer discurso<sup>63</sup>. 3. Portanto, é absolutamente necessário começar pela questão fundamental de saber donde vem o Sublime, pois o verdadeiro orador não pode ter uma maneira de pensar chã e ignóbil. Não é possível que quem passa toda a sua vida entregue a pensamentos mesquinhos e a ocupações servis produza algo espantoso e digno de fama para sempre. Grandiosos só podem ser os discursos de quem tenha robustez de pensamento. 4. Razão pela qual o extraordinário surge em homens particularmente superiores. A Parménion que lhe dizia: “eu contentar-me-ia...”<sup>64</sup>

(lacuna)

---

<sup>62</sup> Traduzo por “grandeza interior” a palavra *megalophrosyne*, que engloba o sentir e o pensar.

<sup>63</sup> *Nekuia* é o nome porque ficou conhecido o episódio da descida de Ulisses ao Hades no canto 11 da *Odisseia*. Aí o herói encontra Ájax e tenta falar-lhe, mas este afasta-se em silêncio, dando mostras do seu ressentimento pela traição de que fora vítima. O conflito entre Ájax e Ulisses, que acaba com o suicídio do primeiro, é dramatizado por Sófocles na tragédia Ájax.

<sup>64</sup> General macedónio, braço direito de Alexandre Magno, Parménion dissera, a propósito das ofertas de paz de Dario, que se fosse Alexandre as aceitaria; ao que o Macedónio terá respondido que também ele faria o mesmo se fosse Parménion. O episódio é contado por Plutarco em *Vida de Alexandre* 29. Neste ponto do tratado segue-se uma enorme lacuna, equivalente a cerca de nove páginas impressas.

...a distância que vai da terra ao céu. E poder-se-á dizer que essa medida é mais a de Homero do que a de Éris<sup>65</sup>. 5. Bem diferente é o passo de Hesíodo acerca da Escuridão (se é que o *Escudo* pode ser atribuído a Hesíodo)<sup>66</sup>:

“Das narinas escorre o muco”

O que ele constrói não é uma imagem terrífica mas repelente. E Homero, como é que ele engrandece a divindade?

“Tal a distância de bruma que abarcam os olhos de um homem sentado na atalaia, olhando o mar cor de vinho, assim era a que saltavam os divinos cavalos relinchantes.”<sup>67</sup>

O Poeta mede o salto dos cavalos pela extensão do universo. Quem, pois, perante esta hipérbole de grandeza, não diria com acerto que, se os cavalos divinos saltassem duas vezes seguidas, já não encontrariam lugar no mundo? 6. Extraordinárias são também as imagens da *Teomaquia*<sup>68</sup>:

“Ao redor, ressoa o vasto céu e o Olimpo;

<sup>65</sup> A descrição da deusa Éris encontra-se em *Iliada* 4. 440-443.

<sup>66</sup> O *Escudo de Hércules*, que integra as edições dos Poemas de Hesíodo apesar de não ser considerado autêntico, é um poema narrativo sobre a luta de Hércules com Cicno. A autoria de Hesíodo, aceite na Época Clássica, foi contestada por Aristófanes de Bizâncio no séc. II a.C.. Longino faz aqui eco dessa questão crítica.

<sup>67</sup> *Iliada* 5. 770-772.

<sup>68</sup> A *Teomaquia*, literalmente, *Combate dos deuses*, é o nome por que ficou conhecido o canto 20 da *Iliada*, no qual Zeus dá ordens aos restantes deuses para que participem nos combates entre Aqueus e Troianos após o regresso de Aquiles ao campo de batalha. Os versos aqui citados não correspondem exactamente à sequência dos versos homéricos. O primeiro é uma mistura de 21. 388 e 5. 750; os restantes pertencem a 20. 61-65.

e nas profundezas estremeceu o senhor dos mortos, Edoneu.  
Saltou do trono e gritou, receando que Poseidon,  
o que abala a terra, voltasse a fender o solo,  
mostrando a mortais e imortais a morada  
terrível, bolorenta, que até os deuses odeiam.”

Vês, meu amigo, como abalada a terra desde os seus alicerces, o próprio Tártaro desnudo e o universo inteiro em convulsão, todas as coisas a um tempo – céu e Hades, mortais e imortais – travam o mesmo combate, expondo-se aos mesmos perigos? 7. No entanto, todas estas coisas terríficas, se não forem tomadas como alegoria, são completamente ímpias e impróprias. Pois parece-me que Homero, atribuindo aos deuses ferimentos, conflitos, vinganças, lágrimas, grilhetas e toda a espécie de paixões se esforça por fazer dos homens que combateram em Tróia deuses e dos deuses homens. Mas, enquanto para os nossos sofrimentos a morte é um porto de abrigo, ao criar deuses eternos não foi a sua natureza que ele eternizou mas a sua infelicidade. 8. Porém, muito melhores do que os passos da Teomaquia são aqueles em que a divindade aparece como verdadeiramente imaculada, grandiosa e pura; como este, a respeito de Poseidon (passo que já outros trataram antes de mim): <sup>69</sup>

“... Tremiam as altas montanhas e as florestas,  
os cumes, a cidade dos Troianos e as naus dos Aqueus  
sob os pés imortais de Poseidon em marcha.  
Conduzia o carro sobre as ondas, e debaixo dele, de toda a parte,  
saltavam os monstros marinhos, saindo dos esconderijos,

---

<sup>69</sup> Mais uma vez a sequência dos versos é um pouco diferente da do texto original. O primeiro verso, aqui incompleto, é de *Iliada*.13. 18; o segundo é o v. 60 do canto 20; os restantes correspondem a. 13. 19 e 27-29.

pois não desconheciam o seu senhor. De júbilo o mar se abria e eles voavam.”

9. O mesmo se diga também do Legislador dos Judeus<sup>70</sup> – que não é um homem qualquer, pois compreendeu o poder divino e exprimiu-o como é devido, ao escrever logo no início das Leis: *Disse Deus, o quê? Haja luz, e houve luz; haja terra e houve terra*. 10. Espero não te parecer enfadonho, meu amigo, se aduzir mais um exemplo do Poeta, agora a respeito do mundo dos homens, para mostrar como ele costuma abordar a grandeza dos heróis. De súbito surge a névoa e uma densa escuridão suspende o combate dos Helenos. Então, Ájax, sem nada poder fazer, diz:<sup>71</sup>

“Zeus pai, tira da bruma os filhos dos Helenos,  
torna claro o ar, dá visão aos olhos,  
destrói-nos, mas à luz do dia.”

Este é que é o verdadeiro sentimento de um Ájax: não pede a vida – prece ignóbil para um herói – mas como, na treva inibidora, não tem como orientar a sua coragem para algo nobre, revolta-se por não poder ir à luta e pede que a luz venha depressa, para lhe ser possível ir ao encontro de um túmulo digno da sua valentia, ainda que seja Zeus o seu opositor. 11. Mas se na *Iliada* Homero respira o ar dos combates e ele mesmo experimenta nada menos do que aquilo que descreve:

---

<sup>70</sup> Referência a Moisés, que se supunha ser o autor do Pentateuco, o conjunto dos primeiros cinco livros da Bíblia conhecidos entre os Judeus como a Lei. O passo citado pertence ao relato da criação do mundo no livro do Génesis (1. 3).

<sup>71</sup> *Iliada* 17. 645-647.

“Enlouquece como Ares brandindo a lança ou como, nas montanhas e nas profundezas de uma densa floresta, alastra o fogo enlouquecido; e a espuma surge à volta da sua boca.”<sup>72</sup>

Já na *Odisseia* (que por várias razões também deve ser analisada) ele mostra que o gosto pela narrativa é próprio de uma natureza genial quando começa a entrar em declínio, na velhice. 12. É evidente que ele compôs este Poema em segundo lugar, como mostra, além de muitos outros indícios, o facto de ter introduzido como uma espécie de episódios ao longo da *Odisseia* acontecimentos da guerra de Tróia que ficaram por contar na *Iliada*; e ainda, por Zeus!, o facto de acrescentar aos nomes dos heróis expressões de lamento e compaixão, como se eles fossem já conhecidos. De facto, a *Odisseia* não é senão o epílogo da *Iliada*:

“Lá jaz o belicoso Ájax, lá Aquiles e Pátroclo, semelhante aos deuses em conselho; lá jaz também o meu filho querido.”<sup>73</sup>

13. E eu penso que é por este mesmo motivo – por ter sido escrito no auge da inspiração – que todo o corpo da *Iliada* é dramático e cheio de energia enquanto o da *Odisseia* é mais narrativo, como é próprio da velhice. Por isso se poderia comparar o Homero da *Odisseia* ao pôr-do-sol cuja grandeza permanece, embora lhe falte o vigor. De facto, aí ele já não conserva a mesma intensidade dos cantos da *Iliada*, aquela sublimidade

---

<sup>72</sup> *Iliada* 15. 605-607. O último verso está incompleto.

<sup>73</sup> *Odisseia* 3. 109-111.

constante, sem quebra, nem o contínuo extravasar de emoções umas sobre as outras, nem a versatilidade de registo – mais oratório, ou condensado por imagens tiradas da vida real. Mas como o Oceano, quando se retrai sobre si mesmo e se isola nos seus próprios limites, os refluxos e as divagações pelo fabuloso e incrível mostram um resto de grandeza. 14. Ao dizer isto, porém, não estou esquecido das tempestades na *Odisseia*, nem do episódio do Ciclope, ou outros; é que eu falo de velhice, mas da velhice de Homero. No entanto, em todos estes episódios o fabuloso prevalece sobre a acção. Fiz esta digressão, dizia, para mostrar como os grandes génios em declínio por vezes se desviam por caminhos banais, como o episódio do odre, o dos homens transformados em porcos no palácio de Circe – a quem Zoilo<sup>74</sup> chamou “leitõesinhos chorosos” – o de Zeus alimentado por pombos tal um passarinho, o do naufrago que fica dez dias sem comer e as inacreditáveis histórias acerca do massacre dos Pretendentes. 15. Pois, que poderíamos nós chamar a isto senão autênticos “sonhos de Zeus”<sup>75</sup>? Mas uma segunda razão me levou a referir também exemplos da *Odisseia*: para notares como o declínio da emoção nos grandes prosadores e poetas os leva à representação de costumes<sup>76</sup>. As descrições da vida familiar na

---

<sup>74</sup> Zoilo de Anfípolis, filósofo cínico (séc. IV a. C.), conhecido pelas severas críticas a Homero, fundadas em critérios de probabilidade ou verosimilhança e compiladas num livro intitulado *Contra Homero*. Aristóteles terá respondido a esses ataques numa obra perdida, *Aporemata Homerika*.

<sup>75</sup> Segundo RUSSELL (1964: 98), esta expressão parece aludir a um provérbio ou a um passo de obra conhecida na época. Outra interpretação possível, segundo o mesmo autor, é a de que Longino se refira aos “deslizes” de Homero – Zeus dos poetas – tendo um sentido semelhante ao conhecido reparo de Horácio *quandoque bonus dormitat Homerus*.

<sup>76</sup> Em grego *ethos*. O autor evoca uma distinção já antiga entre *pathos* e *ethos*, usada no âmbito da retórica e da crítica literária. Aristóteles (*Poética* 1459b) usa os mesmos conceitos para distinguir a *Iliada* e a *Odisseia*; Dionísio de Halicarnasso (*Demóstenes* 8) liga-os a específicos estilos

casa de Ulisses, por exemplo, são como que uma comédia de costumes.

**10.** 1. Passemos agora a examinar se existe alguma outra coisa capaz de tornar sublimes os discursos. Pois bem, já que a todas as coisas estão por natureza associados determinados elementos que são inerentes à matéria, o que nos fará chegar ao sublime tem de ser a capacidade de escolher sempre, dentre esses elementos, os mais apropriados, de os combinar uns com os outros e fazer deles como que um só corpo. Uma coisa atrai o ouvinte com a selecção dos argumentos, a outra com a condensação dos elementos escolhidos. Safo, por exemplo, trata os sofrimentos que acompanham o delírio amoroso, partindo das circunstâncias e da própria realidade. E como mostra ela a sua excelência? Na mestria com que escolhe os mais extremos e intensos e os liga uns aos outros:

2. “Semelhante aos deuses me parece  
o homem sentado na tua frente;  
de perto ele ouve teu doce  
falar,  
teu apeteçível riso; e dentro do peito  
treme meu coração.  
Pois basta olhar-te um instante e já  
minha voz não soa,

---

oratórios; e Quintiliano (6. 2.20) associa *pathos* (ou, à latina, *affectum*) à tragédia e *ethos* à comédia. Mas para Longino, o *ethos*, enquanto marca de descrições literárias mais realistas, mais próximas da experiência do quotidiano, implica ausência de emoções intensas e, porque conduz a um certo relaxamento, é contrário ao sublime. Daí a preferência do autor pelo *pathos* e a sua associação a situações extremas e àquilo que ultrapassa a medida humana. Para uma análise mais aprofundada do uso destes conceitos na tradição retórica e literária desde Aristóteles, vide GILL (1984).

a língua se me quebra; e logo  
 um fogo subtil me corre à flor da pele;  
 nada vejo com os olhos, zumbem  
 os ouvidos,  
 um suor frio me percorre, e o tremor  
 me toma toda, mais verde do que a erva  
 e sem força bem perto de morrer  
 pareço estar ...  
 Mas tudo é de suportar, pois nada posso...<sup>77</sup>

3. Não é espantoso como convoca ao mesmo tempo a alma e o corpo, os ouvidos e a língua, os olhos e a pele, como se todas estas partes lhe fossem estranhas e estivessem perdidas? E como, em movimentos contrários, sente frio e calor ao mesmo tempo, sai da razão e mostra sensatez – pois ora tem medo ora está perto de morrer – de tal forma que nela se manifesta não apenas uma emoção mas o encontro de várias emoções? Tudo isto acontece a quem ama mas, como dizia, foi a escolha dos elementos mais extremos e a sua ligação numa unidade que alcançou a excelência. É precisamente isto, julgo eu, que faz o Poeta na descrição de tempestades: daquilo que lhes é próprio, escolhe os aspectos mais terríveis. 4. Já o autor da *Arimaspeia*<sup>78</sup> julga que os seguintes versos causam terror:

“Grande maravilha é esta para nós e para o nosso espírito.

<sup>77</sup> Este é um dos mais longos fragmentos de Safo (Lesbos, séc. VII a. C.), preservado graças à citação de Longino. O poema foi imitado pelo poeta latino Catulo no séc. I a.C. (*Ille mi par esse deo uidetur*).

<sup>78</sup> Trata-se de Aristeias de Proconeso (séc. VII a. C.), uma ilha do Proponto (actual mar de Mármara). Heródoto (4. 13 sqq.) é a principal fonte de informação sobre este autor. A *Arimaspeia* era um poema composto em hexâmetros que narrava as suas viagens fantásticas até ao extremo norte. Cf. Bolton, J. D.: *Aristeas of Proconnesus* (Oxford, 1962).



Homens habitam as águas no mar alto, longe da terra;  
desventurados são, pois grandes penas sofrem,  
com os olhos nos astros e a alma no mar;  
e quantas vezes, de mãos erguidas, fazem preces  
aos deuses com as entranhas revoltas.”

Mas para qualquer um é evidente, creio eu, que estas palavras têm mais encanto<sup>79</sup> que pavor. 5. Como faz Homero? Refira-se apenas um exemplo entre muitos:

“Sobre eles se abateu, como quando uma onda impetuosa,  
alimentada pelo vento, das nuvens se abate sobre a nau veloz,  
e toda ela se cobre de espuma, e as rajadas do vento, medonhas,  
rugem nas velas, e os marinheiros tremem de medo  
nos seus corações, pois a custo são trazidos do fundo da morte.”

6. Arato<sup>80</sup> também tentou exprimir esta última ideia:

“Um pequeno lenho detém o Hades”

mas fê-la apenas breve e graciosa<sup>81</sup>, em vez de terrível. Além

---

<sup>79</sup> A palavra grega é *anthos* ‘flor’, oposta aqui a *deos* ‘medo’, ‘pavor’. Evocando a ideia de beleza e fragilidade naturalmente associada às flores, o autor critica implicitamente a falta de vigor e de nervo, por assim dizer, de uma descrição incapaz de apavorar o ouvinte. Vide infra n. 81.

<sup>80</sup> Poeta helenístico (séc IV-III a.C.). A única obra de Arato que chegou até nós é um poema sobre astronomia, muito famoso na Antiguidade, intitulado *Phaenomena*. Cícero é autor de uma das traduções latinas desse poema.

<sup>81</sup> Em grego *glaphyron*. Este adjectivo designava, na tradição retórica, o estilo médio – *mesos charakter* – também chamado *antheron* (cf. *anthos* ‘flor’), por oposição a *deinon* que, em Demétrio, designa o estilo vigoroso. Opondo-o aqui a *phoberon*, ‘que provoca terror’, Longino pretende sublinhar o mero jogo de palavras patente no verso de Arato, desprovido de intensidade emocional, da força aterrorizadora que permite ao ouvinte ultrapassar o nível do discurso.

disso, ao dizer *um lenho detém o Hades* põe limites ao perigo, pois o lenho é uma barreira à morte. O Poeta, pelo contrário, não limita o terror a uma só vez, mas desenha imagens de homens que continuamente e quase a cada onda estão muitas vezes prestes a morrer. Além disso, comprimindo preposições que por natureza não estão juntas (*hypek thanatoio* – do fundo da morte) e obrigando-as à união, torturou a palavra para a assemelhar ao sofrimento que se abateu sobre eles<sup>82</sup>. E através da compressão das palavras representou a emoção de forma magnífica, e como que gravou na expressão o carácter específico do perigo: *são trazidos do fundo da morte*. 7. Outra coisa não fez Arquíloco<sup>83</sup> a propósito do naufrágio, ou Demóstenes<sup>84</sup> sobre a chegada das notícias, quando diz: “era já tarde...”. Os aspectos mais importantes depuraram-nos, por assim dizer, e combinaram-nos, sem lhes misturarem no meio nada de superficial, indigno ou académico, pois estas coisas danificam o todo, produzindo como que fissuras e fendas que destroem a grandeza que se alicerça na relação entre as partes.<sup>85</sup>

11. 1. Relacionada com as qualidades acima referidas está aquela a que chamam ‘amplificação’. Esta ocorre quando, em matérias ou debates que permitem pausas e começos em cada período, se vão introduzindo em crescendo elementos grandiosos empilhados uns sobre os outros sucessivamente. 2. E

<sup>82</sup> *Hypek* resulta da junção, completamente estranha à prosa grega, de duas preposições – *hypo* e *ek*.

<sup>83</sup> Arquíloco de Paros (séc. VII a.C.), poeta iâmbico e elegíaco, de cujos poemas se conhecem vários fragmentos. Desconhece-se a descrição do naufrágio aqui referida.

<sup>84</sup> Demóstenes, *Oração da Coroa* 18. 169. Trata-se do passo em que o orador descreve a reacção dos Atenenses à notícia da ocupação de Elateia por Filipe da Macedónia, em 339 a.C..

<sup>85</sup> A sintaxe deste passo é pouco clara. Sigo a interpretação de RUSSELL (1964 e 1972).

quer isto aconteça pelo emprego de lugares-comuns, quer pelo exagero ou intensificação de factos ou argumentos, quer ainda pela acumulação das acções ou das emoções – pois, de facto, são inúmeras as formas da amplificação – é necessário que o orador saiba que nenhuma destas coisas, por si só, poderá alcançar a perfeição sem o sublime. Exceptuando os casos em que se pretende suscitar a compaixão ou menosprezar, nas outras formas de amplificação, se lhes retirares o sublime, é como arrancares a alma do corpo, pois logo o seu vigor enfraquece e fica reduzido a nada se não é fortalecido pelo sublime. 3. Para que fique mais claro, é preciso explicar em poucas palavras como se distinguem os preceitos agora referidos daquilo que antes foi dito (quando eu falava da definição das ideias principais e da sua composição numa unidade) e, em geral, em que é que a sublimidade difere da amplificação.

12. 1. A definição dos autores dos tratados não me agrada. Segundo eles, a amplificação é um recurso discursivo que dá grandeza aos assuntos. Mas esta definição, na verdade, pode aplicar-se igualmente ao sublime, à emoção e aos tropos, pois também estas coisas dão ao discurso uma certa grandeza. Quanto a mim, parece-me que a diferença é a seguinte: o sublime define-se pela elevação, e a amplificação pela quantidade. Por isso, muitas vezes aquele está num só pensamento, enquanto esta é sempre indissociável da quantidade e de uma certa redundância. 2. Definindo de forma concisa: a amplificação consiste em esgotar todos os aspectos e tópicos inerentes a um assunto, reforçando o argumento pela insistência, e distingue-se da prova pelo facto de esta demonstrar aquilo que é objecto de inquirição ... [lacuna]<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Longa lacuna de duas folhas. O texto é retomado no momento

... muito abundantemente, tal um oceano, frequentemente se espraia numa grandeza aberta<sup>87</sup>. 3. É lógico, pois, que o orador<sup>88</sup>, por ser mais emotivo, mostre maior calor e ardência passional, e que o outro, mantendo-se numa gravidade majestosa e solene, não seja tão intenso, embora não chegue a ser frio. 4. E nenhuma outra coisa senão esta, caríssimo Terenciano, me parece também distinguir Cícero de Demóstenes em matéria de grandeza (se é que eu, sendo grego, posso ter alguma opinião<sup>89</sup>). Em geral, Demóstenes atinge o sublime abruptamente, Cícero derrama-se. O nosso pela violência, rapidez, força e veemência com que tudo queima e devasta poderia ser comparado a um relâmpago ou a um raio; Cícero, a meu ver, como um vasto incêndio, desenvolve-se e alastra por toda a parte, mantendo sempre consigo um fogo intenso e constante que se vai distribuindo por um lado e por outro e em si mesmo sucessivamente se alimenta. 5. Mas vós podeis julgar melhor estas coisas. Contudo, o ponto exacto<sup>90</sup> do sublime e da intensidade demostênicos encontra-se na indignação, nas paixões violentas e quando é preciso assombrar completamente o ouvinte; o da abundância quando é preciso inundá-lo. Por isso este se ajusta melhor ao uso de lugares-comuns, às perorações, às digressões, a todas as descrições e discursos de aparato, às narrativas históricas e científicas e a muitos outros tipos de discurso.

---

em que o autor recorre à comparação entre Platão e Demóstenes, para exemplificar o que entende por amplificação.

<sup>87</sup> O sujeito desta frase é Platão.

<sup>88</sup> Refere-se a Demóstenes.

<sup>89</sup> A ideia de que um grego podia não ter os conhecimentos linguísticos necessários à apreciação de obras escritas em latim surge também em Plutarco que, por isso, se recusa a comparar a eloquência de Demóstenes com a de Cícero. Vide Plutarco, *Vida de Demóstenes* 2.2-3.1.

<sup>90</sup> *Kairos* em grego.

13. 1. Voltando a Platão, apesar da corrente silenciosa em que flui, não deixa de atingir um tom sublime, coisa que decerto não ignoras, pois conheces aquele passo da *República* em que diz: “Aqueles que não têm experiência da sabedoria e da virtude e que andam sempre em banquetes e outras coisas semelhantes, é natural que sejam arrastados para baixo e andem errantes pela vida, sem jamais olharem para cima, para o que é verdadeiro, nem se elevarem, nunca experimentando um prazer seguro e são. Mas, como animais olhando sempre para baixo e inclinados para o chão e para as mesas, pastam, na engorda e na cobrição; e a avidez destas coisas faz com que dêem coices uns aos outros e se agridam com chifres e cascos de ferro devido a um desejo insaciável.”<sup>91</sup>

2. Se quisermos prestar atenção, este homem mostra-nos que há um outro caminho para o sublime, além do que já antes foi dito. Qual? A imitação e emulação dos grandes escritores e poetas do passado<sup>92</sup>. A esse objectivo, caríssimo, nos devemos agarrar sem descanso. Muitos escritores são possuídos por um sopro alheio da mesma maneira que, segundo os relatos, a Pítia se enche de um poder sobrenatural quando se senta na trípode no lugar em que uma fenda na terra – dizem – exala um vapor divino e, nesse mesmo instante, começa a cantar os oráculos sob inspiração<sup>93</sup>. Da

---

<sup>91</sup> *República* 586a.

<sup>92</sup> Depois de Platão e Aristóteles, a *mimesis*, entendida especificamente como imitação dos grandes autores do passado, passou a ser tratada, em contexto retórico, como um dos factores essenciais da formação do bom orador. Dionísio de Halicarnasso compôs uma obra sobre o assunto de que se preserva uma parte (trad. port. Rosado Fernandes (1986), e Quintiliano dedica-lhe alguns capítulos no livro X da *Institutio Oratorum*. Em Longino a imitação é uma das vias para alcançar o sublime, e os grandes autores passam a ser, na sua linguagem metafórica, a fonte da inspiração, anteriormente identificada com os deuses.

<sup>93</sup> Na época helenística e no período romano pensava-se que o dom profético da Pitonisa em Delfos se devia à inalação de vapores que subiam de uma fenda na terra. Cf. Estrabão 9. 3, 5. As escavações arqueológicas vieram, porém, infirmar essa hipótese.

mesma maneira, da natural grandeza dos antigos, tal como das aberturas sagradas, chega às almas dos que os imitam uma espécie de emanções e até os que não são particularmente inclinados aos dons de Febo ficam inspirados por elas e se entusiasma com a grandeza dos outros<sup>94</sup>. 3. Será que foi apenas Heródoto quem mais imitou Homero? Antes dele já Estesícoro<sup>95</sup> e Arquíloco o haviam feito; e acima de todos está Platão que, da fonte de Homero, desviou para si inúmeros riachos<sup>96</sup>. Seria necessário apresentar exemplos se Amónio<sup>97</sup> não os tivesse já escrito e seleccionado por tipos. 4. E não se trata de plágio<sup>98</sup>, mas é como que extrair um molde dos belos caracteres das esculturas ou outras obras de arte. E parece-me que ele não teria chegado a um nível tão alto nas doutrinas filosóficas nem teria entrado tantas vezes em matérias e expressões poéticas se não disputasse com Homero o primeiro lugar com todas as suas forças, tal como um jovem perante um

---

<sup>94</sup> O recurso à linguagem metafórica da possessão permite descrever o processo da *mimesis* não como cópia ou imitação mecânica de modelos, mas como assimilação transformadora que propicia a criatividade. Por isso o autor fala também de *zelos* ou ‘emulação’.

<sup>95</sup> Estesícoro de Hímera, poeta lírico (séc. VI a.C.) cuja obra conhecemos apenas por citações de títulos ou muito escassos fragmentos. Terá composto poemas narrativos de tema épico em que faria largo uso do vocabulário homérico.

<sup>96</sup> A ideia de que os Poemas Homéricos haviam inspirado o estilo de Platão era corrente entre os críticos antigos. E a verdade é que, nos diálogos, o filósofo não esconde o seu fascínio pelo Poeta, a quem, com relutância e apenas em coerência com os resultados do método dialéctico de inquirição adoptado no início da discussão, expulsa da cidade ideal na *República* 10.

<sup>97</sup> Amónio (séc. II a.C.) sucedeu a Aristarco na direcção da Biblioteca de Alexandria. Entre outras obras terá escrito um tratado sobre o débito de Platão a Homero.

<sup>98</sup> Fazendo a distinção entre *mimesis* e *klope* (lit. ‘furto’), o autor rejeita a acusação de plágio que alguns críticos, entre os quais Cecílio de Calacte, dirigiam aos textos que imitavam autores do passado. A questão era bastante debatida, a julgar pela lista de obras sobre plágio feita por Porfírio (cf. Eusébio, *Praep. Evang.* 10. 3. 12). Em Roma, Terêncio foi alvo dessa acusação e dela se defendeu no prólogo de peças como *Eunuco* ou *Os dois irmãos*.

adversário já consagrado disputa a primazia com demasiado amor à vitória, porventura, e quase como se estivesse a terçar armas, mas ainda assim não inutilmente. Pois, como diz Hesíodo, “é boa esta contenda para os mortais”<sup>99</sup>. E, na verdade, é belo e muito digno vencer esta competição e esta coroa de glória na qual mesmo o ser vencido pelos mais antigos não é uma desonra.

**14.** 1. Por conseguinte, é bom que também nós, quando nos aplicamos a algo que precisa de uma expressão elevada e de grandeza de pensamento, imaginemos no nosso espírito como é que Homero diria a mesma coisa, ou como a tornariam sublime Platão ou Demóstenes ou, na história, Tucídides. Pela emulação, estas figuras como que surgem à nossa frente com todo o esplendor e elevam a nossa alma até à grandeza imaginada. 2. E será ainda melhor se no pensamento esboçarmos o seguinte: “como é que Homero ou Demóstenes escutariam o que eu digo, se estivessem aqui?” Ou: “quais seriam as suas disposições em relação a isto?” É deveras um grande desafio entregar os nossos discursos a um tribunal como este e a tais espectadores, e imaginar submeter a tão heróicos juízes e testemunhas a correcção dos nossos escritos. 3. E mais estimulante se torna se acrescentares: “e se eu escrever isto, como é que as gerações futuras o receberão?” Contudo, se alguém tiver medo de dizer algo que ultrapasse a sua própria vida e o seu tempo, força é que as coisas imperfeitas e cegas concebidas pela sua alma sejam como que abortadas pois não podem ser dadas à luz inteiras para o tempo da futura fama.

**15.** 1. Para dar gravidade, grandeza e veemência ao discurso, meu jovem amigo, muito apropriadas são também as imagens

---

<sup>99</sup> *Trabalhos e Dias* 24.

mentais<sup>100</sup>. Assim designo eu aquilo a que outros chamam *idolopeias*<sup>101</sup> por, na linguagem comum, se chamar *imagem mental* a todo e qualquer pensamento capaz de gerar uma formulação verbal. Mas agora sobre estes sentidos predomina o emprego da palavra quando as coisas que dizes sob o efeito do entusiasmo e das paixões parece que as estás a ver e as pões sob os olhos dos ouvintes. 2. Não te passará despercebido que uma coisa é a imagem retórica e outra a dos poetas: a da poesia tem por finalidade o assombro e a dos discursos em prosa a evidência<sup>102</sup>; ambas, porém, procuram o patético e a comoção.

“Mãe, suplico-te, não me lances  
as virgens de olhar sangrento, cobertas de serpentes;  
ei-las, ei-las a avançar para mim.”<sup>103</sup>

E ainda:

“Ai de mim, vai matar-me; para onde fugirei?”<sup>104</sup>

Aqui o próprio poeta viu as Erínias. E aquilo que ele imaginou

---

<sup>100</sup> Assim traduzo o termo *phantasia*, para o qual não existe em português uma tradução satisfatória. A palavra é aqui usada em sentido técnico, referindo-se às imagens mentais que emergem do discurso e possuem grande poder visual. Quintiliano (6. 2. 29) traduz o termo grego por *visiones* e explica que estas permitem representar imagens de coisas ausentes de forma tão nítida que ao ouvinte parecem presentes e visíveis. RUSSELL traduz por ‘visualizações’.

<sup>101</sup> À letra, ‘criação de imagens’.

<sup>102</sup> *Ekplexis* e *enargeia*, ‘assombro’ e ‘evidência’: o autor retoma os termos usados no início do tratado para se referir aos fins específicos do sublime por oposição aos da arte retórica, já que a *enargeia* entra no campo da persuasão. Traduzida em latim por *evidentia*, a *enargeia* era definida nos tratados retóricos desde Aristóteles (*Retórica* 1411b) como *pro ommaton poiein* ‘colocar diante dos olhos’.

<sup>103</sup> Eurípides, *Orestes* 255-257.

<sup>104</sup> Eurípides, *Ifigénia entre os Tauros* 291.



quase obrigou também os ouvintes a vê-lo. 3. Eurípides é o que mais se empenha no tratamento trágico destas duas paixões – a loucura e o amor; e é nisso, como talvez em nenhuma outra coisa, que ele tem o maior sucesso, embora não seja desprovido de ousadia na exploração de outras imagens. Apesar de não ser naturalmente muito inclinado à grandeza, ainda assim, muitas vezes força a sua própria natureza a ser trágica; e de cada vez que está em causa a sublimidade ele, como diz o poeta<sup>105</sup>:

“com a cauda chicoteia os flancos  
e a anca e atíça-se para a luta.”

Por exemplo, quando Hélio entrega as rédeas a Faetonte diz<sup>106</sup>:

“Conduz, mas não entres no céu da Líbia  
pois ele não tem uma mistura húmida  
e lançará a tua roda para baixo.”

E continua:

“Vai e mantém a corrida na direcção das sete Pléiades.  
Tendo ouvido estas coisas, o rapaz agarrou as rédeas;  
açoitou as costas dos corredores alados  
e deixou-os ir; e eles voaram pelas camadas do céu.  
O pai, montando no dorso de Sírío,  
cavalgava atrás, aconselhando o filho:  
vai por ali, vira o carro aqui, aqui.”

Não dirias que a alma do escritor sobe também para o carro

---

<sup>105</sup> *Iliada* 20. 170 sqq.

<sup>106</sup> Excertos de uma tragédia perdida, *Faetonte*, de que se preservam fragmentos editados por Diggle (2004).

e, ganhando asas como os cavalos, os acompanha nos perigos? De facto, se ela não fosse transportada pelos céus em corrida igual à deles, jamais poderia imaginar tais coisas. Semelhante é o que diz Cassandra<sup>107</sup>:

“Mas, ó Troianos amantes de cavalos...”

5. Por seu lado, Ésquilo é ousado na criação de imagens de supremo heroísmo, tal como os seus *Sete contra Tebas* jurando uns aos outros a própria morte, sem piedade<sup>108</sup>:

“Sete chefes impetuosos  
degolando um touro sobre um negro escudo  
e metendo as mãos no sangue taurino  
por Ares e Enio e pelo sanguinário Pavor  
juraram.”

No entanto, algumas vezes exprime as ideias sem as trabalhar, como que cruas e em bruto. Eurípides, para competir com ele, expõe-se aos mesmos riscos. 6. Por exemplo, em Ésquilo, Dioniso aparece inesperadamente e a morada de Licurgo fica possuída<sup>109</sup>:

“O palácio está possesso, a casa está tomada de delírio báquico.”

Eurípides diz o mesmo de maneira mais suave<sup>110</sup>:

---

<sup>107</sup> Russell põe a hipótese de este verso pertencer à tragédia perdida *Alexandre*.

<sup>108</sup> Vv. 42 sqq.

<sup>109</sup> O verso pertence provavelmente a uma trilogia perdida que tratava a história de Licurgo, rei da Trácia.

<sup>110</sup> *Bacantes* 726.

“Toda a montanha concelebrava Baco.”

7. Também Sófocles chega ao mais alto grau da imaginação na cena em que Édipo morre e se entrega à sepultura no meio de portentos divinos<sup>111</sup>; e no episódio da partida dos Helenos, quando Aquiles aparece por cima do túmulo aos que estão a ir para o mar, imagem a que talvez ninguém tenha dado uma forma mais visual do que Simónides<sup>112</sup>. Mas é impossível apresentar todos os exemplos. 8. A poesia, porém, como eu dizia, presta-se mais ao fabuloso e exagerado, chegando a ultrapassar completamente o que é credível, enquanto o melhor na imagem retórica é sempre o que é verdadeiro e realizável. Resulta estranho e desastroso o discurso que deriva para o poético e fabuloso e cai em toda a espécie de impossibilidade, como acontece actualmente entre nós, quando hábeis oradores vêem Erínias, como se fossem personagens de tragédia; e esses génios não são capazes de perceber que quando Orestes diz<sup>113</sup>:

“Deixa-me; tu és uma das minha Erínias

E prendes-me a meio para me lebares para o tártaro,”

imagina isto porque está enlouquecido. 9. Qual é, então, o poder da imagem retórica? É talvez o de dar aos discursos muitos e diversos momentos de veemência e emoção que, combinados

---

<sup>111</sup> Alusão à tragédia *Édipo em Colono* que encena os últimos momentos da vida de Édipo e a sua heroização no bosque de Colono.

<sup>112</sup> O episódio referido é talvez de uma tragédia perdida de Sófocles, a *Policena*. Desconhecemos o poema de Simónides (séc. VI a.C.) aqui mencionado, mas a apetência do poeta para a criação de efeitos visuais e pictóricos é bem conhecida e confirmada pelos fragmentos remanescentes.

<sup>113</sup> *Orestes* 264-265. Neste momento da tragédia Orestes confunde a irmã, Electra, com uma Erínia vingadora.

com argumentos eficazes, não só persuadem o ouvinte como também o escravizam. Diz Demóstenes<sup>114</sup>: “de certeza que, se neste momento se ouvisse um grito à porta do tribunal e alguém dissesse que a prisão tinha sido aberta e os presos tinham fugido, ninguém, novo ou velho, seria tão indiferente que não fosse ajudar na medida das suas capacidades; e se alguém se aproximasse e dissesse “foi este que os deixou fugir”, o culpado seria morto logo ali, sem ter a hipótese de dizer uma palavra”. 10. Também Hiperides, quando foi alvo de acusação por ter proposto a libertação dos escravos após a derrota, disse: “Este decreto não foi o orador que o escreveu, mas a batalha de Queroneia”<sup>115</sup>. Juntamente com os argumentos o orador criou uma imagem e, com este pensamento, ultrapassou os limites da persuasão. 11. Com efeito, neste tipo de situações é natural que demos sempre atenção ao que tem mais força, e por isso nos deixemos desviar da demonstração para o assombro que a imagem provoca, obscurecendo com o seu brilho aquilo que é apenas factual. E o que nos acontece é compreensível, porque quando duas coisas estão combinadas numa só sempre a mais forte atrai para si a força da outra.

12. Sobre a sublimidade de pensamentos gerada pela grandeza interior, pela imitação ou pela imaginação isto será suficiente.

**16. 1.** O tópico seguinte é o que diz respeito às figuras<sup>116</sup>, pois também elas, se forem devidamente usadas, são uma parte

---

<sup>114</sup> *Contra Timócrates* 208.

<sup>115</sup> Hiperides, orador contemporâneo de Demóstenes, após a batalha de Queroneia (338 a.C.) tinha proposto a libertação dos escravos que haviam lutado contra os Macedónios em defesa da cidade. Adiante o autor fará uma comparação entre Hiperides e Demóstenes.

<sup>116</sup> O termo figura (*schema*) tem aqui o sentido técnico, já estabelecido no séc.I a.C. e de influência estóica e peripatética, de uma forma linguística usada artisticamente para produzir efeitos diferentes dos habituais. Dela o autor distingue os tropos, que implicam um desvio do sentido próprio das palavras, como no caso da metáfora, da hipérbole, etc.

não acidental da grandeza, como já disse. Todavia, posto que examiná-las todas a fundo agora seria um trabalho imenso e mesmo infundável, exporei apenas algumas das que produzem discurso grandioso<sup>117</sup> para confirmar o que antes propus. 2. Demóstenes está a apresentar argumentos em defesa das acções políticas. Qual seria o tratamento natural a dar-lhes? “Vós não errastes, quando vos oferecestes para lutar pela liberdade dos Gregos. Tendes em casa exemplos disso, pois não erraram os que estiveram em Maratona, em Salamina ou em Plateias”. Mas, em vez disso, como que inspirado pela divindade e possuído por Febo, gritou o juramento pelos heróis da Grécia: “Pelos que arriscaram a vida em Maratona, é impossível terdes errado”<sup>118</sup>. Parece que por meio de uma só figura de juramento, a que aqui chamo ‘apóstrofe’, ele deificou os antepassados, ao sugerir que, por homens que morreram desta maneira, se deve jurar como se fossem deuses, e inspirou nos juízes a coragem dos que lá arriscaram a vida; assim, transformou a natureza da demonstração, dando-lhe uma extraordinária sublimidade e emoção, e tornou dignos de fé juramentos estranhos e invulgares; ao mesmo tempo, introduziu nas almas dos ouvintes uma palavra terapêutica, por assim dizer, e um remédio, de modo a que, aliviados pelos louvores, se sentissem não menos orgulhosos pela batalha contra Filipe do que pelas vitórias em Maratona e Salamina. Desta forma, por meio de uma figura, ele conseguiu arrebatá-los os ouvintes. Dizem, porém, que a origem deste juramento se encontra em Êupolis<sup>119</sup>:

---

<sup>117</sup> Em grego *megalegorias*.

<sup>118</sup> *Oração da Coroa* 208.

<sup>119</sup> Comediógrafo ateniense, representante da chamada Comédia Antiga. Da sua produção dramática restam alguns títulos e vários fragmentos. O excerto aqui citado pertence a uma peça de finais do séc. V, intitulada *Demoi*, na qual grandes figuras de Atenienses já mortos são chamadas do Hades para criticarem a situação presente da cidade.

3. “Não! por Maratona, pela minha batalha, nenhum deles terá o prazer de ferir o meu coração.”

No entanto, a grandeza não está em jurar de qualquer maneira, mas fazê-lo tendo em conta o *onde*, o *como*, o *quando* e o *porquê*. Ora, em Êupolis, não há senão um simples juramento e, além do mais, feito perante Atenienses bem sucedidos e que ainda não precisavam de consolo. Por outro lado, ele não imortaliza os homens para inculcar nos ouvintes um juízo digno da excelência deles; ao contrário, desvia-se dos que arriscaram a vida e centra-se em algo inanimado – a batalha. Já em Demóstenes o juramento é dirigido a Atenienses derrotados e pretende que Queroneia lhes não pareça uma desgraça; e isto, como eu dizia, é ao mesmo tempo uma demonstração de que em nada erraram, um exemplo, uma confirmação, um elogio e uma exortação. 4. Mas, como era possível objectar ao orador – “falas de uma acção política que nos levou à derrota e ainda juras por vitórias!” – ele mede as palavras e torna-as imbatíveis, mostrando que até sob a inspiração báquica é preciso sobriedade: “Pelos que arriscaram a vida em Maratona”, diz ele, “e pelos que lutaram nos barcos em Salamina e Artemísio, e pelos que estiveram na linha de batalha em Plateias”. Nunca disse “pelos que venceram”, mas escondeu sempre a palavra relativa ao resultado, visto que esse havia sido feliz, ao contrário dos acontecimentos de Queroneia. E é também por esse motivo que se antecipa ao auditório e logo acrescenta: “para todos eles a cidade realizou funerais públicos, Êsquines<sup>120</sup>, e não apenas para os que foram bem sucedidos.”

17. 1. A propósito disto, caríssimo, não convém deixar passar

---

<sup>120</sup> Orador contemporâneo de Demóstenes e seu rival. É de uma acusação de Êsquines que Demóstenes se defende na *Oração da Coroa*.

um aspecto das minhas reflexões, que tratarei de uma forma muito breve: é que, pela sua própria natureza, as figuras são, de certo modo, aliadas do sublime e, no sentido inverso, também dele recebem uma maravilhosa ajuda. Onde e como é o que vou explicar. Fazer habilidades com as figuras desperta particular desconfiança, pois lança a suspeita de uma armadilha, de uma maquinação, de um engodo, quando o discurso se dirige a um juiz soberano e, principalmente, a tiranos, reis, generais e todos os que exercem o poder. Qualquer deles, perante um orador habilidoso que o tenta enganar com as figuras como se ele fosse uma criança tola, fica logo indignado e, muitas vezes, tomando o engano como um acto de ofensa pessoal, enfurece-se e, mesmo que contenha a sua fúria, resiste totalmente a ser persuadido pelo discurso. Por essa razão me parece que a melhor figura é aquela que esconde isso mesmo: que é uma figura<sup>121</sup>. 2. Pois bem, o sublime e a emoção representam um maravilhoso socorro e defesa contra a suspeita que envolve o uso das figuras, pois o artifício, rodeado pelo brilho do belo e da grandeza, apaga-se e foge a qualquer suspeita que reste. O passo citado acima – “pelos que combateram em Maratona” – é prova suficiente disso. Como é que o orador escondeu a figura? Com a própria luz, evidentemente. Tal como as luzes fracas desaparecem quando o sol brilha à sua volta, assim também o sublime, derramando-se por todos os lados, obscurece os expedientes retóricos. Coisa não muito diferente acontece na pintura. Embora a sombra e a luz se justaponham nas cores sobre o mesmo plano, a luz é a que primeiro salta à vista e não só tem maior relevo como parece estar mais próxima. Assim é também nos textos literários: a emoção e a sublimidade estão mais perto das nossas almas

---

<sup>121</sup> Ideia recorrente nos tratados de retórica e que se encontra já em Aristóteles (*Retórica*.1404b).

devido ao seu próprio esplendor e a uma espécie de parentesco natural e, por isso, se sobrepõem às figuras, obscurecendo o seu artifício e mantendo-as na sombra, por assim dizer.

18. 1. E que diremos das perguntas e interrogações? Não ganha muito mais força e eficácia aquilo que dizemos com estas formas específicas de figuras? “Dizei-me, quereis andar à volta a perguntar uns aos outros ‘há alguma novidade?’ Que novidade poderá ser maior do que esta – que um macedónio tenta subjugar a Grécia? Está morto Filipe? Não, por Zeus, está doente. E isso que diferença faz? Se lhe acontecer alguma coisa, depressa arranjaréis um outro Filipe.”<sup>122</sup> E noutro passo: “Naveguemos para a Macedónia. ‘E onde ancoraremos?’, diz alguém. A própria guerra descobrirá os pontos fracos de Filipe.” Dito de forma simples isto seria muito mais fraco, mas assim, o tom inspirado e rápido da pergunta e da resposta e o replicar a si próprio como se fosse a outro tornaram o enunciado não só mais sublime, por meio da figura, mas também mais credível. 2. É que o patético tem maior eficácia quando não parece procurado pelo orador mas suscitado pela própria ocasião; e a pergunta dirigida a si mesmo seguida de resposta reproduz a espontaneidade da emoção. Pois, tal como alguém, estando a ser interrogado por outro, se sente provocado e responde, acto contínuo, de forma veemente e verdadeira ao que lhe é dito, assim também a figura da pergunta e da resposta ilude o ouvinte, levando-o a crer que o orador ficou perturbado naquele momento e diz de improviso tudo o que estava já pensado de antemão. E ainda (este passo de Heródoto é considerado um dos mais sublimes) se ... [lacuna]<sup>123</sup>

<sup>122</sup> *Filípicas* 1. 10.

<sup>123</sup> Longa lacuna que incluiria a discussão sobre o assíndeto, concluída no capítulo seguinte.



19. 1. ... sem ligação as palavras caem e como que se derramam, quase se antecipando ao orador. “E atirando os escudos uns contra os outros”, diz Xenofonte<sup>124</sup>, “empurravam-se, combatiam, matavam, morriam.” E estas palavras de Euríloco<sup>125</sup>:

“Fomos, como ordenaste, pelo bosque, glorioso Ulisses,  
Vimos um belo palácio construído numa clareira.”

Estas frases, desligadas umas das outras mas nem por isso menos apressadas, criam um clima de ansiedade, pois sugerem uma marcha cautelosa e ao mesmo tempo de perseguição. Estes são os efeitos que o poeta retira dos assíndetos.

20. 1. A acumulação de figuras numa mesma frase também costuma produzir efeitos grandiosos, quando duas ou três, misturadas entre si, formam uma espécie de sociedade, contribuindo com força, persuasão, beleza. Por exemplo, no *Contra Mídias* os assíndetos estão entrelaçados com anáforas e descrições<sup>126</sup>: “O agressor podia fazer muitas coisas com o gesto, com o olhar, com a voz, algumas das quais a vítima nem seria capaz de contar a outro.”<sup>127</sup> 2. Depois, para não afrouxar a sequência do discurso ao voltar às mesmas palavras (pois a imobilidade conduz ao relaxamento ao passo que da desordem vem a emoção, que é um arrebatamento e uma movimentação da alma) salta logo para

---

<sup>124</sup> *Helénicas* 4. 3. 19.

<sup>125</sup> Os versos, ligeiramente modificados, são de *Odisseia* 10. 251-252 e inserem-se no episódio da ilha de Circe. Euríloco está a contar a Ulisses o encontro com a feiticeira que transformou os seus companheiros em porcos.

<sup>126</sup> *Anaphora* é a repetição de uma palavra no início de frases sucessivas; *diatyposis* é a descrição vívida, detalhada, que pretende tornar visível ao ouvinte uma determinada cena.

<sup>127</sup> *Contra Mídias* 72.

outros assíndetos e epanáforas<sup>128</sup>: “Com o gesto, com o olhar, com a voz, quando injúria, quando se comporta como inimigo, quando dá socos, quando esbofeteia.” Ao falar assim o orador mais não faz do que agir como o agressor: agride a mente dos juízes golpe atrás de golpe. 3. Depois, como um furacão, ataca de novo, dizendo: “quando dá socos, quando esbofeteia: isso é que abala, isso é que põe fora de si homens que não estão habituados a ser insultados. Ninguém que contasse estas coisas, seria capaz de reproduzir a sua atrocidade.” Por conseguinte, com a constante variação, o orador conserva a natureza das epanáforas e dos assíndetos. E assim para ele a ordem é desordenada e a desordem, por sua vez, contém uma certa ordem.

**21.** 1. Experimenta agora acrescentar as conjunções, se quiseres, como fazem os seguidores de Isócrates: “e decerto não se deve omitir o seguinte – que o agressor poderá fazer muitas coisas, primeiro com o gesto, depois com o olhar e depois com a própria voz.”. Se o discurso continuar com estes acrescentos, aplainando as frases com as conjunções até ficarem lisas, verás que a veemência e a aspereza da emoção logo enfraquecem e caem sem vigor. 2. Da mesma maneira que, se alguém atar os membros dos corredores lhes entrava o movimento, assim também a emoção, obstruída pelas conjunções e outras partículas, fica afectada: perde a liberdade da corrida e como que a propulsão, como nas máquinas.

**22.** 1. Nesta mesma categoria se devem colocar também os hipérbatos. Trata-se da alteração da ordem das expressões ou dos pensamentos, afastando-a da sequência normal, e é a marca mais verdadeira de uma emoção violenta. Com efeito,

---

<sup>128</sup> *Epanaphora* é aqui usada como sinónimo de *anaphora*.

quem está realmente irado, ou com medo, ou indignado, ou sob o efeito da inveja ou de qualquer outra emoção (pois muitas e inumeráveis são as paixões, e ninguém seria capaz de dizer quantas existem) frequentemente, em tropeços sucessivos, antecipa uma coisa e logo salta para outra, e vai inserindo ainda outras pelo meio irracionalmente, e de novo volta ao ponto de partida e, devido à extrema agitação provocada como que por um vento instável, atira as palavras e as ideias em sentido contrário, para aqui e para ali, em mudanças súbitas, e altera a ordem, afastando-se da sequência que lhe era natural para andar continuamente às voltas. Assim também, entre os melhores escritores, através dos hipérbatos, a imitação vai ao encontro das acções naturais. De facto, a arte é perfeita quando parece ser natureza e, por seu lado, a natureza atinge o seu fim quando tem em si, de forma imperceptível, a arte. Tal como diz Dionísio de Foceia em Heródoto<sup>129</sup>: “No fio da navalha estão as coisas para nós, homens da Iónia – sermos livres ou sermos escravos; e pior: escravos fugitivos. Por isso, se quiserdes suportar as provações agora, sofrereis algum tempo, mas podereis vencer os inimigos.” 2. Eis como ficaria pela ordem normal: “Homens da Iónia, agora é tempo de suportardes sofrimentos, pois as coisas estão para nós no fio da navalha.” Mas o autor deixou para depois a expressão “homens da Iónia” e introduziu logo o medo, como se, dada a iminência do perigo, não tivesse tempo de se dirigir aos ouvintes. Depois, alterou a ordem dos pensamentos, pois em vez de dizer que eles tinham de sofrer (esse é o verdadeiro objectivo da sua exortação) anuncia primeiro a razão pela qual tinham de sofrer – “no fio da navalha estão as coisas para nós” – para que as suas palavras não parecessem premeditadas mas nascidas da

---

<sup>129</sup> Heródoto 6.11

necessidade. 3. Tucídides é muito hábil a separar por transposições até mesmo coisas que são por natureza estreitamente unidas e inseparáveis. Demóstenes não vai tão longe, mas é o mais intenso de todos neste género, criando com as suas transposições um clima de ansiedade e a aparência de falar de improviso, arrastando consigo os ouvintes para o perigo de longos hipérbatos. 4. Com efeito, muitas vezes deixa em suspenso a ideia que começara a expressar e, amontoando pelo meio e como que vindas de fora coisas sobre coisas numa ordem estranha e inusual, lança o ouvinte no terror de estar à beira do colapso total do discurso e obriga-o, neste estado de aflição, a partilhar com quem fala o mesmo risco até que, muito tempo depois, inesperadamente, lhe apresenta enfim e no momento certo o remate há muito esperado e, assim, é com a temeridade e o perigo dos hipérbatos que o assombra muito mais. Mas poupemos os exemplos porque são muitos.

**23.** 1. Os chamados poliptotos, as acumulações, as variações e o clímax, como sabes, criam grande impacto e contribuem para o ornato e para todo o tipo de sublime e de patético. Porquê? Como é que as mudanças de caso, de tempo, de pessoa, de número e de género dão variedade e vivacidade à elocução? 2. No que respeita ao número, afirmo que contribuem para o embelezamento aqueles que são singulares na forma mas pela reflexão se descobrem plurais no sentido como, por exemplo<sup>130</sup>:

“Subitamente – diz – um povo imenso  
dispersando-se pelas praias gritaram “atum!”

Mas ainda mais dignos de consideração são aqueles casos

---

<sup>130</sup> Fragmento de proveniência desconhecida.

em que o plural confere mais grandiosidade e impressiona pela própria ideia de abundância expressa pelo número. 3. É o caso do seguinte passo do Édipo de Sófocles<sup>131</sup>:

“Ó núpcias, núpcias,  
vós nos gerastes e, depois de nos gerardes,  
de novo deixastes entrar a mesma semente, e produzistes  
pais, irmãos, filhos com o mesmo sangue  
e noivas, esposas, mães e tudo  
quanto há de mais vergonhoso entre os homens.”

Tudo isto tem um só nome, Édipo e, do outro lado, Jocasta mas, dilatado no plural, o número dilatou também as desgraças. Outro exemplo de uso do plural é<sup>132</sup>:

“Saíram Heitores e Sarpédones ...”

e o passo de Platão sobre os Atenienses, que já citei em outro lugar<sup>133</sup>: 4. “Pois não são Pélopes, nem Cadmos, nem Egiptos, nem Dânaos, nem outros Bárbaros de nascença que habitam connosco, mas nós, que somos gregos e não meio bárbaros” e por aí adiante. Por natureza os factos chamam mais a atenção quando se aglomeram assim os nomes em grupos. No entanto, isto deve ser feito apenas nos casos em que a matéria admite amplificação, abundância, exagero ou emoção – uma só destas coisas ou mais. Andar com sinetas penduradas por todo o lado é coisa de sofista.

**24.** 1. Mas o oposto, isto é, reduzir de plural para singular, produz por vezes um efeito muito sublime. “Todo o

---

<sup>131</sup> *Rei Édipo* 245 sqq.

<sup>132</sup> fr. 281 Nauck.

<sup>133</sup> *Menéxeno* 245d.

Peloponeso estava dividido” diz Demóstenes<sup>134</sup>. E Heródoto<sup>135</sup> diz: “Quando Frínico levou à cena a peça ‘Tomada de Mileto’ o teatro caiu em lágrimas”, em vez de “os espectadores caíram”. A redução do número, da pluralidade para a unidade, cria mais a aparência de corpo. 2. Penso que a causa deste embelezamento é a mesma em ambos os casos: quando as palavras estão no singular pô-las no plural cria uma emoção inesperada; quando estão no plural, concentrá-las numa única que soe bem produz também um efeito de surpresa devido à mudança dos factos no seu contrário.

25. 1. Sempre que apresentas factos passados como se estivessem a acontecer no presente, já não estarás a fazer do discurso uma narrativa mas uma acção cheia de energia<sup>136</sup>. Diz Xenofonte: “Um homem, caído debaixo do cavalo de Ciro, estando a ser pisoteado, golpeia o cavalo no ventre com a espada. O animal agita-se, Ciro desequilibra-se e cai”<sup>137</sup>. Assim também procede Tucídides na maior parte das vezes.

26. 1. Igualmente enérgica é a mudança de pessoa, que muitas vezes faz o ouvinte pensar que está no meio dos perigos<sup>138</sup>:

Dirias que resistiam na batalha  
infatigáveis e indestrutíveis, tal era o ímpeto com que lutavam.

---

<sup>134</sup> Demóstenes, *Sobre a Coroa* 18.

<sup>135</sup> Heródoto 6. 21.

<sup>136</sup> Esta mesma oposição entre um estilo narrativo e um estilo enérgico é usada em 9. 13 para caracterizar a toada narrativa da Odisseia que Longino contrapõe à qualidade dramática e à energia da *Ilíada* (a palavra é a mesma: *enagonion*).

<sup>137</sup> *Ciropédia* 7. 1, 37.

<sup>138</sup> *Ilíada* 15. 697 sqq.

E Arato diz<sup>139</sup>:

“Que não sejas mergulhado no mar naquele mês!”

2. E Heródoto: “Navegarás da cidade de Elefantina para cima e depois chegarás a uma planície lisa; depois de atravessares esta região, tomarás outra embarcação e navegarás durante dois dias; então chegarás a uma grande cidade, chamada Méroe”<sup>140</sup>. Vês, meu amigo, como ele pega na tua alma e a conduz através dos lugares, transformando a audição em visão? Todas estas coisas dirigidas à própria pessoa colocam o ouvinte em cima dos acontecimentos. 3. E quando falas não para todos mas como que para um só<sup>141</sup>:

“Não poderias saber com quem combatia o Tidida... “

farás com que ele, despertado pelas palavras que lhe diriges, fique mais envolvido emocionalmente, mais atento e ao mesmo tempo mais ansioso.

27. 1. Por vezes acontece que um escritor, estando a falar acerca de uma personagem, deixa repentinamente a terceira pessoa e muda para a própria personagem. Uma figura deste tipo é uma descarga de emoção<sup>142</sup>:

“Heitor, gritando alto para os Troianos, ordenava-lhes que se lançassem às naus e abandonassem os despojos sangrentos; “aquele que eu vir longe das naus por sua vontade aí mesmo lhe darei a morte”.”

---

<sup>139</sup> *Phaenomena* 287.

<sup>140</sup> 2. 29.

<sup>141</sup> *Iliada* 5.85.

<sup>142</sup> *Iliada* 15. 346-349.

O poeta confiou a si mesmo a narração que lhe era própria, mas, de repente e sem aviso prévio, põe o chefe irado a proferir a abrupta ameaça. Tivesse ele acrescentado “Heitor disse isto e isto” o efeito esfriaria. Desta maneira, a mudança súbita no discurso antecipou-se ao que a fez. 2. Daí que esta figura se use sempre que a urgência do momento não permita ao escritor alongar-se, mas o obrigue à súbita mudança de uma pessoa para a outra, como em Hecateu<sup>143</sup>: “Ceix, vendo que a situação era terrível, ordenou aos Heraclidas e a seus descendentes que fossem imediatamente embora: ‘não sou capaz de vos socorrer; por isso, para que não pereçais nem me causeis sofrimento, ide para outra terra.’” 3. De maneira um pouco diferente Demóstenes, no *Contra Aristogíton*<sup>144</sup>, torna patética e repentina a mudança de pessoa: “Encontrar-se-á no meio de vós” diz “alguém que não sinta ódio ou ira perante a violência desse desavergonhado e insolente? Esse que, ó mais malvado, para ti está fechada a liberdade de falar, não com grades nem portas que qualquer um poderia abrir.” Sem completar o pensamento muda repentinamente e, levado pela cólera, divide em duas pessoas uma única fala – “esse que, ó mais malvado” – e quando, ao voltar-se para Aristogíton, parece abandonar o seu raciocínio, mais o intensifica, tal é a emoção. O mesmo faz Penélope<sup>145</sup>:

4. “Arauto, porque te enviaram os nobres pretendentes?  
Para dizerem às escravas do divino Ulisses

---

<sup>143</sup> Hecateu de Mileto, historiógrafo do séc. VI a. C., escreveu em prosa dois livros sobre geografia, um sobre a Europa outro sobre a Ásia (que incluía a África), e umas *Genealogias*, obra que o coloca entre os primeiros críticos de uma visão literal das narrativas míticas. São muito escassos os fragmentos de sua autoria, que chegaram até nós sobretudo pela mão de Heródoto.

<sup>144</sup> 1. 27.

<sup>145</sup> *Odisseia* 4.681.



que parem de trabalhar e preparem para eles um banquete?  
Oxalá se banquetassem agora pela última vez  
sem voltarem a cortejar-me e a reunirem-se aqui  
vós, que sempre aqui vos encontrais a delapidar os nossos bens  
... e de vossos pais  
nada ouvistes outrora, quando éreis crianças,  
sobre quem era Ulisses.”

28. 1. Ninguém, creio eu, duvidará de que também a perífrase produz sublimidade. Pois, tal como na música o som dominante se torna mais agradável devido ao chamado acompanhamento, assim também muitas vezes a perífrase acompanha as palavras usadas em sentido literal e entra em consonância com elas numa ordem harmoniosa, principalmente se não tiver nada de pretensioso e dissonante, mas formar uma combinação agradável. 2. Para o ilustrar basta citar Platão, na introdução da sua Oração Fúnebre<sup>146</sup>: “Estes receberam o que lhes é devido e, tendo-o obtido, seguem a viagem fixada pelo destino, acompanhados em cortejo por toda a cidade e cada um individualmente pelos seus parentes.” À morte ele chamou “viagem fixada pelo destino” e ao facto de obterem as honras costumadas ‘um acompanhamento da pátria’. Não engrandeceu desta maneira o pensamento com moderação? Não tornou melodiosa uma expressão simples, nela derramando como uma harmonia a qualidade melódica da perífrase? 3. E Xenofonte<sup>147</sup>: “Pensais que o esforço é o guia para uma vida feliz; trazeis na alma o tesouro mais belo de todos e o mais próprio dos combatentes: alegrais-vos mais com os louvores do que com qualquer outra coisa.” Ao dizer ‘fazeis do esforço o guia de uma vida feliz’ em vez de ‘desejais o esforço’,

---

<sup>146</sup> *Menéxeno* 236d.

<sup>147</sup> *Ciropedia* 1. 5. 12.

e expandindo o restante da mesma maneira, colocou dentro do elogio um grande pensamento. 4. E aquele passo inimitável de Heródoto<sup>148</sup>: “Àqueles dos Citas que tinham pilhado o templo a deusa enviou uma doença feminina.”

**29.** 1. Contudo, a perífrase é uma coisa perigosa, mais do que as outras, se não for usada com alguma moderação. Pois, nesse caso, logo se torna maçadora, cheirando a expressão balofa e vazia. É por isso que zombam até de Platão (que é mestre no uso desta figura, apesar de algumas vezes a usar despropositadamente) por dizer em *As Leis*<sup>149</sup>: “Não se deve permitir que se fixem e vivam numa cidade riquezas de prata nem riquezas de ouro.” Está-se mesmo a ver, dizem os críticos, que se quisesse proibir a posse de gado, falaria de riqueza ovina e bovina.

2. Mas, caríssimo Terenciano, basta isto que em parêntesis se disse acerca do uso das figuras que conduzem à sublimidade. Com efeito, todas elas tornam os discursos mais patéticos e animados. Pois a emoção está para o sublime assim como a representação de costumes está para o prazer<sup>150</sup>.

**30.** 1. Dada a ligação íntima entre pensamento e expressão, vejamos se ainda falta analisar alguma parte da elocução. Pois bem, que a escolha de palavras apropriadas e magníficas atraí e

---

<sup>148</sup> 1. 105. A doença feminina de que fala Heródoto teria a ver com a perda das características masculinas, nomeadamente com a impotência. Hipócrates (*Aer.* 22) atribuía essa doença ao facto de os Citas praticarem excessivos exercícios equestres.

<sup>149</sup> *Leis* 7. 801b.

<sup>150</sup> Traduzo por ‘representação de costumes’ a palavra *ethos*. O autor retoma aqui a distinção entre *ethos* e *pathos* que já usara a propósito da comparação entre a *Iliada* e a *Odisseia* (9. 15), ao mesmo tempo que afasta da sua ideia da experiência do sublime a mera sensação de agrado ou deleite, distinção importante repetida pontualmente ao longo do tratado. Vide supra n. 76.

encanta maravilhosamente os ouvintes; que este é um aspecto a que todos os oradores e escritores se aplicam com extremo cuidado, já que, por si mesmo, confere grandeza, beleza, elegância, peso, força, vigor e até uma espécie de polimento às palavras como se fossem as mais belas estátuas; e dá como que alma e voz às coisas – não é necessário explicar a quem o sabe. De facto, as belas palavras são a luz própria do pensamento. 2. Mas nem sempre a solenidade das palavras é necessária, pois dar a pequenas coisas nomes grandes e nobres é como pôr uma grande máscara trágica numa criança pequena. No entanto, na poesia e na história ... (lacuna)

**31.** 1. ... e fecundo como em Anacreonte<sup>151</sup>: “Não darei mais atenção à poldra da Trácia”. Assim também me parece ser de elogiar aquele famoso passo de Teopompo<sup>152</sup> pela grande expressividade da analogia, embora Cecílio, não sei porquê, a censure: “Filipe é exímio a engolir os factos”. Algumas vezes o termo corrente é muito mais expressivo do que um ornamento pois é imediatamente reconhecido pelo seu uso comum, e o que é familiar é mais credível. Ora, ‘engolir as coisas’ é uma forma muito expressiva de falar de um homem que, pela ambição, suporta pacientemente e com prazer coisas vergonhosas e vis. 2. Heródoto<sup>153</sup> tem passos semelhantes: “Cleómenes” – diz – “num acesso de loucura, cortou as suas carnes em pedacinhos com um punhal até que, estando todo picadinho, morreu.” E “Pites lutou na nau até ficar feito em fatias.” Estas expressões rasam a vulgaridade, mas pela sua expressividade não chegam a ser vulgares.

<sup>151</sup> Frg. 96 BERGK.

<sup>152</sup> Historiador do séc. IV a.C., natural de Quios. O excerto citado é o frg. 262 Jacoby.

<sup>153</sup> Os excertos são respectivamente 6. 75 e 7. 181.

32. 1. Acerca da quantidade das metáforas Cecílio parece concordar com os que prescrevem que sobre o mesmo assunto se usem duas ou, no máximo, três<sup>154</sup>. Mas também nisto Demóstenes nos dá a regra: o seu uso apropriado<sup>155</sup> dá-se quando as emoções se derramam em torrente arrastando consigo como que por necessidade grande quantidade delas. 2. Diz ele<sup>156</sup>: “Homens desprezíveis e aduladores que mutilaram a própria pátria e ofereceram a sua liberdade num brinde primeiro a Filipe, agora a Alexandre, medindo a felicidade pelo ventre e pelos apetites mais vergonhosos, e deitando por terra a liberdade e o não terem nenhum senhor, coisas que antes eram, para os Gregos, o objetivo e a regra dos homens de bem.” Aqui a ira do orador contra os traidores esconde a abundância das metáforas. 3. Por essa razão, Aristóteles e Teofrasto dizem que há formas de suavizar as metáforas audaciosas – por exemplo, o uso de expressões como ‘por assim dizer’, ‘como que’, ‘se se pode dizer assim’ e ‘se é lícito usar uma expressão mais ousada’. Pois o pedido de desculpas, dizem, é um remédio para a audácia<sup>157</sup>. 4. Também eu concordo com eles, mas acrescento, como já disse a propósito das figuras, que as emoções oportunas e veementes e uma nobre sublimidade são o antídoto próprio para a abundância e a ousadia das metáforas, pois, com o ímpeto do seu movimento, arrastam naturalmente

---

<sup>154</sup> O desprezo pelo uso mecânico de regras é uma constante ao longo do tratado, acentuado, neste passo em particular, pelo uso irônico da forma verbal *nomothetousi* – ‘prescrevem’ – que critica o poder de lei que estas normas adquiriam nos tratados de retórica.

<sup>155</sup> A regra (*oros*) de Demóstenes é, afinal, rejeição da regra, pelo menos na medida em que esta pressuponha a imposição de um limite quantificável. O autor rejeita o critério da quantidade em favor do de *kairos* – a adequação, o sentido da oportunidade, que andam estreitamente ligados à noção de momento certo. Sobre este conceito, vide supra n. 35.

<sup>156</sup> *Oração sobre a coroa* 296.

<sup>157</sup> Desconhecem-se os passos de Aristóteles e de Teofrasto aqui evocados, mas a discussão sobre o potencial perigo das metáforas e a necessidade de regulação do seu uso era comum nos tratados de retórica.

consigo e empurram tudo o resto e, mais ainda, tornam absolutamente necessárias as metáforas ousadas, não dando folga ao ouvinte para se aperceber da quantidade, de tal forma ele participa do entusiasmo do orador. 5. Aliás, nos lugares-comuns e nas descrições nada é tão expressivo como tropos a sucederem-se uns aos outros. É por meio deles que Xenofonte<sup>158</sup> descreve de modo impressionante as partes do corpo humano e, de forma ainda mais divina o faz Platão. À cabeça chama ele a acrópole do corpo, o pescoço é um istmo construído entre a cabeça e o peito; diz que as vértebras se seguram como dobradiças; que o prazer é o isco do mal para os homens; a língua é o medidor do gosto; o coração é o nó das veias e a fonte do sangue que circula impetuosamente à volta e está colocado na casa do guarda. Às passagens dos canais chama estreitos. “Para o batimento acelerado do coração na expectativa de coisas terríveis ou no despertar da cólera fabricaram um meio de socorro”, diz ele, “implantando o pulmão que, com a sua consistência mole, exangue e com cavidades no interior, funciona como uma espécie de almofada, para que, sempre que o coração ferva possa bater contra algo flexível e não ser maltratado.” À sede dos desejos chamou aposentos das mulheres, à da ira aposentos dos homens. O baço é o guardanapo que limpa o que está no interior e, quando fica cheio de impurezas, aumenta e incha. “Depois”, continua, “cobriram tudo com carne, usando-a como um forro para defesa do que vem do exterior.” Diz que o sangue é o alimento da carne: “por causa do alimento”, diz, “encheram o corpo de canais como os sulcos que se abrem nos jardins, para que, fazendo do corpo um pequeno aqueduto, as correntes das veias fluíssem como se proviessem de uma fonte abundante.” “Quando chega o fim, soltam-se as amarras da alma, como as das naus, e ela é deixada

---

<sup>158</sup> *Memoráveis* 1. 4, 5.

partir livremente”. 6. Muitas outras metáforas semelhantes se seguem, mas estas são suficientes para mostrar que os tropos são grandiosos por natureza e que as metáforas produzem sublimidade e que os passos patéticos e descritivos são os que mais lhes agradam. 7. No entanto, que o emprego de tropos, tal como acontece com todas as outras belezas dos discursos, conduz sempre a excessos é evidente, mesmo que eu o não diga. É por isso que censuram Platão, e não pouco, por, muitas vezes, como que sob o efeito de uma espécie de delírio báquico literário se deixar levar para metáforas excessivas e rudes e para uma ênfase alegórica<sup>159</sup>. “Não é fácil perceber” – diz – “que uma cidade deva ser misturada como uma taça onde o vinho estreme ferve ao ser vertido mas, castigado por uma outra divindade sóbria, entra numa bela sociedade e produz uma bebida bem temperada.”<sup>160</sup> De facto, chamar ‘divindade sóbria’ à água, dizem os críticos, e ‘castigo’ à mistura é realmente coisa de um poeta nada sóbrio. 8. Também Cecílio ataca estes defeitos nos livros sobre Lísias e chega ao ponto de declarar que Lísias é em tudo melhor do que Platão, levado por duas emoções sem qualquer sentido crítico: ama Lísias mais do que a si mesmo, mas ainda tem mais ódio a Platão do que amor a Lísias. Mas é por querer levar a melhor que diz isto pois, ao contrário do que pensa, não há consenso em relação ao assunto. Ele prefere o orador puro e infalível a Platão, que falha muitas vezes. Mas isso nem de longe é assim.

**33.** 1. Tomemos um escritor que seja de facto puro e irrepreensível. Não valerá a pena levantar a questão geral sobre o que é melhor nos poemas e nos discursos? Será a grandeza que comete

---

<sup>159</sup> Dionísio de Halicarnasso (*Demóstenes* 5) tem a mesma opinião e diz que também Demétrio e outros já haviam feito a mesma crítica.

<sup>160</sup> *Leis* 6. 773c.

algumas falhas ou a mediania na correcção, limpa e infalível? E também esta: o que é que deve obter o primeiro prémio nos textos literários<sup>161</sup> – a abundância das virtudes ou a sua excelência? Com efeito, estas são as questões que se devem colocar na reflexão sobre o sublime e precisam de resposta imediata. 2. Pela minha parte não tenho dúvidas de que as naturezas extraordinárias são as menos puras. O rigor absoluto corre o risco da mediocridade, mas na grandeza, tal como nas grandes riquezas, tem de haver algum descuido. É talvez inevitável que as naturezas baixas e medianas, porque não se expõem a qualquer perigo nem aspiram às alturas, se mantenham em geral irrepreensíveis e bastante seguras, enquanto a grandeza, precisamente porque é grandeza, está exposta ao perigo. 3. Mas também não ignoro uma segunda coisa: que, por natureza, tudo o que é humano se reconhece sempre mais pelo seu lado pior, e que a memória dos defeitos se mantém inapagável enquanto a das virtudes desaparece rapidamente. 4. Eu próprio já apontei não poucas falhas em Homero bem como em outros igualmente grandes e não fiquei nada satisfeito com esses defeitos. Contudo, não lhes chamo erros voluntários mas distrações acidentais devidas talvez a descuidos e produzidas inadvertidamente pela própria grandeza do seu génio. Penso, porém, que as melhores qualidades, ainda que não se verifiquem sempre, são as que de preferência devem levar o primeiro prémio, se por nenhuma outra razão, ao menos por revelarem grandeza interior. Realmente o poeta Apolónio é impecável no poema dos Argonautas e Teócrito, nas *Bucólicas*, à excepção de alguns passos que fogem ao assunto, é extrema-

---

<sup>161</sup> Traduzo por ‘textos literários’ a palavra *logois*, que ora designa os textos em prosa, distinguindo-os da poesia (umas linhas acima encontra-se a expressão *en poiemasi kai logois* – ‘nos poemas e nos discursos’) ora, como aqui, se refere a todos os géneros de discurso formalizado e artístico, poético e não poético.

mente feliz<sup>162</sup>. Mas por isso gostarias mais de ser Apolónio do que Homero? 5. E Eratóstenes na *Erígone* – um pequeno poema que não merece censura do princípio ao fim – é melhor poeta do que Arquíloco que leva tudo à frente naquela corrente de inspiração divina difícil de sujeitar a regras? E na lírica, preferias ser Baquilides<sup>163</sup> ou Píndaro? E na tragédia, Íon de Quios<sup>164</sup> ou Sófocles, por Zeus? Aqueles são, de facto, infalíveis e escrevem sempre com beleza no estilo elegante, enquanto Píndaro e Sófocles às vezes incendiam tudo com o seu impulso, mas muitas vezes se deixam extinguir sem razão e caem de forma muito infeliz. Todavia, ninguém em seu perfeito juízo daria mais valor à obra toda de Íon do que a uma só peça de Sófocles – o Édipo.

**34.** 1. Se a perfeição de uma obra fosse julgada pela quantidade e não pelo seu verdadeiro valor, em tudo Hiperides<sup>165</sup> estaria à frente de Demóstenes, pois é muito variado na ex-

---

<sup>162</sup> Apolónio de Rodas, poeta épico, Teócrito de Siracusa, criador do género pastoril, e Eratóstenes de Cirene, poeta-astrónomo mencionado a seguir, estiveram todos ligados à corte dos Ptolomeus, na Alexandria do séc. III a.C.. Eratóstenes sucedeu a Apolónio na direcção da famosa Biblioteca. A apreciação de Longino aqui expressa parece tomá-los no seu conjunto, como os representantes da nova poesia helenística, nascida no contexto cultural e político da Alexandria ptolomaica e assente numa estética da contenção, da procura da perfeição formal e da erudição, muito distante daquela espécie de poesia em estado puro, de grande poder emocional, que era a de Homero e a dos poetas arcaicos, aqui representados por Arquíloco.

<sup>163</sup> Contemporâneo de Píndaro (séc. VI-V a.C.), Baquilides de Céos, cujos poemas se mantiveram desconhecidos até ao final do séc. XIX, foi, como ele, autor de epínícios e de outros sub-géneros da poesia lírica. O brilho maior de Píndaro parece ter ofuscado a arte de Baquilides, mas a descoberta de papiros com algumas das suas composições completas tem vindo a mostrar por que razão ele mereceu, na Antiguidade, integrar o cânone dos nove líricos criado pelos sábios de Alexandria.

<sup>164</sup> Autor de finais do séc. V a.C. cuja obra, para nós desconhecida, incluía textos em prosa e tragédias.

<sup>165</sup> Sobre Hiperides vide supra n. 92.



pressão, possui maior número de qualidades e em tudo chega quase à perfeição, tal como o praticante do pentatlo que em todas as provas fica atrás dos atletas de topo mas é o primeiro dos que o não são. 2. Além de imitar todas as qualidades de Demóstenes, excepto a composição<sup>166</sup>, Hiperides acolheu também em abundância as virtudes e as graças de Lísias, pois não só fala com simplicidade quando é preciso, como também não diz tudo seguido nem no mesmo tom como Demóstenes; sabe como exprimir os caracteres e costumes<sup>167</sup>, condimentando-os com uma suave doçura; tem uma indescritível finura de espírito, um sarcasmo muito civilizado, boa educação, desenvoltura na ironia e os seus gracejos não têm falta de gosto nem grosseria mas estão temperados com o famoso sal ático; é certo nas críticas, mostrando um grande sentido do cómico, com brincadeiras incisivas que picam como um agulhão – em tudo isto ele mostra um inimitável encanto. Tem o dom natural de apelar à compaixão e mostra extrema flexibilidade, sendo prolixo nas narrativas míticas e comedido nos desvios, como sem dúvida mostram os passos bastante poéticos acerca de Latona<sup>168</sup> e o *Epitáfio*<sup>169</sup> em que usou o modo epidíctico como talvez mais ninguém o tenha feito. 3. Demóstenes, por seu lado, não tem qualquer habilidade para a expressão de caracteres e costumes, não mostra fluidez, não tem a menor suavidade nem tendência para o estilo epidíctico e, em geral, não possui nenhuma das qualidades que acabei de descrever. Aliás, quando se força a ser engraçado e espirituoso, em vez de mover o riso é ele próprio ob-

<sup>166</sup> Sobre o conceito de *synthesis* vide supra n. 57.

<sup>167</sup> Traduzo por ‘caracteres e costumes’ a palavra *ethikon*.

<sup>168</sup> Passos de um discurso perdido de Hiperides referente às pretensões atenienses sobre o santuário de Apolo em Delos, cujo controle os habitantes da ilha reclamavam.

<sup>169</sup> Discurso fúnebre proferido em 322 a.C. em honra dos combatentes mortos na batalha de Lâmia.

jecto de riso; e sempre que quer aproximar-se de ser encantador mais se afasta de o ser. Se tivesse sido ele a compor o pequeno discurso *Sobre Frine* ou o *Sobre Atenógenes* mais realce ainda daria a Hiperides. 4. No entanto, na minha opinião, as belezas deste, ainda que numerosas, são desprovidas de grandeza, “estéreis no coração de um homem sóbrio”<sup>170</sup>, e deixam o ouvinte tranquilo (pois ninguém que leia Hiperides sente terror). Mas a partir do momento em que Demóstenes começa a falar, faz vir a si e ergue até ao mais alto grau as qualidades acabadas da sua grandeza natural, a saber, intensa sublimidade, emoções com alma, abundância, inteligência, rapidez onde ela se impõe, em tudo uma energia e uma força inacessíveis. E porque faz vir a si todas estas coisas, que são como que dádivas enviadas pelos deuses (pois não podemos chamar-lhes humanas), fica sempre acima de todos os outros pelas belezas que possui e que ultrapassam as que não possui; e, por assim dizer, fulmina e obscurece os oradores de todos os tempos; e mais depressa alguém seria capaz de fixar os olhos nos raios que caem do céu do que resistir ao jorrar das suas emoções.

**35.** 1. Quanto a Platão, como eu dizia, há uma outra diferença: é que Lísias fica muito aquém não só na grandeza das qualidades, mas também no número e até o ultrapassa mais nos defeitos do que fica atrás nas qualidades.

2. Que terão, pois, visto estes homens semelhantes a deuses que, mesmo tendo desprezado o rigor absoluto, alcançaram o primeiro lugar na escrita? Além de muitas outras coisas, viram que a natureza não nos fez criaturas baixas e ignóbeis, mas nos trouxe à vida e ao universo inteiro como se fosse a um grande festival, para sermos espectadores das competições e participantes

---

<sup>170</sup> Citação de autoria desconhecida.

desejosos de alcançar o prémio. E implantou nas nossas almas uma paixão irresistível por tudo o que é sempre grande e mais divino do que nós. 3. Por isso, o universo inteiro não é suficiente para a medida da contemplação e do pensamento humanos, mas muitas vezes os nossos pensamentos saem dos limites daquilo que nos rodeia; e se alguém pudesse observar a vida de todos os ângulos<sup>171</sup> depressa saberia quanto mais vale em tudo o que é extraordinário, o que é grande, o que é belo, e saberia para que fim nascemos. 4. Daí que, levados por uma espécie de instinto natural, não nos espantemos – por Zeus! – diante dos pequenos rios, ainda que sejam cristalinos e nos sejam úteis, mas diante do Nilo, do Danúbio ou do Reno e muito mais ainda do Oceano.

E não ficamos assombrados com a pequena chama que acendemos, ainda que a sua luz se mantenha pura, mas com as do céu, embora muitas vezes escureçam; nem a achamos mais digna de espanto do que as crateras do Etna, cuja erupção faz subir das profundezas rochas e montanhas inteiras, e algumas vezes derramam rios daquele fogo espontâneo que vem das entranhas da terra. 5. Em suma, direi que o útil e necessário está ao alcance dos homens, mas o extraordinário é que espanta sempre.

**36.** 1. Por conseguinte, quando se trata de escritores geniais, cuja grandeza não cai fora da utilidade e da necessidade, deve-se observar desde logo que, mesmo não sendo infalíveis, homens como esses estão para além de tudo o que é mortal; pois, enquanto as outras coisas provam que são homens os que delas se servem, o sublime aproxima-os da grandiosidade divina; e se a ausência de falhas apenas não suscita censura, a grandeza é que causa espanto 2. Será ainda preciso dizer, além disto, que

---

<sup>171</sup> A expressão grega é *en kykloi*, literalmente, ‘em círculo’.

cada um daqueles homens resgata muitas vezes todos os seus erros com um único momento sublime e perfeito? E o mais importante: que se alguém fizesse uma selecção de todos os erros de Homero, de Demóstenes, de Platão e dos outros igualmente grandes e os somasse descobriria que são pouquíssimos, ínfimos, quando comparados com as qualidades daqueles heróis? Por isso todas as épocas e todas as gerações, cujos juízos não podem, por inveja, ser considerados insanos, lhes deram o prémio da vitória e ainda agora o conservam intacto e parece que assim o hão-de manter

“enquanto a água correr e as grandes árvores derem flor.”<sup>172</sup>

3. A quem escreveu que o Colosso<sup>173</sup>, por ter defeitos, não é melhor do que o Doríforo de Policleto<sup>174</sup> deve dizer-se, além de muitas outras coisas, que na arte se admira a correcção absoluta mas nas obras da natureza a sublimidade, e o homem é, por natureza, dotado de linguagem. Nas estátuas procura-se a semelhança com os seres humanos, mas na literatura, como eu dizia, o que está acima do humano<sup>175</sup>. 4. Ainda assim (e esta minha

---

<sup>172</sup> Este verso, de proveniência incerta, é citado por Platão no *Fedro* 264d.

<sup>173</sup> Não é certo que o autor se refira ao famoso Colosso de Rodas, uma das sete maravilhas do mundo antigo – a enorme estátua do deus Hélio construída na ilha de Rodas no séc. III a.C. e danificada por um tremor de terra algumas décadas mais tarde. Sobre o problema da identificação desta referência, vide RUSSELL (1964: 169).

<sup>174</sup> O Doríforo de Policleto, que representa um lanceiro, é uma das mais famosas estátuas gregas do séc. V a.C., de que existem várias cópias feitas no período romano.

<sup>175</sup> Longino parece afastar-se da concepção tradicional, desenvolvida por Aristóteles na *Poética*, da proximidade entre as várias artes – escultura, pintura, poesia. A distinção baseia-se nos fins para que tendem as várias artes – o de representar a realidade, no caso das artes visuais, e o de a ultrapassar, no caso do sublime, que só com as artes da palavra se realiza.

observação volta ao princípio do livro), já que a ausência de feitos é, em geral, um sucesso na arte, enquanto a superioridade, apesar de não uniforme, é própria da natureza sublime, então é preciso que a arte traga auxílio à natureza, pois a associação de ambas talvez resulte em perfeição. Estes são os aspectos que era necessário ponderar acerca do assunto proposto; mas cada um se satisfaça com o que lhe agrada.

37. 1. Voltando ao nosso assunto, as comparações e as imagens são semelhantes às metáforas, diferindo apenas ...

[lacuna]

38. 1. ... e as seguintes: “a não ser que transporteis o cérebro já todo pisado nos calcanhares”<sup>176</sup>. Por isso é preciso saber até onde se deve ir em cada coisa, pois ultrapassar demasiado a medida destrói a hipérbole, e o que se estica demasiado tende a relaxar e muitas vezes acaba por produzir o efeito contrário. 2. Por exemplo, Isócrates, não sei como, de tanto querer amplificar tudo cometeu uma infantilidade. A ideia defendida no seu *Panegírico* é a de que os Atenenses ultrapassam os Lacedemónios nos serviços prestados aos Gregos e, logo na introdução, diz o seguinte: «Além disso, as palavras possuem tamanha força que conseguem tornar pequenas as coisas grandes e atribuir grandeza às pequenas; dar uma expressão moderna a coisa antigas e discorrer em termos antigos sobre acontecimentos recentes.» Dessa maneira, Isócrates – alguém dirá – tencionas fazer com que os Atenenses troquem de lugar com os Lacedemónios? É que este elogio das palavras mais parece um proémio a aconselhar os ouvintes a desconfiarem do orador. 3. Por conseguinte, como já antes disse a propósito das figuras, as melhores hipérbolés são as que escondem isso mesmo – que são hipérbolés. É exactamente o que acontece

---

<sup>176</sup> Citação livre de Demóstenes, *Sobre o Haloneso* 45.

quando elas são produzidas por uma emoção violenta e de acordo com a magnitude das circunstâncias, como faz Tucídides ao falar dos que foram mortos na Sicília<sup>177</sup>: «Os Siracusanos desceram e puseram-se a degolar os que estavam no rio e a água ficou logo contaminada; mas mesmo assim a bebiam, cheia de lodo e sangue, e muitos até lutavam por ela.» As circunstâncias e a intensidade da emoção tornam credível que se lutasse para beber sangue e lodo.

4. Semelhante é o que diz Heródoto sobre os acontecimentos nas Termópilas<sup>178</sup>: «Entretanto, arremessando projecteis, os Bárbaros enterraram aqueles que se defendiam com as espadas que ainda lhes restavam, com as mãos e com os dentes.» E perguntar-se-á: como é possível lutar com os dentes contra homens armados? E o que é isso de se ser enterrado com projecteis? Contudo isto é credível, pois não parece que a situação seja usada por causa da hipérbole mas que é a hipérbole que nasce logicamente da situação.

5. Com efeito, como não me canso de repetir, as acções e as emoções próximas do êxtase são a solução e uma espécie de panaceia para toda a ousadia das palavras. Razão pela qual até as hipérboles cómicas, apesar de não terem qualquer credibilidade, se tornam credíveis porque fazem rir<sup>179</sup>:

“Tinha um terreno mais pequeno do que uma carta lacónica.”

Pois também o riso é uma emoção no prazer. 6. As hipérboles tanto podem engrandecer como reduzir, pois comum a ambas é o exagero. Ora o ridículo é, de certo modo, uma amplificação do que é muito baixo.

39. 1. Das partes que contribuem para o sublime e que expus no início falta ainda tratar a quinta, caríssimo, que é a

---

<sup>177</sup> 7. 84, 5.

<sup>178</sup> 7. 225.

<sup>179</sup> Desconhece-se a autoria deste fragmento.

de uma certa composição<sup>180</sup> das palavras. Acerca dela escrevi já o bastante em dois livros – tanto quanto me foi possível no que respeita à teoria – por isso apresentarei agora apenas o que é necessário para a argumentação presente. A harmonia<sup>181</sup> é um espantoso instrumento natural aos homens não apenas para persuadir e dar prazer, mas também para produzir linguagem sublime e emoções. 2. Com efeito, não põe o *aulos*<sup>182</sup> determinadas emoções dentro dos ouvintes, fazendo-os como que sair de si e enchendo-os de um delírio coribântico<sup>183</sup>? E depois de mostrar uma certa cadência rítmica não força o ouvinte, “mesmo que seja completamente avesso às Musas”<sup>184</sup>, a ir atrás dela dentro do ritmo e a acompanhar a melodia? E também as notas da lira, por Zeus, mesmo sem terem qualquer significado, produzem muitas vezes, como é sabido, um maravilhoso feitiço graças às variações dos sons, às combinações entre eles e à mistura dos acordes 3. (e, no entanto, trata-se de imagens e imitações bastardas da persuasão e não, como eu já disse, de actividades genuínas da natureza humana). Ora a composição, sendo uma espécie de harmonia no campo da linguagem – faculdade natural do homem que está ligada à própria alma e não apenas ao ouvido – põe em movimento vários tipos de palavras, de pensamentos, de acções, de beleza, de melodias – tudo coisas que nascem e se desenvolvem connosco –; e, pela combinação e variedade dos seus sons, transporta a emoção do orador para

<sup>180</sup> Sobre o conceito retórico de *synthesis* vide supra n. 59.

<sup>181</sup> A palavra *harmonia* não deve ser entendida no sentido musical moderno. Halliwell (2013: 337) observa que o seu significado está mais próximo de expressões como ‘melodic line’ ou ‘rythmic phrasing’.

<sup>182</sup> Sobre este instrumento musical vide supra n. 41.

<sup>183</sup> Os Coribantes eram sacerdotes da deusa frígia Cíbele, a quem prestavam culto por meio de danças frenéticas. No Íon 533e-534a Platão usa a mesma imagem para se referir à inspiração poética.

<sup>184</sup> Expressão retirada da tragédia perdida de Eurípides, *Etenobeia*.

as almas dos ouvintes, fazendo-os participarem dela; e assim a grandeza forma um todo com a construção das expressões. Não devemos, pois, pensar que, por tudo isto, ela nos encanta e ao mesmo tempo dispõe à gravidade, à dignidade e à sublimidade não só tudo aquilo que encerra dentro de si mas também a nós próprios, dominando o nosso espírito de todas as maneiras? Mas não é razoável questionar uma coisa sobre a qual existe tão grande acordo, basta a experiência como prova. 4. Parece sublime e é na verdade espantoso o pensamento que Demóstenes acrescentou ao seu decreto: «Este decreto fez passar como uma nuvem o perigo que então cercava a cidade.»<sup>185</sup> Isto soa bem tanto pelo pensamento como pela harmonia. É que tudo está expresso em ritmos dactílicos<sup>186</sup>, os mais nobres e grandiosos; por isso formam o metro heróico, o mais belo dos que conhecemos. ... [lacuna] Mas muda de sítio o que quiseres – “este decreto como uma nuvem fez o perigo passar” – ou, por Zeus, corta uma sílaba apenas – “fez passar qual nuvem” – e verás como a harmonia soa em uníssono com o sublime. Com efeito, esta mesma expressão – “como uma nuvem” – assenta sobre um primeiro ritmo longo que mede quatro tempos.<sup>187</sup> Basta retirar-lhe uma única sílaba – “qual nuvem” – e logo o corte mutila a grandeza. Ao contrário, se acrescentares uma – “fez passar tal como uma nuvem” –, o significado é o mesmo, mas a cadência já não é a mesma, porque com o prolongamento dos últimos tempos a contenção do sublime enfraquece e relaxa.

---

<sup>185</sup> *Oração da Coroa* 188.

<sup>186</sup> O ritmo dactílico assenta em unidades métricas (pés) compostas por uma sílaba inicial longa a que se seguem duas breves (resolúveis numa longa). Em rigor, porém, esta frase de Demóstenes não está em ritmo dactílico o que nos leva a pensar que o autor pode estar a usar a palavra de forma livre.

<sup>187</sup> Refere-se às duas sílabas da palavra *osper* que, sendo longas (uma por natureza outra por posição), demoram quatro tempos a serem pronunciadas.



40. 1. Entre aquilo que contribui para dar grandeza ao que dizemos está a combinação dos elementos, tal como no corpo a combinação dos membros, pois se um for separado dos outros, sozinho nada tem de estimável, mas todos unidos entre si formam um conjunto perfeito. Assim também as expressões grandiosas, separadas umas das outras e em lugares diferentes, dispersam-se a si mesmas e também ao sublime mas, quando se unem para formar um corpo e se deixam enlaçar pelo vínculo da harmonia, ganham expressividade devido à própria estrutura circular em que se encontram; e a grandeza nos períodos é como que uma refeição partilhada para a qual todos contribuem. 2. Por isso, como já mostrei suficientemente, muitos escritores e poetas que não são por natureza sublimes nem sequer dados à grandeza, mesmo usando em geral palavras comuns e vulgares e que em si nada têm de extraordinário, alcançam alguma gravidade e distinção e conseguem não parecer baixos pelo simples facto de combinarem e harmonizarem as palavras. Como muitos outros, Filisto<sup>188</sup> é exemplo disso, Aristófanes é-o em alguns passos e Eurípidés na maior parte deles. 3. Depois de matar os filhos diz Hércules<sup>189</sup>:

“Carregado estou de males e não há mais lugar onde os ponha.”

A expressão é muito vulgar mas como está de acordo com a situação criada tornou-se sublime. Se combines isto de outra maneira verás que Eurípidés é melhor poeta pela composição do que pelo pensamento. 4. No passo em que Dirce está a ser arrastada pelo touro, diz-se<sup>190</sup>:

<sup>188</sup> Historiador do séc. IV a. C. que escreveu uma história da Sicília.

<sup>189</sup> *Hercules* 1245.

<sup>190</sup> Fragmento (221 Nauck) da peça perdida *Antiope*.

“... se acaso se torcia  
punha-se a andar às voltas, arrastando e levando  
tudo atrás: mulher, pedra, carvalho.”

A ideia é nobre, mas ficou mais forte pelo facto de não apressar a harmonia nem ser arrastada como que sobre rodas, mas as palavras seguram-se umas nas outras e têm os apoios dos tempos, alcançando uma sólida grandeza.

41. 1. Nada diminui tanto o sublime como o ritmo quebrado e precipitado das palavras, com pirríquios, troqueus e dicoreus<sup>191</sup> a produzirem uma cadência regular de dança. É que tudo o que segue um ritmo certo parece logo coisa artificiosa e de gosto fácil, e, por ser monótono, não deixa transparecer qualquer emoção. 2. E pior ainda do que isto é que, da mesma maneira que as canções distraem os ouvintes do assunto e os atraem para si mesmas, também as partes demasiado rítmicas do enunciado não dão a quem as ouve a emoção da linguagem mas a do ritmo, de tal forma que muitas vezes os ouvintes, como prevêem os finais, marcam eles mesmos com o pé o compasso ao orador e, antecipando-se a ele, completam a cadência como numa dança coral.

3. Igualmente desprovidas de grandeza são as frases extremamente ajustadas e cortadas em palavras curtas e sílabas breves, ligadas entre si como que por uma espécie de parafusos no sítio dos cortes e das asperezas<sup>192</sup>.

42. 1. Outra coisa que pode diminuir o sublime são as

---

<sup>191</sup> O pirríquio é um pé constituído por duas sílabas breves, o troqueu por uma longa seguida de uma breve, o dicoreu por uma sequência de longa, breve, longa, breve.

<sup>192</sup> Sobre a difícil interpretação deste passo vide Russell (1964: 180).

expressões demasiado sincopadas, pois quando a grandeza é levada a uma brevidade extrema fica mutilada. Entenda-se, não me refiro às frases em que a redução é apropriada, mas àquelas que são muito curtas e aparecem retalhadas em pequenas partes. É que a expressão sincopada mutila o sentido, enquanto a concisão o potencia. É evidente que, ao contrário, as expressões longas ficam desprovidas de vigor se a extensão não respeitar a justa medida.

43. 1. Também a baixeza dos vocábulos prejudica e desfigura a grandeza. Por exemplo, Heródoto descreve divinamente a tempestade, de forma adequada ao assunto, mas – por Zeus! – usa palavras que ficam muito abaixo da matéria que tratam. “O mar ferveu”: a pronúncia desagradável de «ferveu»<sup>193</sup> perturba muito o sublime. E diz também “o vento cansou-se”<sup>194</sup> e, ainda, “um fim desagradável esperava os que eram arremessados à volta dos destroços”<sup>195</sup>. “Cansou-se” é uma expressão ignóbil e vulgar; e “desagradável” não condiz com uma experiência tão grave. 2. Da mesma maneira Teopompo, depois de descrever de forma magnífica a descida ao Egito do rei persa, arruinou o conjunto com umas palavras insignificantes<sup>196</sup>: “Que cidade ou que nação da Ásia não enviou embaixadores ao rei? Qual dos produtos da terra ou dos trabalhos artísticos, belos ou valiosos, não lhe foi levado como presente? Não havia muitas e sumptuosas colchas e mantas (umas em púrpura, outras bordadas em várias cores, outras brancas) e muitas tendas em ouro, equipadas com tudo o que era necessário, e túnicas e leitos magníficos? E ainda vasos

---

<sup>193</sup> 7. 188, 2. No original a palavra tem três sílabas e em todas elas se repete a sibilante, soando mais ou menos como *zdessasses*. Daí a crítica do autor.

<sup>194</sup> 7. 191, 2.

<sup>195</sup> 8. 13.

<sup>196</sup> Fr. 263 Jacoby.

de prata e ouro trabalhado, copos e taças, uns incrustados com pedras preciosas, outros de execução perfeita e muito valiosos. E além disto miríades incontáveis de armas, tanto de Gregos como de Bárbaros, uma quantidade desmesurada de animais de carga e de vítimas engordadas para o abate, muitos alqueires de condimentos, imensos sacos e bolsas e potes de cebolas e de todas as outras coisas necessárias. Tantas carnes salgadas de todos os tipos de animais sacrificados em quantidades tais que quem vinha ao longe pensava serem montes ou colinas que se erguiam do outro lado”. 3. Do mais sublime passa para o mais baixo quando o contrário é que era devido – a amplificação. Mas, misturando na admirável descrição dos preparativos para a guerra, sacos, condimentos e bolsinhas criou a imagem de uma cozinha. Tal como repugnaria aos olhos se alguém, perante aqueles objectos de luxo, colocasse uns saquitos e umas bolsitas entre jarros de ouro, incrustados com pedras preciosas, vasos de prata, taças e tendas douradas; assim também na expressão verbal palavras como estas colocadas pelo meio sem propósito constituem uma vergonha e como que uma nódoa. 4. Ora Teopompo podia ter feito a descrição em termos gerais, como faz em relação às montanhas que diz que se erguiam e, fazendo essa mudança a respeito dos outros preparativos, falar dos camelos e da grande quantidade de animais de carga a transportarem tudo o que era necessário para a alimentação e para o prazer da mesa; ou mencionar os montes de sementes de todo o tipo e daquelas coisas indispensáveis a uma cozinha requintada e a uma vida de luxo; ou, se queria a todo o custo mostrar a auto-suficiência do rei, referir o fino serviço de mesa e as iguarias dos cozinheiros. 5. Não convém em momentos de sublime baixar a coisas triviais e desprezíveis, a não ser que a isso sejamos levados por alguma premente necessidade; apropriado é **adequar as palavras às coisas** e imitar a natureza que, ao criar o homem, não lhe pôs no

rosto as partes vergonhosas nem as secreções de toda a sua massa corporal, mas escondeu-as, como pôde e, como diz Xenofonte, desviou para o mais longe possível os seus canais sem violar a beleza da criatura inteira.

6. Mas não é preciso enumerar todo o tipo de coisas que diminuem a sublimidade. Tendo sido antes demonstrado o que torna a linguagem nobre e sublime, é evidente que o contrário a faz baixa e vergonhosa.

44. 1. Caríssimo Terenciano, para a tua boa instrução não hesitarei ainda em acrescentar e tentar esclarecer um último ponto sobre o qual há pouco tempo fui questionado por um dos filósofos. Dizia ele: “Acho estranho – e não serei o único – que nos nossos dias haja criaturas com o maior poder de persuasão e com competência para as funções públicas, sagazes, hábeis e sobretudo férteis na produção de agradáveis efeitos literários, mas nenhuma absolutamente sublimes e extraordinariamente grandes, a não ser muito raramente. De tal modo se universalizou a esterilidade literária no nosso tempo!” 2. E acrescentava: “Ou será que temos de acreditar na opinião corrente de que é a democracia que alimenta a grandeza e, em geral, só com ela floresceram e morreram os grandes talentos literários? Diz-se que a liberdade é capaz de alimentar os pensamentos dos homens grandes, de lhes dar esperança e, ao mesmo tempo, de despertar neles o desejo de competirem entre si e de ambicionarem o primeiro prémio. 3. Além disso, graças aos prémios propostos nas repúblicas para várias ocasiões, as superiores capacidades espirituais dos oradores são espevitadas pelo exercício e vão-se, por assim dizer, polindo e, como é natural, brilham livres juntamente com as suas obras. Mas nós hoje somos educados desde crianças no que parece ser uma legítima escravidão e não apenas somos como que enfaixados desde os nossos mais tenros pensamentos nos mesmos costumes e ocupações, mas

ainda passamos sem provar da fonte bela e fecunda donde vem a arte das palavras, isto é, a liberdade. É por isso que nada conseguimos ser senão uns extraordinários bajuladores.” 4. É por essa mesma razão – afirmava ele – que as outras faculdades existem também nos escravos, mas nenhum se torna orador, “pois, encontrando-se como que numa prisão e habituado a ser maltratado, nele se percebe logo a impossibilidade de falar livremente. 5. De facto, como diz Homero, ‘o dia da escravidão leva metade da excelência’<sup>197</sup>. Assim como – se posso dar crédito ao que ouço dizer – as jaulas onde são criados os Pigmeus, a que chamamos anões, não só impedem o crescimento dos que estão fechados lá dentro mas também os tornam mais pequenos devido às ataduras que lhes põem à volta do corpo, do mesmo modo a condição servil, por mais justa que seja, se pode definir como uma jaula e uma espécie de prisão comum da alma.” 6. E eu respondi-lhe assim: “É fácil, meu bom amigo, e próprio do homem falar sempre mal das coisas presentes. Mas repara que não é a paz do mundo que destrói os grandes talentos, mas muito mais essa guerra sem fim que toma conta dos nossos desejos e ainda, por Zeus, aquelas paixões que dominam a vida moderna e a conduzem e arrebatam completamente. É o amor insaciável da riqueza, do qual todos padecemos, e o amor dos prazeres que nos escravizam e, mais ainda, afundam a vida com os homens lá dentro, se assim posso dizer. O amor do dinheiro é uma doença que nos amesquinha e o amor dos prazeres é a que nos torna mais ignóbeis. 7. E eu, fazendo um esforço de lógica, não consigo perceber como é que valorizamos ou, para dizer a verdade, endeusamos a riqueza ilimitada e não reconhecemos os males que lhe são conaturais e se introduzem nas nossas almas. É que a extravagância acompanha a riqueza desmedida e licenciosa e

---

<sup>197</sup> *Odisseia* 17. 322.

com ela caminha lado a lado, como se diz; e quando a riqueza abre as portas das cidades e das casas também a extravagância entra e aí fica a habitar. Tornando-se elas crônicas na vida dos homens, fazem ninho, como dizem os sábios, e após a incubação dão à luz a ganância, a soberba, a luxúria, que não são filhos bastardos mas completamente legítimos. E se se permitir que estes filhos da riqueza cheguem à idade adulta, logo eles geram na alma senhores implacáveis – a insolência, o desrespeito pelas leis, a desvergonha. 8. E é inevitável que isto assim seja e que os homens já não ergam os olhos para o alto nem produzam uma palavra digna de fama futura, mas que aos poucos destruam as suas vidas no ciclo destes vícios; pois a grandeza da alma murcha, desaparece e deixa de ser apreciada quando os homens se deslumbram com as suas partes mortais e não cuidam de desenvolver as imortais. 9. Com efeito, ninguém que tenha sido subornado para proferir uma sentença pode ser um juiz livre e imparcial tanto em matéria de justiça como de beleza (pois é inevitável que quem aceita subornos considere bom e justo apenas o que lhe interessa e o contrário injusto e mau). Mas quando aquilo que norteia toda a nossa vida é o suborno, é andar à caça da morte dos outros e de heranças fraudulentas, ficamos escravizados pelo amor das riquezas e compramos pelo preço da alma todo o tipo de lucro. Será que em tal corrupção pestilenta da vida podemos pensar que ainda resta alguém que possa ajuizar livremente acerca das coisas grandes e que perduram para sempre, um juiz imune a subornos e que não se deixe corromper pelo desejo do lucro? 10. Mas talvez homens como nós gostem mais de ser escravizados do que de viver em liberdade. E assim, a ganância, como alguém que foi libertado da prisão, pode andar à solta a prejudicar o próximo e a afundar de desgraças o mundo.” 11. Em suma, disse-lhe ainda que a causa da ruína dos espíritos nos nossos dias é a indiferença. Todos nós, com poucas

exceções, vivemos nela, empenhando-nos apenas no louvor e no prazer, mas sem ganhar nada que seja digno de emulação e de honra. 12. “Mas é melhor deixar estas coisas”<sup>198</sup> e passar ao que se segue, isto é, às emoções, acerca das quais prometi antes escrever um tratado em separado; como já disse, elas constituem uma parte muito importante não só dos discursos em geral mas também do próprio sublime<sup>199</sup>.

---

<sup>198</sup> Eurípides, *Electra* 379.

<sup>199</sup> Esta frase foi acrescentada posteriormente, em data que não sabemos precisar, na margem inferior da última folha do manuscrito; terá sido introduzida para suprir o desaparecimento da parte final do tratado. Russell (1964: 192-193) é de opinião de que a porção de texto em falta será mínima.



(Página deixada propositadamente em branco)

## ÍNDICE DE AUTORES E PASSOS CITADOS

- Amónio: p. 61
- Anacreonte, fr. 96 Bergk: p. 82
- Anfícrates: p. 40, 43
- Apolónio de Rodes: p. 86, 87
- Arato: p. 56
- Phaenomena* 287: p. 78
- Aristarco: p. 61
- Aristeias de Proconeso: p. 55
- Aristófanes: p. 96
- Aristófanes de Bizâncio: p. 49
- Aristóteles: p. 14, 19, 21, 26, 40, 41, 53, 54, 60, 83, 91
- Poética* 1459b: p. 53
- Retórica* 1404b: p. 70; 1411b: p. 63
- Arquíloco: p. 57, 61, 87
- Arsénio: p. 36
- Aureliano: p. 12
- Baquílides: p. 87
- Boileau: p. 21, 26, 27
- Burke: p. 26
- Calístenes: p. 40
- Cássio Longino: p. 11, 12, 13
- Catulo: p. 55
- Cecílio de Calacte: p. 15, 17, 20, 23, 35, 42, 46, 47, 61, 82, 83, 85, 86
- Cícero: p. 24, 35, 40, 56, 59
- Orador* 21. 69: p. 15
- Clitarco: p. 40
- Custódio José de Oliveira: p. 27
- Demétrio: p. 14, 41, 56
- Demóstenes: p. 14, 15, 19, 24, 25, 35, 36, 38, 57, 59, 69, 75, 83, 88, 89, 91
- Contra Aristogiton* 1. 27: p. 79
- Contra Mídias* 72: p. 72
- Contra Timócrates* 208: p. 67
- Filípicas* 1. 10: p. 71
- Oração da Coroa* 18: p. 77; 18. 169: p. 57; 188: p. 95; 208: p. 68; 296: p. 83
- Sobre o Haloneso*: p. 92
- Diodoro Sículo: p. 42
- Dionísio de Halicarnasso: p. 11, 12, 14, 15, 35, 60,
- Demóstenes* 1-3: p.15; 3: p.14; 5: p. 85, 8: p.53
- Da Composição das palavras* 6. 2.1: p. 46.
- Dionísio Longino : p. 11, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 26, 27, 36, 37, 42, 49, 56
- Do Sublime*: 1. 1: p. 15; 1-3: p. 15,

- 16; 6.1: p.20; 7.1: p. 207.2: p. 16, 17; 7.3: p.20; 8.1: p.18; 8.2: p.19; 8.4.: p.19; 9.2: p. 16, 22; 9.9: p.22; 13.2: p. 19; 35.2: p. 21; 35.3: p.22;36.3: p. 22; 39.3: p. 22.
- Eratóstenes, *Erígone*: p. 87
- Ésquilo:  
Fr. 281 Nauck: p.39  
*Os Sete contra Tebas* 42 sqq.: p. 65
- Ésquines: p. 69
- Estesícoro: p. 61
- Estrabão 9.3.5: p. 60
- Êupolis: p. 68, 69
- Eurípides:  
*Antíope*, fr. 221 Nauck: p. 97  
*Bacantes* 726: p. 65  
*Electra* 379: 103  
*Estenobeia*: p. 94  
*Faetonte*: p. 64  
*Hércules* 1245: p. 96  
*Ifigénia entre os Tauros* 291: p. 63  
*Orestes* 255-257: p. 63; 264-265: p. 66
- Filinto Elísio: p. 27
- Filisto: p. 96
- Fílon de Alexandria: p. 13
- Francesco Porto: p. 26, 35
- Génesis* 1.3: p. 51
- Górgias: p. 36, 39
- Hecateu: 79
- Hegésias: p. 40
- Heródoto: p. 44, 61, 71, 79  
*Histórias*: 1. 105: p. 81; 2. 29: p. 78;
4. 13 sqq.: p. 55 ; 5.18: p. 44; 6.11: p. 74; 6. 21: p.77; 6. 75: p. 82; 7. 181: p. 82; 7. 188: 98; 7. 191: p. 98; 7.225: 93; 8. 13: p. 98
- Hesíodo: p. 62  
*Trabalhos e Dias* 24: p. 62  
*Escudo de Hércules*: p. 49
- Hiperides: p. 25, 67, 87, 88, 89
- Hipócrates, *Aer.* 22: p. 81
- Homero: p. 19, 23, 24, 49, 50, 51, 53, 56, 61, 87, 91  
*Iliada* 1. 225: p. 43; 4. 440-443: p. 49; 5. 85: p. 78; 5. 770-772: p. 49,13. 18-19, 27-29: p.50; 15. 346-349: p. 78; 15. 605-607: p. 52; 15. 697 sqq.: p. 77; 17. 645-647: p. 51; 20. 60: p.50; 20. 170 sqq.: p. 64  
*Odisseia* 3. 109-111: p. 52; 4. 681: p. 79; 10. 251-252: p. 72; 11: p. 48; 11.2: p. 36; 11. 315-317: p. 47; 17. 322: p. 101
- Horácio: p. 53
- Íon de Quios: p. 87
- Isócrates: p. 15, 42, 73  
*Panegírico*: p. 92
- Kant: p. 26
- Lísias: p. 15,35, 85, 86, 88, 89
- Manuzio: p. 26
- Mátride: p. 40
- Petrônio:p. 13
- Píndaro: p. 87
- Platão: p. 15, 19, 24, 25, 36, 43, 59, 60, 61, 86, 89, 91

- Fedro* 264d: 91
- Íon* 533e-534a: p. 94
- Leis* 741c; 773c: p. 85; 778d: p. 44; 801b: p. 81
- Menéxeno* 236 d: p. 80; 245d: p. 76
- República* 586a: p. 60
- Plínio: p. 13
- Plutarco: p.35,  
*Vida de Demóstenes* 2.2-3.1: p. 59; 3.2: p. 35  
*Vida de Alexandre* 29: p.48
- Porfírio: p. 61
- Quintiliano: p. 13, 14, 60  
*Institutio Oratorum* 6. 2. 20: p.54; 6.2.29: p. 63  
*Retórica a Herênio*: p. 15
- Robortello: p. 26
- Safo: p.24, 54-55
- Sêneca: p. 13
- Simónides: p. 66
- Sócrates: p. 43
- Sófocles: p. 40, 66, 87  
*Ájax*: p. 48  
*Édipo em Colono*: p. 66  
*Rei Édipo* 245 sqq.: p. 76  
 Fr. 281 Nauck: p. 76  
 Fr. 701 Nauck: p. 40  
*Policena*: p. 66
- Tácito: p. 13
- Teócrito: p. 86
- Teodoro de Gádaros: p.41
- Teofrasto: p. 14, 15, 41, 83
- Teopompo: p. 99
- fr. 262 Jacoby: p. 82; fr. 263 Jacoby: p. 98
- Terêncio: p. 61
- Timeu: p. 41, 42, 43,
- Tucídides: p. 15, 19, 75, 93
- Xenofonte: p. 12, 43, 46, 72, 99  
*Ciropedia* 1. 5. 12: p. 80; 7.1, 37: p. 77  
*Constituição dos Lacedemónios* 3.5: p. 43  
*Helénicas* 4. 3. 19: p. 72  
*Memoráveis* 1. 4. 5: p. 84
- Zoilo de Anfípolis: p. 53

(Página deixada propositadamente em branco)

**VOLUMES PUBLICADOS NA COLEÇÃO AUTORES**  
**GREGOS E LATINOS – SÉRIE TEXTOS GREGOS**

1. Delfim F. Leão e Maria do Céu Fialho: *Plutarco. Vidas Paralelas – Teseu e Rómulo*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
2. Delfim F. Leão: *Plutarco. Obras Morais – O banquete dos Sete Sábios*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
3. Ana Elias Pinheiro: *Xenofonte. Banquete, Apologia de Sócrates*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
4. Carlos de Jesus, José Luís Brandão, Martinho Soares, Rodolfo Lopes: *Plutarco. Obras Morais – No Banquete I – Livros I-IV*. Tradução do grego, introdução e notas. Coordenação de José Ribeiro Ferreira (Coimbra, CECH, 2008).
5. Ália Rodrigues, Ana Elias Pinheiro, Ândrea Seiça, Carlos de Jesus, José Ribeiro Ferreira: *Plutarco. Obras Morais – No Banquete II – Livros V-IX*. Tradução do grego, introdução e notas. Coordenação de José Ribeiro Ferreira (Coimbra, CECH, 2008).
6. Joaquim Pinheiro: *Plutarco. Obras Morais – Da Educação das Crianças*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).
7. Ana Elias Pinheiro: *Xenofonte. Memoráveis*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2009).
8. Carlos de Jesus: *Plutarco. Obras Morais – Diálogo sobre o Amor, Relatos de Amor*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2009).
9. Ana Maria Guedes Ferreira e Ália Rosa Conceição Rodrigues: *Plutarco. Vidas Paralelas – Péricles e Fábio Máximo*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).

10. Paula Barata Dias: *Plutarco. Obras Morais - Como Distinguir um Adulador de um Amigo, Como Retirar Benefício dos Inimigos, Acerca do Número Excessivo de Amigos*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
11. Bernardo Mota: *Plutarco. Obras Morais - Sobre a Face Visível no Orbe da Lua*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
12. J. A. Segurado e Campos: *Licurgo. Oração Contra Leócrates*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH /CEC, 2010).
13. Carmen Soares e Roosevelt Rocha: *Plutarco. Obras Morais - Sobre o Afecto aos Filhos, Sobre a Música*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
14. José Luís Lopes Brandão: *Plutarco. Vidas de Galba e Otão*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
15. Marta Várzeas: *Plutarco. Vidas de Demóstenes e Cícero*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
16. Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues: *Plutarco. Vidas de Alcibíades e Coriolano*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
17. Glória Onelley e Ana Lúcia Curado: *Apolodoro. Contra Neera. [Demóstenes] 59*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2011).
18. Rodolfo Lopes: *Platão. Timeu-Critias*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2011).
19. Pedro Ribeiro Martins: *Pseudo-Xenofonte. A Constituição dos Atenienses*. Tradução do grego, introdução, notas e índices (Coimbra, CECH, 2011).
20. Delfim F. Leão e José Luís L. Brandão: *Plutarco. Vidas de Sólon e Públicola*. Tradução do grego, introdução, notas e índices (Coimbra, CECH, 2012).

21. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata I*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2012).
22. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata II*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2012).
23. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata III*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2012).
24. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata IV*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
25. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata V*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
26. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata VI*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
27. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata VII*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
28. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata VIII*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
29. Custódio Magueijo: *Luciano de Samósata IX*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
30. Reina Marisol Troca Pereira: *Hiérocles e Filágrio. Philogelos (O Gracejador)*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
31. J. A. Segurado e Campos: *Iseu. Discursos. VI. A herança de Filoctémon*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH/IUC, 2013).
32. Nelson Henrique da Silva Ferreira: *Aesopica: a fábula esópica e a tradição fabular grega*. Estudo, tradução do grego e notas. (Coimbra, CECH/IUC, 2013).



33. Carlos A. Martins de Jesus: *Baquíledes. Odes e Fragmentos*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
34. Alessandra Jonas Neves de Oliveira: *Eurípides. Helena*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
35. Maria de Fátima Silva: *Aristófanes. Rãs*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
36. Nuno Simões Rodrigues: *Eurípides. Ifigénia entre os tauros*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
37. Aldo Dinucci & Alfredo Julien: *Epicteto. Encheiridion*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
38. Maria de Fátima Silva: *Teofrasto. Caracteres*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
39. Maria de Fátima Silva: *Aristófanes. O Dinheiro*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2015).
40. Carlos A. Martins de Jesus: *Antologia Grega, Epigramas Efrásticos (Livros II e III)*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2015).
41. Reina Marisol Troca Pereira: *Parténio. Sofrimentos de Amor*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2015).

42. Marta Várzeas: *Dionísio Longino. Do Sublime*. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2015).

OBRA PUBLICADA  
COM A COORDENAÇÃO  
CIENTÍFICA



CENTRO DE ESTUDOS  
CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS  
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

• U



C •



IMPRESSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS