

A arte do estilo na *Poética* de Escalígero: para o estudo do Livro IV¹

VIRGÍNIA SOARES PEREIRA
Universidade do Minho

Abstract: This article focuses on the subject, contents and structure of Book IV of Scaliger's *Poetics* devoted to *elocution*. Therefore: 1. it begins by assessing the way the author has dealt with the Hermogenian theory of the archetypal forms of style analysed both by themselves and in the translation by Jorge de Trebizonda; 2. it proceeds to comment on the large space devoted by Scaliger to the figures of diction and, in the last chapters, to the semantics of sounds; 3. through an analytical study, we have sought to highlight not only the strong theoretical component of the Book, peculiar to the author, but also the systematic character of its illustration based on Virgil's work.

Keywords: Scaliger; Hermogenes; Jorge de Trebizonda; Poetics; Forms of Style.

*Cum igitur inuenta his adornauerimus praeceptionibus,
erit opus omne absolutum.*
Scaliger, *Poet.* IV 49 [652, 5-6]

Com as palavras em epígrafe termina o Livro IV dos *Poetics Libri Septem* de Júlio César Escalígero [1484-1558],² integralmente consagrado à questão do *ornatus*. Elas dizem bem do objectivo do livro e do autor: fornecer preceitos e exemplos que contribuam para a formação do poeta e o alcance da perfeição na obra poética. Enquadra-se, assim, no âmbito da terceira componente da *technê rhetoricê*, a *lexis* ou *elocutio*, e adquire por

¹ Esta colaboração é o resultado da nossa participação no Projecto HUM2005-00026/FILO, financiado pela Dirección General de Investigación do Ministerio de Educación de España.

² A primeira edição desta obra saiu em Lyon, em 1561. As citações são feitas a partir da edição: *Julius Caesar Scaliger Poetics Libri Septem*. Faksimile_Neudruck der Ausgabe Leipzig von Lyon 1561 mit einer Einleitung von August Buck. Stuttgart – Bad Canstatt: Frommann - Holzboog, 1987. Entre parênteses quadrados aparece a localização do fragmento na obra de Deitz (1995).

isso mesmo uma relevância especial no contexto da retórica e poética renascentistas.³

À semelhança dos restantes livros da *Poética*, o livro IV ostenta um subtítulo de marca grega: *Poetices Liber Quartus, qui et Parasceue*, que reenvia, com o vocábulo *παρασκευή*, para a ideia de ‘construção’ e *ornatus*, isto é, para a preparação e o labor necessários à formação do poeta e à produção poética,⁴ tanto mais que a obra tem como destinatário um “aprendiz” da arte poética, que de tempos a tempos vem emergindo à superfície do texto em frases do tipo *nota loquutionem*, ‘atenta na expressão’, *nota sublimem dicendi modum*, ‘observa este sublime modo de expressão’, *nota uerbum signatum*, ‘repara na expressividade do termo’, ou *notabis*, ‘hás-de observar’.⁵

Na esteira de tantos outros tratados de poética que o humanismo renascentista produziu e deu à estampa, este livro IV surge como um manual de estilística latina — mas um denso manual, próximo do tratado —, no qual se aliam e interpenetram as explanações teóricas, a descrição da linguagem poética e a prescrição de receitas normativas, tendo sempre como meta a perfeição da produção poética e a capacidade crítica de apreciação e imitação.⁶ O final do capítulo 23, que encerra a

³ Como escreveu Mayoral (1994) 23: “El concepto de *Ornato* [...] es uno de los conceptos de mayor valor y transcendência en la doctrina retórica y poética heredada del pensamiento clásico”, e nele assenta a concepção do discurso literário em geral e poético em particular, o *sermo ornatus*. Referindo-se aos *Poetices Libri Septem*, Michel (1994) 245 escreveu: “Ils apparaissent comme la synthèse la plus érudite fournie sur le sujet par l’érudition de la Renaissance.” Dada a relevância do estilo nas teorias do discurso no Renascimento, chegou a ser afirmado, sem exagero, que “the Renaissance was as much a renaissance of style as of anything else” (Plett (1983) 357).

⁴ Partindo do pressuposto clássico de que o poeta é um *artifex*. Cf. Lausberg (1990-1991), I: 65: “El arte (*ars*) es ‘la preparación del camino’ que media entre el que practica el arte (‘artista’; Plat. Soph. 219^a: *τεχνίτης*; Quint. 2.14,5: *artifex*) y la obra realizada (‘obra de arte’; *Od.* 7,97: *ἔργον*; Quint. 2,14,5: *opus*). Se da, pues, el siguiente proceso en la creación de la obra de arte: *artifex* > *ars* > *opus*.”

⁵ Scaliger IV 16 [402, 2], IV 16 [398, 1], IV 16 [438, 1] e IV 16 [392, 8].

⁶ Como observou Jehasse (1986) 64: Il (sc. Scaliger) n’entend d’ailleurs pas légiférer *in abstracto*: c’est un poète qu’il forme, perfectionne, et rend parfait. E essa era a prática corrente no Renascimento. O estilo formava-se pela imitação, fundamentalmente prática, e pela via normativa, que podia guiar o processo de combinação

caracterização dos três níveis de estilo da tradição clássica, é particularmente sugestivo a esse título, ao justificar os exemplos dados não apenas para que se conheçam os diferentes estilos e níveis, mas também para que se imitem [470, 8-10]:

Quae loca non ad percipiendas dicendi formas solum, sed ad imitationis quoque rationem multum momenti habere possunt.

Estes passos podem ter muito interesse não apenas para se conhecerem os tipos de estilo, mas também para se conhecer a doutrina da imitação.

Para o efeito, Escalígero começa, como é seu costume, pela exposição teórica (no domínio da *ratio*), passando depois à exemplificação (o âmbito do *usus*). Disso mesmo dá conta ao afirmar (IV 1 [276, 26-27]): (...) *quae more nostro quod sint primum, deinde eorum usum consideremus*. E assim acontece ao longo do livro: a análise do uso é constantemente pontuada por definições e explanações de natureza conceptual. Esta característica do trabalho de Escalígero, que não se cinge à descrição dos usos da língua, mas procura explicá-los segundo a *ratio*, é considerada pela crítica como um valor acrescido e uma inovação nos estudos do género.⁷

Pelo seu conteúdo (o *ornatus*), o Livro IV apresenta-se intimamente relacionado com os livros II (*Hyle*, ‘matéria’) e III (*Idea*, ‘forma’, ‘forma do conteúdo’). O próprio autor chama a atenção, no início do Livro II, para esta estreita ligação entre o conteúdo dos livros II-IV:

*Quocirca de Poeseos materia in hoc libro scribendum erit, in tertio de forma, in quarto de ornamentis.*⁸

e composição de todos os recursos do sistema elocutivo. Para os humanistas, “La poésie n’est vraiment poésie qu’à condition d’être pleinement consciente de ses propres règles et techniques.”, sendo nos poetas latinos que se vê com precisão e clareza a ‘lei poética’ (Fumaroli (1986) 12).

⁷ Esta mesma procura do racionalismo dos fenómenos da língua é visível já no *De causis Linguae Latinae*, que Escalígero publicou em 1540 (Galán Sánchez (1997) 613-619).

⁸ Apud Magnien (1986) 32, n. 36, que chama também a atenção para a marca aristotélica das designações gregas adoptadas por Escalígero, quando afirma: “Les Livres II, III et IV dans leur titre et leur sujet découlent de la *Métaphysique*”

Estrutura do Livro IV

Constituem o Livro IV quarenta e nove capítulos (que na edição quinhentista de Lyon ocupam cerca de 80 colunas, de 60 linhas cada) de dimensão muito heterogênea, desde o primeiro (dedicado ao conceito de *character*, ‘estilo’), que se espria por cerca de 20 colunas, até capítulos como o terceiro (sobre a *perspicuitas*), o quarto (dedicado ao *cultus*) ou o sétimo (sobre a *numerositas*), que não chegam a ocupar um quarto de coluna. Pela sua demorada extensão destacam-se o referido cap. 1 e o cap. 16, que desenvolve em doze colunas de texto compacto o tema da *dignitas* no estilo sublime. A ele voltaremos.

Do ponto de vista da sua estrutura interna, o livro em causa está organizado em três grandes áreas de estudo:

1. (caps. 1-24) Conceito de estilo; categorias do estilo, segundo Hermógenes; caracterização dos tradicionais três níveis de estilo;
2. (caps. 25-43) Figuras de palavras: definição e exemplificação;⁹
3. (caps. 44-49) O ritmo, considerado a alma da poesia, a semântica dos sons e a constituição dos pés.¹⁰

De longe o mais longo, o capítulo primeiro (*Character*), eminentemente teórico, expõe com largo desenvolvimento o que se entende por *character*,¹¹ estabelecendo o seu conceito com base em três critérios:

d’Aristote où ce dernier définit trois catégories dans tout art: *Hyle*, *Eidos* et *Poïesis* (*Met.* VI, 7-8 et VII, 2).” O Livro IV deverá “vestir”, “ornamentar” a estátua, nas palavras do próprio Escalígero: “Assim como a estátua de César é a imagem (*imago*) de César, o poema é-o do que descreve.” (cit. de Balavoine (1986) 116). Para se ter uma bem informada visão de conjunto deste livro IV, vd. Galland-Hallyn et Hallyn (2001) 559-565.

⁹ Note-se que as figuras de pensamento foram tratadas no Livro III, nos caps. 28 a 95. Sobre esta matéria, vd. o artigo de Lardet (1986) 151-180.

¹⁰ Embora o autor remeta o tratamento mais aprofundado do número para o último livro, o “*Epinomis*”. Veja-se a este respeito Laurens (1986) 131-150, “La performance stylistique dans le chapitre ‘De Numeris’”. Para as valiosas considerações de ordem métrica, tecidas no último capítulo, veja-se Luque Moreno (2001) 89-110. Sublinhe-se que a atenção dada por Escalígero à fonética e à sua relevância poética é digna de nota. Muitos dos elementos aduzidos nesta parte podem ver-se tratados modernamente por Coleman (1999) 21-93, em especial 21-51.

¹¹ Escalígero refere haver dúvidas quanto à tradução do termo *character*, que prefere traduzir por *nota* ou *figura*, em vez da tradução ciceroniana por *forma*.

a *natura* (essência), os *affectus* (disposições, propriedades) e o *usus* (uso).¹² Começa, ao estilo do autor, com uma definição: “As palavras alcançam o *ornatus* de duas formas, através dos *numeri* e das *figurae*, que juntos formam o *character* (o estilo).” Note-se que nesta definição estão contempladas as três partes em que se estrutura o livro, acima referidas. Quanto a *character*, define-o do seguinte modo: *Est autem character dictio similis eius rei, cuius nota est, substantia, quantitate, qualitate*, isto é, ‘o *character* é uma forma de expressão semelhante àquilo que denota em substância, quantidade e qualidade’.¹³ Esta definição é de imediato sustentada no conhecido passo virgiliano que caracteriza a Fama: Escalígero vê expressas, nas palavras *monstrum ingens horrendum*, a substância (*monstrum*), a quantidade (*ingens*) e a qualidade (*horrendum*). Assim se compreende que o *character* seja visto como um molde que se molda à coisa enunciada. Seguem-se, por isso, considerações genéricas sobre a divisão tripartida dos estilos, bem como sobre os autores, as obras e as personagens que os representam. Só depois se entra na questão da essência do ornato, e é então que, apoiado no seu próprio *iudicium*, isto é, no juízo crítico, o crítico passa a analisar (o que em Escalígero significa muitas vezes discordar) a opinião de vários teorizadores antigos, gregos e latinos, nomeadamente Plutarco, Dionísio de Halicarnasso e em especial Hermógenes,¹⁴ a respeito da sua doutrina

Segundo Balavoine (1986) 118-119, o *character* confere à matéria verbal mais bruta (a qualidade e a quantidade dos sons) uma figura, assim tomando corpo a *res* imaginária.

¹² Estes termos ocorrem no início do capítulo 23 [462, 14-15]: *Quae de Characterum natura, affectibus, usu, a nobis dici potuerunt, explicata sunt.*

¹³ *Character*, χαρακτήρ, nome de agente derivado de χαράσσω, ‘entalhar’, ‘gravar’; começa por designar o ‘gravador’ e passa a designar a marca deixada na madeira, pedra ou moeda. Em sentido figurado, acaba por designar o ou os traços que permitem distinguir uma coisa ou pessoa de outra (vd. Chiron (2001) 120).

¹⁴ Hermógenes de Tarso (c. 160-225 d.C.), o mais ilustre dos retores gregos (Michel (1994) 116), expôs o seu conceito de estilo na obra Περὶ Ἰδέων, *Peri Ideôn*, isto é, *Sobre as formas de estilo*, entendendo-se por formas os “elementos” ou “princípios básicos” do estilo. Sobre o conceito de *Idea*, veja-se Ruiz Montero (1993) 35-39, segundo a qual o termo *idea* possui em Hermógenes as seguintes acepções: 1. ‘forma de estilo’ (significado habitual); equivale a *charakter*, como em Dionísio de Halicarnasso; 2. ‘estilo’ individual de um autor; 3. tipo de estilo, *idéa tou lógou*

das formas estilísticas.¹⁵ A forma como se lhes refere, no início da questão (IV 1 [264, 1-2]), é já sintomática:

*Quum haec igitur ita sint, uideamus quam paruo iudicio de Formis
Ideisque Graeci Graecosue sequuti scripserunt Latini.*

*Assim sendo, atentemos na forma pouco crítica como os Gregos, e
os Latinos que seguiram os Gregos, escreveram a respeito das Formas e
das Categorias.*¹⁶

E assim entra na apreciação pormenorizada das *Ideae* de Hermógenes, comentando e discutindo as afirmações deste teorizador grego sobre as sete grandes formas (de estilo) e as suas treze subformas,¹⁷

(deliberativo, epidíctico e judicial); 4. *idea* significa ‘espécie’, ‘género’, como *eidōs* e *typos*. A respeito da teoria hermogiana das formas de estilo, veja-se uma exposição clara e sintética em Monfasani (1976) 252-255.

¹⁵ Pela atenção dada ao *decorum* estilístico, “(Hermógenes) became to the Renaissance an authority to rival Cícero and Quintilian”, como escreveu PATTERSON (1970) 3. Pela *Suda* sabemos que a sua obra constituiu, nos séculos seguintes, um ponto de referência canónico, “o manual que andava nas mãos de todos” (apud ARRIGHETTI *et alii*, (1988) 249). O seu Περὶ Ἰδέων foi o tratado que maior influência exerceu no Renascimento. Note-se que Escalígero cita e comenta Hermógenes em grego e também na tradução para latim de Jorge de Trebizonda, que foi quem deu a conhecer Hermógenes à Europa ocidental. Sobre o tratamento da *elocutio*, no livro V dos *Rhetorici Libri V* de Trebizonda, e a tentativa de harmonização entre os tradicionais três *genera dicendi* e as formas de Hermógenes, veja-se MONFASANI (1976) 281-288.

¹⁶ De resto, a sua opinião relativa a certos teóricos gregos é bastante desfavorável, como fica patente num outro passo, bem elucidativo. Depois de transcrever quinze versos das *Geórgicas* (4.251-266), para provar que a brevidade estilística não se mede pela pequenez dos membros (*kola*), Escalígero comenta (IV 1 [286, 13-15]): *Quo ex loco quid agendum mihi, quid aliis a me praescribendum sit, libentius feliciusque intellegam quam ex formidolosis Graeculi ullius praeceptionibus.* “A partir deste exemplo, compreenderei bem melhor e mais produtivamente o que devo fazer ou o que deverei prescrever aos outros do que a partir dos assustadores preceitos de um qualquer Grego de meia tigela.” É por essa razão que ele decide seguir um outro caminho, o seu próprio (IV 1 [276, 20-21]): *Idcirco aliam uiam insistendum erat nobis.*

¹⁷ As sete grandes formas de estilo são: σαφήνεια, μέγεθος, κάλλος, γοργότης, ἦθος, ἀλήθεια, δεινότης, isto é, claridade, grandeza, beleza, vivacidade, carácter, veracidade e vigor; cinco destas formas são, por sua vez, constituídas por outras que se lhe subordinam, como géneros que incluem espécies: Ruiz Montero (1993) 32. No total, são vinte as ‘formas’ estilísticas, segundo Hermógenes. Sobre o conteúdo da obra hermogiana dedicada ao estilo, sobre a sua difusão através da exposição de Trebizonda e sobre o papel de Trebizonda na transmissão do saber

bem como a tradução que dele fez o famoso filólogo bizantino Jorge de Trebizonda / Georgius Trapezuntius, a que contrapõe, aqui e ali, as considerações de Cícero e Quintiliano ou Sérvio a respeito dessas matérias. Concluída esta apresentação comentada das sete *Ideae* e das suas treze subdivisões, na tradução latina de Trebizonda, Escalígero passa a enunciar as nove categorias à luz das quais se pode analisar e definir com o maior rigor cada uma das *Ideae*.¹⁸

Um aspecto que importa desde já sublinhar é a impressionante densidade teórica e expositiva deste capítulo, que nenhum resumo pode revelar. Mas o pai do classicismo francês — como Escalígero foi considerado¹⁹ — encontrou forma de aliviar essa densidade por vezes complexa, mas sempre sistemática, recorrendo a oportunas sínteses apresentadas quer em início e final de capítulo, quer no decurso de um capítulo, que ajudam o leitor a captar e a escandir os vários momentos das seqüências expositivas. Sirva de exemplo o início do segundo capítulo [320, 12-17], que resume desta forma o conteúdo do primeiro:

Cum Hermogenes Ideas et partiretur et exequeretur aliter atque alii prodidissent, coacti sumus quaedam animaduertere, quae Poetae nostri institutioni uel obesse uel prodesse potuissent. Nunc ad ipsa dicendi genera ita accedamus, ut appositis ad praeceptiones exemplis perfecti stili rationem familiarem faciamus.

Tendo Hermógenes dividido e exposto as Ideae de forma diferente da que deram a conhecer outros estudiosos, fomos obrigados a chamar a atenção para certos aspectos que teriam podido quer ser prejudiciais quer ser úteis à formação do nosso poeta. Agora acerquemo-nos dos próprios tipos de estilo, a fim de que, apondo às regras os exemplos, tornemos conhecida a fonte de um perfeito estilo.

Este passo ilustra um outro aspecto caracterizador do livro (e de tantos manuais e tratados afins): o aparelho teórico que enquadra as

bizantino, vejam-se os estudos de Monfasani (1976) 252-255, 281-288 e 318-537, e por López Grigera (1994) 70-78 e 95-103.

¹⁸ São sete as partes ou categorias das *Ideae* hermogianas, a saber: ἔννοια, μέθοδος, λέξις, σχῆμα, κῶλα, σύνθεσις, ἀνάπαισις. Mas Escalígero fala em nove, acrescentando: συνθήκη, ῥυθμός.

¹⁹ M. Fumaroli (1999) 353.

citações funciona como um guia que conduz o leitor (o aprendiz) na série de exemplos apresentados.

Tal como fizera Hermógenes (na Introdução ao livro I), também Escalígero se propõe falar, não do estilo deste ou daquele autor, mas sim de cada espécie de estilo em si mesma, para mostrar em que consiste e como se alcança. Em todo o caso, e com o fim de documentar os aspectos teóricos atinentes às várias espécies de estilo, Hermógenes elegera Demóstenes como o orador que maior variedade estilística possui. Também Escalígero, sem se propor estudar o estilo de um autor (Virgílio), como ele mesmo afirma, mas na qualidade de profundo admirador de toda a obra do poeta de Mântua, elegerá o Mantuano como representante dos três tipos de estilo e subtipos.²⁰ E esta sua indiscutível admiração pelo autor romano, entendido como um poeta “total”, perfeito, fez com que a *Poética* pudesse ser vista — e muito em particular neste Livro IV — como um comentário “vasto e sistemático” da obra de Virgílio.²¹

A orientação teórica (de essência aristotélica) de Escalígero assenta na convicção de que o estilo deve ser adequado à matéria de que trata, como se depreende do estudo comparativo sobre os diversos estilos de Virgílio patenteados nas suas três grandes obras.²² E este será o cânone exemplificativo ao longo do Livro IV, na medida em que cada uma das obras representa para o autor quinhentista cada um dos três estilos. As *Bucólicas* documentam o estilo *humile*, as *Geórgicas* o estilo *medium* e a *Eneida* o estilo *sublime*. Até aqui nada de inovador, pois esta

²⁰ Já Macróbio, no séc. IV, afirmara que só em Virgílio era possível encontrar os quatro (para Macróbio são quatro) tipos de estilo: *Sed apud unum Maronem haec quattuor genera reperies [...]* (apud Galand-Hallyn et Hallyn (dir.) (2001) 544). E Jerónimo Vida, como se sabe, fez de Virgílio o modelo estilístico ideal para o aprendiz de poeta.

²¹ Vd. Michel (1986) 185.

²² Note-se que, por vezes, Escalígero traz a colação exemplos extraídos da *Appendix Vergiliana*, de cuja autenticidade parece não duvidar, como era comum entre os renascentistas. Mas quando o faz é no sentido de mostrar quanto a arte virgiliana evoluiu, desde os seus começos ‘incipientes’, até ao domínio pleno nas *Geórgicas*, e, evidentemente, na *Eneida*, como demonstra no capítulo 22.

“prestigiosa tripartição alexandrina” — nas palavras de Garcia Berrio (1988: 269) — fora largamente difundida através da *Rhetorica ad Herennium* e sobre ela se estabeleceu, na época medieval, a conhecida *rota Vergilii*. Mas Escalígero vai mais longe, ao afirmar, e ao documentar de forma sistemática, que em cada uma das três obras referidas estão representados os três estilos. Esta asserção assenta numa homologia muito sugestiva: “O homem é um ser divino, o mulo é um ser bruto, o macaco é um ser intermédio. Mas neles há partes nobres, baixas e medianas.” Fica assim evidente que numa mesma obra podem coexistir vários níveis de estilo. É o que Escalígero se propõe mostrar, segundo diz (IV 1 [256, 20-22]):

*Ceterum ita eueniet, ut et in Bucolicis et in Georgicis et in Aeneide,
quos uir ille gradus fecerit, nos quoque agnoscamus.*

*De resto, será tanto assim, que também nós devemos reconhecer,
quer nas Bucólicas, quer nas Geórgicas, quer na Eneida, os graus que
esse famoso poeta representou.*

Mas o humanista não se detém nesta observação, já de si importante. Ele procede ainda à distinção — documentada com passos ilustrativos — entre a simplicidade do estilo baixo e a simplicidade do estilo sublime, isto é, entre um estilo de dominância prosaica, e um estilo de tonalidade poética, acrescentando que a diferença não é de espécie, mas sim de medida e de grau. Como bem exprimiu o próprio, com a clareza que o caracteriza, “as *humilitates* virgilianas próprias de um estilo elevado diferem das *humilitates* do estilo baixo” (IV 1 [258, 2-4]).²³

Concluído este capítulo, no qual procedeu ao exame crítico das teorias estilísticas de Hermógenes e da tradução de Trebizonda, Escalígero prossegue, no capítulo segundo, com a exemplificação da teoria explanada no longo capítulo inicial. É então que passa à

²³ Ideias semelhantes eram expostas, pela mesma altura, por Castalio, personagem das *Tablas Poéticas* de Cascales (apud Garcia Berrio (1988) Tabla V, 17, p. 266), para quem há poucos termos em prosa que não se podem usar na poesia, mas há muitos em verso que se não podem usar na prosa; a mesma personagem adverte igualmente que, na poesia, o estilo baixo se ergue em relação ao solo, se eleva acima do solo.

apresentação dos três estilos: *Sunt igitur formae tres: altiloqua, infima, media* (ou *aequabilis*). De acordo com a teoria, estes três estilos diferenciam-se pelo *ornatus* das palavras isoladas (que afectam o léxico) e pelo *ornatus* das palavras em conjunto (referente à sintaxe), como demonstrará mais tarde. Mas o capítulo, que ostenta por isso mesmo o título de *Grandiloquus*, centra as considerações e os exemplos no estilo sublime, embora não deixe de o pôr em contraste com os dois restantes. A partir do capítulo terceiro (até ao capítulo décimo quinto), são enunciadas e documentadas as qualidades comuns a todos os estilos, a saber: a *perspicuitas* (cap. 3), o *cultus* (cap. 4), a *proprietas* (cap. 5), a *uenustas* (cap. 6), a *numerositas* (cap. 7), a *plenitudo* (cap. 8), o *floridum* (cap. 9), o *molle* (cap. 10), a *suauitas* (cap. 11), a *incitatio* (cap. 12), a *puritas* (cap. 13), o *acumen* (cap. 14) e o *acre* (cap. 15). Cada uma das propriedades é definida e apresentada do ponto de vista teórico, sendo de seguida documentada na prática com exemplos extraídos dos três estilos, que são ilustrados e representados pelas três obras canónicas de Virgílio, aqui e ali complementados com remissões para exemplos colhidos em outros autores gregos e latinos. Também neste domínio é de sublinhar o conhecimento profundo da obra e do estilo dos Clássicos, evidenciado por um médico que se fez filólogo. Segue-se o capítulo décimo sexto, consagrado às propriedades próprias do estilo grave (umas obrigatórias, outras acessórias), no qual começa por compendiar o que fora exposto e perspectivar o que vai seguir-se (IV 16 [350, 5-8]):

Hi communes affectus generum dicendi; nunc de propriis scribendum est, ac de eo primum, qui principi Idearum peculiaris ac perpetuus est. / Dignitatem dico, quae ab ipso grandiloquo nunquam discedere potest.

Estas são as propriedades comuns dos estilos; tratemos de escrever agora a respeito das propriedades específicas, e em primeiro lugar daquela que é peculiar e constante na mais importante das Formas de estilo. Refiro-me à dignitas, que em circunstância alguma se pode separar do próprio estilo grandiloquo.

Chegado, portanto, a este capítulo, Escalígero centra-se na explanação teórica e prática da *dignitas*, continuando sempre com o

recurso exemplificativo à *Eneida*, agora praticamente — e compreensivelmente — em exclusivo. De facto, a *altiloquentissima* Eneida (IV 1 [260, 15-16]), esta “divina obra”, representa, para Escalígero, o modelo acabado do estilo grandiloquo.²⁴ Nas suas próprias palavras (IV 16 [352, 11-14]):

*Verba uero grandia ac splendida quae sint, facile intelliges, si, quae dixerit Virgilius in diuino opere, si, quibus abstinuit, considerabis, si, quae dixit in dicendi genere infimo, aut mediocri, cum iis, quibus in summo usus est, comparabis.*²⁵

Quanto ao que sejam palavras grandes e esplendorosas, facilmente se compreenderá se se atentar no que escreveu Virgílio na sua divina obra, se se tiver presente os termos de que se absteve, se se comparar a forma de expressão que usou no género ínfimo ou mediano com a que usou no género elevado.

Nesta ordem de ideias, Virgílio vai ser citado para exemplificar o uso de qualquer figura ou forma de expressão, e, em simultâneo, essa exemplificação vai ser tomada como modelo. O processo, em boa verdade, já não era novo e assim acontecia, por exemplo, na *Arte Poética* de Vida, que apresenta a obra do Mantuano como “modelo de bom gosto e fonte dos preceitos artísticos”.²⁶

²⁴ No Livro V, intitulado o *Criticus*, Escalígero estabelece o paralelo entre Gregos e Latinos, com larga vantagem para os Latinos. Em seu entender, Homero é um génio, uma força da natureza, ainda não aperfeiçoada pela arte. Em contrapartida, Virgílio atingiu a perfeição artística. A *Eneida* é uma “obra divina” e uma *altera natura* (Scal. *Poet.* 3.4), quer dizer, uma segunda natureza, aperfeiçoada pela arte. A respeito da superioridade da arte virgiliana sobre a natureza, veja-se *Poet.* 3. 25 e comentários de Dolce, (1974) 532. Segundo Shepard (1961) 314, a virulência dos ataques de Escalígero contra Homero e os Gregos não está presente nos outros livros da *Poética*.

²⁵ A comprovar o carácter ‘divino’ da *Eneida*, Balavoine (1986) 114-116 lembra que Virgílio domina os quatro primeiros livros (parte teórica) e os dois últimos (parte prática) da *Poética* de Escalígero. Fazendo-se eco da ‘idolatria’ de J. César Escalígero relativamente a Virgílio, o Padre Garasse deixou escrito, em 1623, que o humanista “se fez sepultar com um Virgílio sobre o peito” (apud Magnien (1986) 19 e 28).

²⁶ Palavras de Arnaldo Espírito Santo (1990) 30. Cf. Galland-Hallyn (2001) 467 e sgs. sobre a origem macrobiana do elogio da obra do poeta de Mântua como um

São ainda consagrados ao estilo grandíloquo o cap. 17 (sobre o *sonus*) e o 18 (sobre a *grauitas* e a *uehementia*, qualidades acessórias). Seguem-se breves considerações (capítulos 19-22) relativas aos estilos mediano e baixo e respectivas propriedades obrigatórias e facultativas.

O capítulo vigésimo terceiro retoma e aprofunda a questão dos graus de estilo, agora observados sob o olhar da *uarietas* estilística e das suas particularidades (IV 23 [462, 14-16]):

Quae de Characterum natura, affectibus, usu a nobis dici potuerunt, explicata sunt. Reliquum est, ut acutius illorum species consideremus.

Aquilo que esteve ao nosso alcance dizer a respeito da natureza, propriedades e uso dos Characteres ficou explicado. Resta apreciar mais em pormenor as suas espécies.

Escalígero volta a sublinhar a ideia de que há níveis diversos de estilo grandíloquo, mediano ou baixo, em função da referida *uarietas*, e acrescenta que, em seu entender, este aspecto nem sempre tem sido objecto de devida conta por parte dos estudiosos da obra virgiliana.

Mas toda a virtude confina com o vício, daí que o capítulo 24 se destine a tratar dos defeitos que estão nos antípodas de algumas qualidades da elocução, como é geralmente reconhecido.²⁷ Com ele propõe-se Escalígero alertar o futuro poeta para os perigos que corre quando, sem o devido cuidado, pretende aproximar-se do grau de excelência poética.

Fica deste modo concluída a primeira parte do livro, consagrada ao estilo, como vem referido no início do capítulo seguinte: *Hactenus de Characteribus; restat ut de Figuris disseramus.*

Com esta frase entra-se, no capítulo 25 e nos seguintes, no largo mundo das *Figurae*, que constituem a essência da arte poética, no dizer

microcosmo que engloba todos os géneros de estilo. Veja-se igualmente Comparetti (1997) 63-69.

²⁷ *Quibusdam uirtutibus aliqua uitia esse affinia, multis locis scriptum est.* Sobre a teoria das formas viciosas, vd. Chiron (2001) 166 em diante.

de J. Cohen.²⁸ Escalígero disserta então quer sobre a natureza, quer sobre o uso das Figuras, embora não deixe de advertir ser mais fácil analisar a questão das Figuras a partir do uso que delas se faz. Definidos e dilucidados os conceitos de *periodus*, *côlon e comma*,²⁹ o humanista retoma a questão das Figuras, começando por definir o conceito (IV 26 [488, 5-6]):

Figura loquutionis, quam superiore libro Tropon agnoscebamus, est decora facies orationis a uulgari diuersa.

*Figura de locução, a que no livro anterior nos referimos como tropo, é a face ornamentada do discurso, distinta da vulgar.*³⁰

Como é habitual no seu método expositivo, Escalígero estabelece de imediato uma tipologia geral da Figura, que contém em si múltiplas subdivisões. Nas suas claríssimas palavras (IV 26 [488, 7-9]):

Verba accipiunt figuram ab arte, aut ex sua natura, aut secundum situm, aut ratione quantitatis, aut propter qualitatem.

As palavras recebem a sua configuração artística quer em função da sua natureza, ou segundo a sua posição, ou em virtude da qualidade, ou por causa da qualidade.

²⁸ Apud Cerisola (1983) 260-261. Este mesmo estudioso regista, em abono da ideia de que faz parte integrante do conceito de Figura a sua função ou finalidade, a opinião de Todorov, que em *Littérature et signification* escreveu: “la figure est une incorrection linguistique, mais elle n’est pas sentie comme telle que lorsqu’elle n’as pas de justification esthétique”.

²⁹ Sobre esta matéria é ainda útil a leitura de Marouzeau (1970) 188, que a este propósito reenvia para Cícero: “La phrase complexe dont les parties sont ainsi mesurées s’appelle *ambitus* ou *circuitus* (grec περίοδος), ou encore *comprehensio*, *continuatio*, *circumscriptio* (Or. 61, 204)”, acrescentando que as partes constitutivas são geralmente traduzidas por ‘incisos’ e ‘membros’, a traduzir o grego *commata* e *kola*. (Ibid. 62, 211).

³⁰ Confronte-se com o que diz Quintiliano (9.1.11), *schema dicitur in sensu uel sermone aliqua a uulgari et simplici specie cum ratione mutatio*; ou (9.1.13): *hoc loco accipi schema oportebit, quod sit a simplici atque in promptu posito dicendi modo poetice uel oratorie mutatum*. No § 9. 4, distingue tropo e figura, afirmando a respeito de figura: ‘*figura*’, *sicut nomine ipso patet, conformatio quaedam orationis remota a communi et primum se offerente ratione*.

Com base nestes critérios, procede então à enumeração dos tipos e subtipos de figuras estilísticas, cada uma das quais será objecto de tratamento individual em capítulos que começam por definir a figura em causa e depois exemplificam o seu uso na poesia virgiliana em particular. Neste momento, a sua atenção está dirigida às figuras de dicção,³¹ considerando neste grupo quer as figuras que afectam a morfologia da palavra isolada (*in uerbis singulis*), quer as que operam sobre palavras reunidas em frase (*in uerbis coniunctis*), isto é, as que afectam a sintaxe. O primeiro grupo prende-se com a *electio* (escolha das palavras), o segundo com a *compositio* (a construção do texto).

Escalígero tem consciência clara de que entrou no *mare magnum* e sem fundo da estilística, e considera que o tratamento desta matéria é particularmente difícil. Por isso, antes de se abalançar a tal empresa, o humanista desabafa e deixa transparecer nas suas palavras algum desconforto quanto à inabilidade do trabalho a que tão afincadamente se dedicou (IV 26 [490, 10-13]):

Quae antea dispersae temere docebantur, nunc maiore opera quam gloria a nobis digestae sunt. Nemo enim est paulo in Rhetoricis exercitator, qui non putet ab se quoque nullo negotio excogitari potuisse.

As Figuras que, em tempos anteriores, eram ensinadas de forma dispersa, ao acaso, ficam agora aqui classificadas com mais labor do que glória. De facto, não há ninguém minimamente versado na matéria retórica que não ache que teria tido capacidade para tecer considerações sobre este assunto sem qualquer esforço.

O filólogo enciclopedista Gérard Vossius reconhecerá este esforço, quando afirmar, a respeito do trabalho desenvolvido por Escalígero no âmbito das Figuras: *Schemata a Iulio Scaligero, imperatore illo orbis litterati, longe accuratius digeruntur, quam fecerunt priores. Quem idcirco in multis sequor.*³²

³¹ As figuras de pensamento, ou tropos, foram tratadas no Livro III, a partir do cap. 29.

³² Citado de Fumaroli (1999) 509.

Na sequência das palavras acima transcritas surgem os capítulos vinte e sete a quarenta e nove, que escarpelizam, com abundância de definições e exemplos, as Figuras de dicção de acordo com os critérios já enunciados (natureza, posição, quantidade e qualidade),³³ renovada a advertência de que nem todas as figuras convêm ao estilo sublime.

O início do cap. 43 [558, 7-9], que retoma a questão do uso das Figuras em função do género de estilo a que mais convêm, não deixa margem para dúvidas no que diz respeito ao propósito geral e à estrutura interna procurados pelo autor:

Quid esset figura, quotque earum genera possent statui, itemque generum species, quoad fieri potuit, breuiter dictum est. Nunc quae cuique generi dicendi conueniat, declarandum.

Qual o conceito de Figura, quantos os seus géneros e espécies, foi brevemente explicado, na medida do possível. Agora importa tornar claro quais as Figuras que convêm a cada género.

Estamos de novo perante uma das linhas de força do pensamento escalgigeriano e da teoria clássica, tão claramente defendida por Horácio, a saber: que importa ter sempre presente a questão do *prepon*, da adequação (*conuenientia*) do estilo ao género e às personagens, em suma, do *decorum*.

Segue-se, por fim, o tratamento das questões relativas ao *numerus* (a que são consagrados os caps. 44-49, sendo o último dedicado especificamente à constituição dos pés e ao ritmo do verso).³⁴ É o momento de o autor reafirmar, uma vez mais, que o ‘número’ (a ‘harmonia’) é a alma da poesia, quer dizer, que não é veste exterior e acessória, mas sim a sua essência íntima. Para tanto, baseia-se na prova etimológica (associação de *cano* e *carmen* com *concinntas*), na prova histórica (o ritmo é consubstancial ao homem) e no significado da palavra latina *numerus* (que

³³ Referindo-se a Escalígero, disse García Berrio (1988) 270: “Una delimitación muy precisa del repertório de términos estilísticos la proporciona el definitivo *Poetics* de Scalígero (176-177)”.

³⁴ Sobre os cap. 44 a 49 do Livro IV, vd. o elucidativo artigo de Laurens (1986).

traduz as palavras gregas *metron* e *rhythmos*).³⁵ Na sua exposição tece interessantes considerações relativamente a questões tão pertinentes como a quantidade vocálica, a sonoridade e expressividade fónicas associadas a cada uma das vogais, dos ditongos, das consoantes e grupos consonânticos, em suma, sobre o valor semântico dos sons, considerados não apenas em si mesmos, mas também em função da posição ocupada na palavra ou frase, e ainda sobre a constituição dos pés e a formação do ritmo e harmonia. Estes e outros aspectos do som e da melodia são tratados e amplamente documentados com grande pormenor, rigor e interesse. À semelhança de Cícero, que distinguira dois elementos relativos à impressão causada pelos sons nos ouvidos (*duae sunt res quae permulceant aures, sonus et numerus*, Or. 49.163), Escalígero dedica particular atenção a estes aspectos, sublinhando a cada momento a “cor” dos sons e a sua duração, em suma, a sua expressividade fónica.

A definição escaligeriana de *numerus*, ao apontar para as suas potencialidades miméticas, põe bem em relevo a sua importância no âmbito da estilística:

Numerus est concinnitas orationis apta rei quae significatur.

O número consiste na harmonia do discurso adequada à coisa que representa.

Voltamos à questão inicial: os *uerba* exprimem aquilo que significam. O *character* é como um molde que se molda à coisa enunciada. A adequação da palavra à coisa torna-se particularmente evidente — exemplifica o humanista —, a propósito de *mussare* [cf. μύζω], ‘falar entre dentes’, ‘murmurar’, um *uerbum facticium* (IV 16 [444, 11]), isto é, uma palavra imitativa, formada por onomatopeia. Igual capacidade expressiva, por sugestão auditiva, reconhece Escalígero na palavra *anteuolans*, por exemplo, a respeito da qual observa: *in qua uoce audis motum* (IV 16 [422, 13]). Nos *uerba* apontados está sempre subjacente a ideia de que a poesia é a arte de imitar por palavras, como

³⁵ Vd. Laurens (1986) 131-132.

demonstrou Escalígero e como se tornou comum afirmar no Renascimento.

O livro encerra com as palavras que serviram de epígrafe a este trabalho (IV 49 [652, 5-6]):

Cum igitur inuenta his adornauerimus praeceptionibus, erit opus omne absolutum.

Quando tivermos adornado as ideias com estes preceitos, a obra estará concluída e perfeita.

Elas corroboram a importância que no discurso têm em conjunto as ideias e as vestes estilísticas. Elas vêm lembrar, por outras palavras, que o esplendor de uma obra resulta da junção de duas componentes, *inuentio* e *dispositio*, por um lado, e *elocutio*, por outro.

O cap. 16: a *maiestas* estilística

Este é, em suma, o conteúdo do Livro IV. A densa exposição de Escalígero incide sobre o estilo em geral e os três estilos da tradição retórica (elevado, mediano, baixo), mas dedica particular atenção ao estilo elevado, como é de regra na generalidade dos tratados de poética. Os seus princípios são fundamentalmente aristotélicos, assentes nas teorias das propriedades do estilo e do conveniente.³⁶ O poeta da sua preferência é, como se viu, Virgílio e é na obra-modelo do Mantuano (*Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*) que Escalígero recolhe a generalidade dos exemplos com que abona as suas opiniões críticas a respeito dos três tipos de estilo. Mas quando procede ao estudo do estilo elevado, associado inextricavelmente à *dignitas* e à *maiestas*, os exemplos passam a ser retirados do poema por excelência, a *Eneida*.

³⁶ Fernandes (1986) 41, n. 3, considera a obra de Escalígero “uma reelaboração muito aumentada da poética aristotélica”. López Rodríguez (1996) 461-466 documenta este dado indiscutível da obra escalígeriana, acrescentando tratar-se de um “hecho desde luego no muy singular en el panorama de las obras de la teoría poética del Renacimiento.” (p. 461). Sobre a influência de Aristóteles nos tratados retóricos posteriores, veja-se ainda, de Manuel Alexandre Júnior, a Introdução a Aristóteles, *Retórica* (2006) 50-62.

Assim acontece no cap. 16, dedicado à *dignitas*, um capítulo particularmente longo, recheado de exemplos e, em aparência, particularmente caótico, embora essa impressão de caos expositivo seja enganadora e se deva ao facto de Escalígero parecer, na sua recolha de exemplos comentados, estar a consultar ordenadamente uma edição da *Eneida* para anotar os termos e expressões que em seu entender merecem ser postos em relevo e servir de modelo ao futuro poeta.³⁷ É que este capítulo tem exactamente este propósito: contribuir para a elevação do nível estilístico do discípulo-poeta.³⁸

Assim, o capítulo detém-se na análise pormenorizada dos ingredientes estilísticos que contribuem para a *dignitas* ('distinção', 'majestade', 'solenidade'), encarada como uma das propriedades específicas do estilo elevado.³⁹ Parte do pressuposto de que no estilo elevado tudo há-de concorrer para a majestade do mesmo. Daí a opção pela *Eneida*, um poema épico que se caracteriza pela elevação do conteúdo, pela elevação das personagens e pela elevação da linguagem.⁴⁰

Escalígero começa por observações referentes à etimologia de *dignus* — que relaciona com o sentido de *dic-* presente no radical do

³⁷ Na verdade, quem consulta a edição alemã (texto e tradução) da *Poética* escaligeriana e olha para o aparato das fontes, verifica de imediato a existência de séries sequenciais de versos que são objecto de comentário.

³⁸ Na pena de Escalígero (IV 16 [356, 10-12]): *In primis uero tibi obseruandi sunt flexus orationis modique loquendi. Horum bonam partem collegimus huc, quorum afflatu ad grandiloquentiam stilus tuus animaretur.* Isto é: 'Em primeiro lugar deverás observar as modulações do discurso e os modos de expressão. Coligimos aqui uma boa parte desses processos, com o objectivo de, sob a sua inspiração, elevar o teu estilo até à grandiloquência.'

³⁹ A *dignitas* é assim definida na *Rhetorica ad Herennium* (4.13.18): *Dignitas est, quae reddit ornatam orationem uarietate distinguens*, isto é: 'a distinção é a característica que faz com que o discurso fique ornamentado, embelezando-o com a variedade.' Prende-se com a expressividade do grande estilo, destinado a exprimir a grandeza (μέγεθος) e a nobreza (σεμνόν). No pólo oposto encontra-se o estilo ἰσχνόν, o estilo simples, que incide sobre "des petits sujets" (apud Chiron (2001) 137).

⁴⁰ Shepard (1961) 339 escreve, a concluir o seu artigo no qual estuda a forma como Escalígero põe em confronto Homero e Virgílio, que o poema épico tem como objectivo ensinar, servindo como modelo de vida; e acrescenta: "Everything vulgar was removed, the language was elevated, the characters noble and their behavior was of the most regulated sort."

verbo grego *deiknumi* ('apontar', 'ser digno de nota') —, chama a atenção para a transferência semântica operada no vocábulo (que da condição social passou a aplicar-se ao discurso), e prossegue com uma análise fina de um longo conjunto de termos, vocábulos ou expressões que, em seu entender, contribuem para a criação da *maiestas* estilística. Em equação está o *ornatus* relativo ao estilo elevado, ao qual estão associadas as noções afins de *grauitas*, dignidade, elevação, nobreza, solenidade. Não admira, pois, que neste capítulo ocorram sistematicamente termos e expressões, como *uerba grandia* e *splendida*, que reenviam para as referidas ideias de *ornatus*, majestade e estranhamento. Refiram-se, a título apenas ilustrativo:

uides non uulgatum loquendi modum (IV 16 [390, 5-6]), a respeito da frase *Hic exitus illum sorte tulit*;
opacare, uerbum rarum (IV 16 [406, 5]);
capitisque iniuria chari: nota sublimem dicendi modum (IV 16 [398, 1] *noue dictum* (IV 16 [414, 7]), a propósito de *uerberaque insonat*;
tria noua simul ('três inovações em simultâneo'), exemplificadas com as sinestésias *fumus amarus (oculis)*, *murmure caeco* e *ater dolor* (IV 16 [444, 5-6]);
ad augendam dictionis maiestatem (IV 16 [358, 4]), a respeito do uso da palavra *honos*;
maiestas in tractu uerbi (IV 16 [416, 7]), a respeito da expressão *debellatorque ferarum*;
sed grandius sonat (IV 16 [356, 18]), a saber, o termo *excidium*;
flammato, uox grandis est (IV 16 [360, 1]);
est enim coniunctio ac magniloquentiae *accommodata* (IV 16 [358, 4]);
incumbere, vocábulo considerado *sonorum et grande* (IV 16 [360, 9-11]);
memet: multum efficax (IV 16 [412, 7]);
exin, sonora uox (IV 16 [412, 11]);
coortum et collucent, grandiora uerba esse etiam a Quintiliano proditum est (IV 16 [362, 13-14]);
patrio regno em vez do simples *terra* : *efficatius atque magnificentius sic* (IV 16 [392, 15-16]);

Em boa verdade, nem as observações aos passos nem os exemplos como estes trazem grande novidade. Comentários deste teor são

frequentes em qualquer tratado de poética ou retórica. Mas, em certos passos, torna-se evidente a agudeza da análise e a sua originalidade. Torna-se igualmente evidente a amplitude de conhecimentos filológicos do seu autor. De resto, os exemplos são claros na sua formulação: abonam a favor da ideia de que, para o humanista, a selecção vocabular exerce uma influência determinante na escolha do nível estilístico pretendido. E o nosso crítico mostra-se profundo conhecedor das preferências lexicais de Virgílio. Veja-se, a título de exemplo, o seu comentário aos advérbios *incassum* e *nequiquam*. Diz ele: *sunt Poetae ualde familiaria*. Sabe, por outro lado, que o poeta recusa o uso de certas palavras, por inadequadas à circunstância. É o caso de *triticum* ou *panis*, vocábulos que Virgílio não utilizou no poema épico: são sempre substituídos por Ceres (IV 16 [408, 5-7]). Mas também é motivo de comentário — por contraste — o facto de Virgílio ser capaz de utilizar *lectissima uerba in re nihili*, ‘palavras seleccionadíssimas em matéria insignificante’, como se pode ver no símile das formigas.

Para a magnificação do estilo contribuem também, segundo Escalígero, os vocábulos de origem culta, tão próprios da estética heleenística, como o termo *Marpesia*, a que Virgílio recorreu para exprimir a impassibilidade de mármore da fenícia Dido (já no Hades) perante as justificações sem justificação de Eneias. Escalígero considera e bem o uso deste termo decorrente *ab eruditione* (IV 16 [408, 1]), o que acontece também com o uso de palavras raras ou ‘peregrinas’. Para o mesmo objectivo concorre o conhecido gosto de Virgílio pelos arcaísmos,⁴¹ e não há aqui qualquer novidade, pois já Quintiliano (I.7.18) dizia dele que era *amantissimus uetustatis*. Escalígero anota por mais de uma vez esta característica do poeta, que tem tendência a preferir a forma mais antiga e menos comum. Entre muitos outros, dá como exemplo dois sufixos de sentido idêntico, mas de textura e prestígio diferentes: *-men* e *-mentum*, o primeiro produtivamente estéril, mas mais venerando do que o segundo, que, sendo produtivo, serve por vezes para rejuvenescer velhas palavras

⁴¹ *Antiquitatem probe ac pudice ueneratus est* (sc. Vergilius), *cuius maiestatem imitaretur* (IV 16 [418, 6-7]).

ou para criar outras. Mas não deixa de observar, em contrapartida, o uso que Virgílio faz de termos como *nutrimenta*, *rudimenta* ou *tentamenta* e de o justificar dizendo, relativamente ao primeiro: *uidetur uox humilis, sonus tamen grauis* (IV 16 [364, 9-10]).

Escalígero assinala do mesmo modo em Virgílio a ocorrência de compostos que, em virtude do elemento prefixado, são mais expressivos do que os correspondentes termos simples. Em seu entender, a adição de um prefixo é um meio de intensificar o sentido do verbo simples, tornando-o mais expressivo, ao contrário das formas simples, que tendem a parecer mais sugestivas do que expressivas.⁴² Veja-se o exemplo acima referido: *coortum et collucent, grandiora uerba esse etiam a Quintiliano proditum est* (IV 16 [362, 13-14]). Noutros casos, Virgílio é elogiado por ter privilegiado uma forma simples, e com razão, pois sabe-se quanto Virgílio apreciava essas formas, em vez dos compostos.

Nas centenas de exemplos apresentados ao longo do capítulo em análise, nem sempre a qualidade poética de uma expressão é devidamente explicada ou justificada, sendo apenas referida ou então posta em confronto com outras, por vezes forjadas, de qualidade visivelmente inferior. É verdade que certas preferências são justificadas, como acontece quando trata abundantemente do uso de sufixos e prefixos, criticando mesmo Sérvio por não o fazer (IV 16 [380, 13-14]): *Caeterum nullam attulit eiusmodi usus rationem*. Mas nem sempre Escalígero revela os critérios (a *ratio*) que permitem aferir da qualidade estética de uma palavra ou construção, como se conclui dos exemplos atrás apontados. Ora, aqui reside a maior das dificuldades na análise estilística, como abertamente afirmava António Lúlio, contemporâneo de Escalígero, no início do cap. VI da sua obra, dedicado ao estilo:

*Nam, per Deum, quid dictu facilius quam sermonem hunc sublimem esse, illud humilem? Quid uero difficilium quam utriusque causam ostendere?*⁴³

⁴² As formas simples são, de facto, “um delicado instrumento de sugestão, mais do que um elemento de expressão”: (Marouzeau (1970) 131.

⁴³ Lúlio (1997) 56.

Por Deus! De facto, que há de mais fácil do que dizer que esta linguagem é sublime e que aquela é humilde? Mas que há de mais difícil do que mostrar a razão de um e de outro?

De resto, recorde-se, Escalígero entendia ser mais fácil falar do *usus* do que da *ratio*. Seja como for, dos exemplos assinalados conclui-se que o estilo resulta da escolha entre um termo e outro termo, “mais expressivo”. No seu estudo aponta traços de linguagem de Virgílio superiormente fadados do ponto de vista estilístico. Mas a questão reside em como estabelecer, a não ser subjectivamente, que fonemas, morfemas, construções sintácticas e disposições métricas são estilisticamente válidas e não meramente denotativas. A fim de resolver este tipo de dificuldades na análise estético-estilística, tende-se geralmente a invocar a necessidade de convergência de elementos estilísticos expressivos que se corroborem uns aos outros e conduzam a um mesmo fim expressivo. Exactamente pelo facto de o fenómeno estilístico ser de incidência contextual, e não um fenómeno isolado, torna-se imperioso analisar cada efeito estilístico no seu contexto. Isto tem a vantagem de explicar por que motivo o surgimento de certos efeitos estilísticos não radica apenas no emprego automático de um procedimento, mas sim num jogo de aposições e contrastes relativamente aos elementos que o rodeiam.⁴⁴ Quintiliano já formulara este princípio de forma muito clara (11.1.7):

Nam ornatus omnis non tam sua quam rei cui adhibetur condicione constat, nec plus refert quid dicas quam quo loco.

Na verdade, qualquer ornato assenta, não tanto nas suas características intrínsecas, quanto nas características da coisa a que se liga; e não é tão importante o que se diz quanto o momento em que se diz.

Concluídas as suas sugestivas considerações sobre o estilo grandífluo, o humanista afirma, no início do cap. 17 [446, 9-11], como quem recapitula o que dissera:

Atque hae quidem paucae e multis obseruationes sunt, quibus a uulgari dicendi more ad magnificam formam illam aspirare possimus.

⁴⁴ Vd. Yllera (1986: 152).

E estas são apenas algumas das muitas observações que nos hão-de permitir sair do estilo vulgar e aspirar ao afamado estilo magnífico.

O final deste capítulo não é muito diferente do que Escalígero escreverá a encerrar e a coroar o livro (IV 49 [652, 5-6]):

Cum igitur inuenta his adornauerimus praeceptionibus, erit opus omne absolutum.

Quando tivermos adornado as ideias com estes preceitos, a obra estará concluída e perfeita.

Mas não é de estranhar que o final do capítulo dedicado à *maiestas* estilística coincida com o final de um livro consagrado ao *ornatus*. Na *Poética* de Escalígero — o pai do classicismo francês, lembre-se — o *furor*, a inspiração poética, não tem lugar ou tem um lugar diminuto. Só o trabalho conta na formação do poeta.

Conclusão

O presente artigo teve como principal escopo dar a conhecer o conteúdo e a estrutura do livro IV da *Poética* escaligeriana, consagrado ao terceiro elemento da *technê rhetoricê* de longa tradição nos estudos retórico-literários, a *lexis* ou *elocutio*. Viu-se como a teoria hermogiana das formas arquetípicas de estilo, escalpelizada por Escalígero, serviu de guia à primeira parte do livro; verificou-se, por sua vez, que a segunda parte, dedicada às Figuras, explanou, num trabalho minucioso, o que de essencial poderia ser dito sobre as figuras de dicção; por fim, percebeu-se a importância que para o humanista teve o estudo da semântica dos sons e da harmonia do verso, que constituíram o objecto da última parte do livro. Numa tentativa de aproximação ao teor das análises e preceitos de Escalígero, prestou-se especial atenção ao longo capítulo 16, consagrado à *dignitas*, uma qualidade que foi sendo ilustrada sistematicamente com a “divina” *Eneida* de Virgílio.

Exactamente em resultado desta presença constante de citações e comentários em torno da obra de Virgílio, é nosso intento proceder, numa fase posterior, ao confronto entre os comentários tecidos pelo humanista a

respeito de um grande rol de passos da obra virgiliana, *maxime* da *Eneida*, e as opiniões que tantos outros comentadores, nomeadamente Sérvio — que o nosso humanista não deixa de citar, comentar e até criticar, de vez em quando —, emitiram a respeito desses mesmos passos. A título complementar, veremos ainda até que ponto trabalhos mais recentes dedicados ao estilo virgiliano fizeram progressos na apreciação e avaliação da qualidade estética do Mantuano, e em que medida corroboram a opinião convicta de Escalígero, para quem Virgílio é, por antonomásia, ‘O Poeta’.

Bibliografia

- ADAMS, J. N. and MAUER, R. G. (edd.) (1999), *Aspects of the Language of Latin Poetry*, Oxford, Oxford University Press.
- ARISTÓTELES (2006), *Retórica*. Prefácio e Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ARRIGHETTI, G. et alii (1988), *Da Omero agli Alessandrini. Problemi e figure della letteratura greca*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- ARTAZA, E. (1997), *Antologia de textos retóricos españoles del siglo XVI*, Bilbao, Universidade de Deusto.
- BALAVOINE, C. (1986), “La Poétique de J.-C. Scaliger: Pour une mimésis de l’imaginaire”: *La Statue et L’Empreinte. La Poétique de Scaliger*. Études réunies et présentées par C. Balavoine et P. Laurens, Paris, Vrin, pp. 107-129.
- BOYLE, A. J. (1996), “The canonic Text: Virgil’s *Aeneid*”: A. J. Boyle (Ed.), *Roman Epic*, London and New York, Routledge, pp. 78-107.
- CERISOLA, Pier Luigi (1983), *Trattato di Retorica e Semiótica Letteraria*, Brescia, Editrice La Scuola.
- CHIRON, Pierre (2001), *Un rhéteur méconnu: Démétrius (Ps.-Démétrius de Phalère)*. *Essai sur les mutations de la théorie du style à l’époque hellénistique*, Paris, Vrin.
- COLEMAN, R. G. G. (1999), “Poetic Diction, Poetic Discourse and the Poetic Register”: J. N. Adams and R. G. Mauer (edd.), 1999, *Aspects of the Language of Latin Poetry*, Oxford, Oxford University Press, pp. 21-93.
- COMPARETTI, Domenico (1997), *Vergil in the Middle Ages*. With a new Introduction by Jan M. Ziolkowski. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- DEITZ, L. (1995), *Iulius Caesar Scaliger. Poetics libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst*, Band III: Buch 3, Kapitel 95-126 und Buch 4, herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und erläutert von LUC DEITZ, Stuttgart-Bad Cannstatt.

- DEMÉTRIO (1979), *Sobre el Estilo*. 'LONGINO', *Sobre lo Sublime*. Introducción, traducción y notas de José García López. Madrid, Editorial Gredos.
- DOLCE, E. (1974), "Note sul libro IV dei *Poetices libri VII* di G. C. Scaligero": *Aevum* 48, 526-545.
- ESPÍRITO SANTO, Arnaldo M. (1990), Marco Girolamo Vida, *Arte Poética*. Estudo, texto latino e tradução de (...), Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos das Universidades de Lisboa.
- FERNANDES, R. M. R. (ed.) (1986), *Dionísio de Halicarnasso. Tratado da Imitação*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos das Universidades de Lisboa.
- FUMAROLI, Marc (1986), "Rhétorique d'École et Rhétorique adulte: Remarques sur la reception européenne du *Traité Du Sublime* au XVIe et au XVIIe siècle": *Le Sublime*, Revue d'Histoire Littéraire de la France, Armand Colin, 1986, pp. 33-51.
- FUMAROLI, Marc (dir.) (1999), *Histoire de la Rhétorique dans l'Europe Moderne*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GALÁN SÁNCHEZ, P. J. (1997), "El *De Causis Linguae Latinae* de J. C. Escaligero": Características Generales": J. M^a Maestre et alii (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje a J. Gil*. Cádiz, II, 2: 613-619.
- GALAND-HALLYN, Perrine et HALLYN, Fernand (dir.) (2001), *Poétiques de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz S.A.
- GARCIA BERRIO, Antonio (1988), *Introducción a la Poética Clasicista (Comentário a las "Tablas Poéticas" de Cascales)*, Madrid, Taurus.
- HERMÓGENES (1993), *Sobre las Formas de Estilo*, Introducción, traducción y notas de Consuelo Ruiz Montero, Madrid, Editorial Gredos.
- JEHASSE, J. (1986), "L'Architecture de la *Poétique* de J.-C. Scaliger et les limitations de l'Aristotelisme": *La Statue et L'Empreinte. La Poétique de Scaliger*. Études réunies et présentées par C. Balavoine et P. Laurens, Paris, Vrin, pp. 59-63.
- LAURENS, P. (1986), "La performance stylistique dans le chapitre "De Numeris" (1): J.-C. Scaliger lecteur de Denys

- d'Halicarnasse": *La Statue et L'Empreinte. La Poétique de Scaliger*, Études réunies et présentées par C. Balavoine et P. Laurens, Paris, Vrin, pp. 131-147.
- LAUSBERG, Heinrich (1990-1991), *Manual de Retórica Literária. Fundamentos de una ciência de la literatura*. Versión española de José Pérez Riesco, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Românica Hispânica, vols. I e II.
- LEUMANN, Manu (1988), "La lingua poetica latina": Aldo Lunelli (a cura di), *La língua poetica latina*, Bologna, Pàtron Editore (3ª edizione riveduta e ampliata).
- LÓPEZ GRIGERA, Luísa (1994), *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Concepción (1996), "Aristóteles y Escalígero": Eustaquio Sánchez Salor et alii, *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 461-466.
- LULIO, António (1997), *Sobre el estilo*. Libro VI del *Sobre el Discurso*, Introducción, texto, traducción, notas e índices de António Sancho Royo, Huelva, Universidad, Servicio de Publicaciones.
- LUQUE MORENO, J. (2001), "Escalígero y la composición de los versos": *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 3: 89-110.
- MAGNIEN, M. (1986), "Le statut d'Horace dans les *Poetices Libri VII*": *La Statue et L'Empreinte. La Poétique de Scaliger*, Études réunies et présentées par C. Balavoine et P. Laurens, Paris, Vrin, pp. 19-33.
- MAROUZEAU, Jean (1970), *Traité de Stylistique latine*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres.
- MAYORAL, José Antonio (1994), *Figuras Retóricas*, Madrid, Editorial Síntesis.
- MICHEL, Alain (1986), "Scaliger et les vertus du style poétique": *La Statue et L'Empreinte. La Poétique de Scaliger*, Études réunies et présentées par C. Balavoine et P. Laurens, Paris, Vrin, pp. 181-189.
- MICHEL, Alain (1994), *La parole et la beauté*, Paris, Albin Michel.
- MONFASANI, John (1976), *Georg of Trebizond: A Biography and a Study of his Rhetoric and Logic*, Leiden, E.J. Brill.

- MUÑOZ MARTÍN, M. N. (1996), “Aspectos de la teoría poética renacentista”: E. Sánchez Salor, L. Merino Jerez, S. López Moreda (eds.), *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 507-517.
- MURPHY, James J. (ed.) (1983), *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- O’HARA, James J. (1997), “Virgil’s Style”: Charles Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PATTERSON, A. M. (1970), *Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Style*, Princeton.
- PLETT, Heinrich F. (1983), “The Place and Function of Style in Renaissance Poetics”: James J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, pp. 356-375.
- PS.-CICERON, *Rhetorica ad Herennium* (1989), Traducción de G. Achard, Paris, Les Belles Lettres.
- RUIZ MONTERO, C. (1993), *Hermogenes, Sobre las Formas de Estilo*, Introducción, traducción y notas de Consuelo Ruiz Montero, Madrid, Editorial Gredos.
- SÁNCHEZ MARÍN, J.A. (1997), “Los *Poetices Libri Septem* de Júlio César Escalígero”: J. M^a Mestre et alii (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje a J. Gil*, Cádiz, II, 2: 837-853.
- SHEPARD, S. (1961), “Scaliger on Homer and Virgil”: *Emerita* 29: 313-340.
- VIDA, Marco Girolamo (1990), *Arte Poética*. Estudio, texto latino e tradução de Arnaldo M. Espírito Santo, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos das Universidades de Lisboa.
- YLLERA, Alicia (1986), *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Editorial.

* * * * *

Resumo: Este artigo pretende dar a conhecer o teor, o conteúdo e a estrutura do Livro IV da *Poética* de Escalígero, consagrado à *elocutio*. Nesse sentido: 1. Começa por apreciar o modo como o autor tratou a teoria hermogiana das formas arquetípicas de estilo, analisadas em si mesmas e na tradução de Jorge de Trebizonda; 2. Continua com o comentário ao largo espaço consagrado por Escalígero às Figuras de dicção e, nos últimos capítulos, à semântica dos sons; 3. Através de um estudo analítico, procurou-se pôr em relevo não apenas a forte componente teórica do Livro, característica do autor, mas também o carácter sistemático da sua ilustração com base na obra virgiliana.

Palavras-chave: Escalígero; Hermógenes; Jorge de Trebizonda; Poética; Formas de Estilo.

Resumen: Este artículo pretende dar a conocer el argumento, el contenido y la estructura del Libro IV de la *Poética* de Escalígero, dedicado a la *elocutio*. En este sentido: 1. Comienza apreciando la manera como trató el autor la teoría hermogeniana de las formas arquetípicas de estilo, analizadas en sí y en la traducción de Jorge de Trebizonda; 2. Prosigue con el comentario al extenso espacio dedicado por Escalígero a las Figuras de dicción y, en los últimos capítulos, a la semántica de los sonidos; 3. Intenta, a través de un estudio analítico, poner de relieve no sólo el fuerte componente teórico del Libro, característico del autor, sino también el carácter sistemático de su ejemplificación con recurso a la obra virgiliana.

Palabras clave: Escalígero; Hermógenes; Jorge de Trebizonda; Poética; Formas de Estilo.

Résumé: Cet article cherche à faire à connaître la teneur, le contenu et la structure du Livre IV de la *Poétique* de Scaliger, consacré à l'*elocutio*. Dans ce sens: 1. Ce texte commence par faire une appréciation sur la manière dont l'auteur a traité la théorie hermogénienne des formes archétypiques de style, analysées telles qu'elles sont originalement présentées et selon la traduction de Jorge de Trébizonde; 2. Il continue avec le commentaire au grand espace que Scaliger a consacré aux Figures de diction et, dans les derniers chapitres, à la sémantique des sons; 3. Il cherche, à titre démonstratif, à mettre en relief, non seulement la forte composante théorique du Livre, propre à l'auteur, mais aussi le caractère systématique de son illustration d'après l'œuvre virgilienne.

Mots-clé: Scaliger; Hermogène; Jorge de Trébizonde; Poétique; Figures de Style.