

## ***Serpens torquens: um tipo especial de hipérbato em latim***

CARLOS DE MIGUEL MORA

*Universidade de Aveiro*

O anónimo autor da *Rhetorica ad Herennium*, no seu tratado escrito com maior probabilidade no primeiro terço do primeiro século antes de Cristo, menciona as qualidades que deve apresentar uma *elocutio* que se pretenda *commoda et perfecta: elegantia, compositio, dignitas*<sup>1</sup>. A aquisição desta última qualidade depende da utilização de uma série de figuras ou *exornationes* cuja descrição abarca a quase totalidade do livro IV deste tratado. A divisão destas não se diferencia muito da que se poderia encontrar hoje em dia em qualquer manual de retórica: *uerborum exornationes* e *sententiarum exornationes*, correspondentes de maneira aproximada às nossas figuras de dicção e de pensamento, às quais se acrescenta uma série de dez tropos, figuras que sempre mantiveram um estatuto independente. O ὑπερβατόν ou *transgressio*, juntamente com a περίφρασις e a ὀνοματοποιία, causou problemas de classificação entre os tratadistas gregos antigos, que não sabiam se o deviam situar entre as figuras de dicção ou entre os tropos, embora a preferência fosse para a primeira opção<sup>2</sup>. A *Rhetorica ad Herennium*, pelo contrário, inclui-o entre os tropos e dá dele a seguinte definição:

---

<sup>1</sup> *Rhetorica ad Herennium*, 4. 17.

<sup>2</sup> O dado é fornecido por Quintiliano, *Institutio oratoria*, 9.3: «ita quaedam perquam tenui limite diuiduntur, ut cum ironia tam inter figuras sententiae quam inter

*Transgressio est quae uerborum perturbat ordinem peruersione aut transiectione. Peruersione, sic: "Hoc uobis deos immortales arbitror dedisse uirtute pro uestra". Trasiiectione, hoc modo: "Instabilis in istum plurimum fortuna ualuit. Omnes inuidiose eripuit bene uiuendi casus facultates". Huiusmodi traiectione, quae rem non reddit obscuram, multum proderit ad continuationes, de quibus ante dictum est; in quibus oportet uerba sicuti poeticum quendam extruere numerum, ut perfecte et perpolitissime possint esse absolutae».*

Oferecemos uma possível tradução deste fragmento:

*O hipérbato é uma figura que altera a ordem das palavras quer por inversão quer por deslocação. Por inversão, da seguinte maneira: "Julgo que os deuses imortais vos concederam esta graça pelo valor vosso". Por deslocação, desta forma: "Inconstante, contra esse homem a fortuna exerceu todo o seu poder. As hipóteses de bem viver, todas elas, lhe arrebatou invejosamente o acaso". Uma deslocação deste tipo, que não obscurece o conteúdo, será muito produtiva nos períodos que tratámos mais acima. Nestes convém dispor as palavras como se de um ritmo poético se tratasse, para que possam ser rematados da maneira mais perfeita e cuidada.*

O texto deixa bem claro que para o autor só existem duas classes de hipérbato. Para além disso, se considerarmos que o primeiro tipo é equivalente ao que noutros gramáticos costuma ser designado por

---

*tropos reperiatur, περίφρασις autem et ὑπερβατόν et ὀνοματοποιίαν clari quoque auctores figuras uerborum potius quam tropos dixerint».*

Seguimos a edição de G. Achard (Paris 1989) para a colecção *Les Belles Lettres*, mas preferimos não ler *tibi* depois de *eripuit*, tal como aparece no código *codoniensis* (cf. aparato crítico da edição de Achard, p. 184).

O hipérbato é provocado pela inversão da preposição e do nome. A ordem normal seria *pro uirtute uestra*, mas a forma proposta, como bem nota Achard (op. cit., p.184, n.245), forma uma cláusula métrica. Para sermos mais exactos, crítico-trocaica<sub>5</sub>(- ~ - - -).

Nas duas frases os adjectivos encontram-se muito afastados dos correspondentes substantivos (*instabilis fortuna* e *omnes facultates*), com o que se consegue duas cláusulas métricas finais, uma dicoreica (- ~ ~ ~ ~) e outra crítico-trocaica (- ~ - - -), esta última bem constatada por G. Calboli, *Rhetorica ad C. Herennium. Introduzione, Testo critico, Commento* (Bologna 1969), 386, n.200.

anástrofe, deparamos, na verdade, com a descrição de apenas um tipo desta figura.

Cícero, o grande orador e teorizador da retórica, contemporâneo da *Rhetorica ad Herennium*, sob cujo nome esta obra nos foi transmitida, pouco se interessou pelas descrições taxonômicas de figuras, pelo que não nos deteremos nas suas obras. Pelo contrário, a *Institutio Oratoria* de Quintiliano é o tratado de que podemos extrair um melhor ensinamento sobre o hipérbato. Merece a pena transcrever completo o fragmento em que trata esta figura:

*Hyperbaton quoque, id est uerbi transgressionem, quoniam frequenter ratio compositionis et decor poscit, non inmerito inter uirtutes habemus. Sit enim frequentissime aspera et dura et dissoluta et hians oratio si ad necessitatem ordinis sui uerba redigantur, et ut quodque oritur ita proximis, etiam si uinciri non potest, alligetur. Differenda igitur quaedam et praesumenda, atque ut in structuris lapidum inpolitorum loco quo conuenit quodque ponendum. Non enim recidere ea nec polire possumus quo coagmentata se magis iungant, sed utendum iis qualia sunt, eligendaeque sedes. Nec aliud potest sermonem facere numerosum quam oportuna ordinis permutatio, neque alio ceris Platonis inuenta sunt quattuor illa uerba, quibus in illo pulcherrimo operum in Piraeum se descendisse significat, plurimis modis scripta quam ut quo ordine quodque maxime faceret experiretur. Verum id cum in duobus uerbis fit, anastrophe dicitur, reuersio quaedam, qualia sunt uulgo 'mecum', 'secum', apud oratores et historicos 'quibus de rebus'. At cum decoris gratia traicitur longius uerbum, proprie hyperbati tenet nomen: 'animaduerti, iudices, omnem accusatoris orationem in duas diuisam esse partis'. Nam 'in duas partis diuisam esse' rectum erat, sed durum et incomptum. Poetae quidem etiam uerborum diuisione faciunt transgressionem:*

*'Hyperboreo septem subiecta trioni,'*

*quod oratio nequaquam recipiet. At id quidem proprie dici tropos possit, quia componendus est e duobus intellectus: alioqui, ubi nihil ex significatione mutatum est et structura sola uariatur, figura potius uerborum dici potest, sicut multi existimarunt. Longis autem hyperbatis et confusis quae uitia accidunt, suo loco diximus .*

---

<sup>6</sup> Quint., *Inst. Orat.*, 62-7. Cf. M. Winterbottom, *M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri Duodecim* (Oxford 1970) 475-6.

Do qual propomos oferecer a seguinte tradução:

*Também o hipérbato, isto é, a transposição de uma palavra, dado que com frequência são a estrutura e a elegância da composição que o exigem, conta-se com toda a razão entre as qualidades. Com efeito, em muitos casos uma frase seria áspera, dura, desmembrada e desconexa se as palavras se restringissem à necessidade da ordem certa e se, à medida em que cada uma surge, se unisse às mais próximas, mesmo que a elas se não pudesse ligar. Algumas terão assim de ser atrasadas ou adiantadas, e será preciso colocar cada uma no lugar que convém, como numa construção de pedras em bruto. Pois nós não podemos cinzelá-las nem poli-las para que, cimentadas, se unam melhor, mas temos de as utilizar tal como são, e escolher o seu sítio. Nenhuma outra coisa pode tornar um discurso mais rítmico que uma mudança oportuna de ordem, e se nas tabuinhas de Platão foram encontradas escritas de muitas maneiras diferentes aquelas famosas quatro palavras, com que descreve, naquela belíssima obra, como desceu ao Pireu, não foi por outro motivo que o de tentar fazê-lo da melhor maneira possível. Mas quando esta figura se realiza com duas palavras, chama-se ‘anástrofe’, que é um tipo de inversão, como são na língua normal ‘comigo’ e ‘conçigo’, e, entre os oradores e os historiadores, ‘sobre estes assuntos’<sup>7</sup>. Mas quando por uma questão de elegância uma palavra se desloca para mais longe, a isto se dá com propriedade o nome de hipérbato: ‘Apercebi-me, juízes, de que todo o discurso da acusação foi em duas partes dividido’. De facto, ‘foi dividido em duas partes’ era o correcto, mas era duro e descuidado. Os poetas chegam até a realizar o hipérbato mediante a ruptura<sup>8</sup> das palavras: ‘ao hiperbóreo Septentrião submetida’<sup>9</sup>, o que a prosa jamais admitiria. Mas isto, certamente, é o que permite que seja chamado com propriedade tropo, porque o sentido deve compor-se a partir de duas partes. De outra maneira, quando*

---

<sup>7</sup> *Mecum* e *secum* são palavras sincréticas com inversão da preposição. Uma conjectura<sup>8</sup> da razão da inversão é dada por Cícero no *Orator*, 154.

<sup>8</sup> *Quibus de rebus*, expressão tão corrente nos historiadores, oferece uma inversão do lugar normal da preposição, como é manifesto.

Com esta tradução tentei recolher a ideia do hipérbato latino *in duas...partis* e a seguinte correcção. A frase é de Cícero (*Pro Clu.*, 1).

<sup>9</sup> O “hiperbóreo Septentrião” é a Ursa Maior. Foi impossível sugerir, na tradução, a *tmese* latina de *septem...trioni*. O verso pertence a Virgílio (*Georg.*, 3.383)

*nada da significação foi alterado e unicamente se modificou a estrutura, mais se pode chamar uma figura de dicção, como muitos julgaram. E sobre os hipérbatos compridos e confusos que provocam defeitos já falámos na devida altura.*

De todo este parágrafo podemos extrair as seguintes conclusões: para Quintiliano existem três tipos de hipérbatos. Um deles, qualificado por ele próprio como anástrofe, equivale ao mencionado pela *Rhetorica ad Herennium*, e é formado pela inversão de uma única palavra, geralmente uma preposição que se pospõe ao seu regime. Os outros dois são o formado pelo corte de uma palavra, hipérbato unicamente constatável na poesia e que recebe o nome de *transgressio diuisione* ou *diuisio*, e, mais tardiamente, *tmese*; e um outro formado pela separação na frase de dois elementos que deveriam estar naturalmente unidos, ao que se dá o nome específico de *hyperbaton*<sup>11</sup>. Como vemos, até agora as classificações diferentes de hipérbatos só se fazem mediante a catalogação, dentro da categoria de *transgressio*, de uma figura diferente que pode receber outro nome. Por outro lado, as diferenças são mais quantitativas do que qualitativas, pois o que está em causa é o número de palavras implicadas e a distância a que se colocam.

Também não encontramos definições mais precisas ou classificações mais claras nos escritores latinos menores que trataram das figuras retóricas. O anónimo *Carmen de figuris* limita-se a definir desta maneira o hipérbato: *Transcensus porro est, cum intersita pendula claudo*<sup>12</sup>. O que poderíamos traduzir da seguinte maneira: «De resto, há transposição quando concludo umas frases pendentes intercaladas».

Talvez a mais completa classificação dos hipérbatos se deva ao último teorizador da Antiguidade tardia, o Venerável Beda, que no seu *De schematibus et tropis* afirma existirem cinco classes de hipérbatos:

---

<sup>11</sup> A classificação de H. Lausberg [*Manual de Retórica Literaria*, trad. esp. de J. Pérez Riesco (Madrid 1969) vol.2, pp.161-6] baseada essencialmente em Quintiliano, mas também nalguns retóricos gregos menores, parece seguir este critério quintiliano.

<sup>12</sup> *Carmen de figuris*, v.160. Cf. C. Halm, *Rhetores Latini minores* (Lipsiae 1863) 69.

histerologia, anástrofe, parêntesis, tmese e sínquese<sup>13</sup>. Além das duas que já se encontravam em Quintiliano, a anástrofe e a tmese, temos a figura da histerologia, também chamada *hysteroproteron*, uma figura de características mais semânticas do que sintáticas, já que implica alteração da ordem lógica dos acontecimentos e não da ordem estrutural da frase. As outras duas são propriamente hipérbatos: o parêntesis parece o tipo de hipérbato definido até então pelos gramáticos anteriores. A sínquese tratar-se-ia de um hipérbato exagerado em que todas as partes se encontram mais o menos misturadas numa confusão pretendida.

Se olharmos para os investigadores modernos que trataram o hipérbato ficaremos desapontados. Seguramente a mais completa descrição e classificação encontra-se em J. B. Hofmann - A. Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik* (München 1965) 689-94. Nesta obra aparecem descritos inúmeros casos de hipérbatos, a exemplificarem as diversas modalidades em que os autores dividem esta figura. Até onze diferentes tipos chegam a encontrar os investigadores alemães, um deles subdividido em três subtipos. Infelizmente, a classificação é tão completa como inútil, para os nossos objectivos. A taxonomia completa e detalhada de todas as possíveis combinações sintáticas do hipérbato não nos parece que ajude a compreender os motivos estéticos da escolha, por parte dos autores latinos, de uma determinada ordem sintáctica. E não podemos esquecer que com o tratamento do hipérbato os autores deste tratado iniciam a parte do livro dedicada à estilística, pelo que o elemento estético deveria servir constantemente de guia.

Da divisão feita pelo autor do mais conhecido manual de retórica antiga, Lausberg<sup>14</sup>, só se pode dizer que é um útil compêndio e um resumo das informações dadas pela maior parte dos gramáticos antigos, gregos e romanos, mas que nada acrescenta ao que é dito por aqueles, e até se pode dizer que a sua explicação resulta por vezes confusa.

---

<sup>13</sup> Venerável Beda, *De schematibus et tropis*, 2.10. Cf. Ch. W. Jones, *Beda's Venerabilis Opera. Pars I: Opera didascalica* (Turnholti 1975) 158-61.

<sup>14</sup> Cf. nota 11.

De entre os autores que se dedicaram a casos particulares de hipérbatos com relevância estilística, convém destacar J. Marouzeau<sup>15</sup>, que estudou a importância para o ritmo da frase de determinadas posições invulgares das palavras e o valor de destaque que adquire um termo pela sua posição inesperada em virtude de uma deslocação sintáctica. Um estudo semelhante, mas centrado na construção hiperbática de um verbo na penúltima posição de frase, separando o grupo adjectivo-substantivo, é feito por J. A. de Foucault<sup>16</sup>. Depois de páginas descritivas com pouco interesse, o mais instructivo deste artigo aparece na parte final, quando o autor destaca, como motivações principais desta classe de figura, além das razões métricas (quer do ritmo do verso, quer da cláusula final na prosa) e das de destaque de uma palavra, já mencionadas por Marouzeau, a de separar um adjectivo de um substantivo com idêntica terminação, provocando ao mesmo tempo um *homoioleuton*.

Chegados a este momento, é altura de realizar uma pequena síntese do revisto até agora. Todos os tratadistas, quer antigos quer modernos, que propuseram uma classificação, ou pelo menos mencionaram determinados tipos diferentes de hipérbatos, basearam-se em três critérios de definição, que parecem claros, embora ninguém até agora os tenha referido. Em primeiro lugar foi seguido um critério exclusivamente retórico que se fundamentava em razões quantitativas, isto é, que tinha em consideração o número de palavras envolvidas e a distância entre estas. Alicerçada nestes pressupostos, as definições de hipérbato costumavam incluir outras figuras que lhe são próximas, como a anástrofe e a tmesis. Os autores greco-latinos seguiram esta metodologia. Um segundo critério é o morfossintáctico, excessivamente taxonómico em nosso entender, e que se fundamenta na consideração das classes de palavras envolvidas e da sua função sintáctica. Um terceiro critério é o estilístico. É claro que este último critério não pode ser fechado como os

---

<sup>15</sup> Especialmente, *L'ordre des mots dans la phrase latine II: Le verbe* (Paris 1938) 96-102 e *L'ordre des mots dans la phrase latine III: Les articulations de l'énoncé* (Paris 1949) 150-71.

<sup>16</sup> «L'hyperbate du verbe», *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes*, 38 (1964) 59-69.

outros, porque, por um lado, nunca se conseguirá uma listagem tão completa dos efeitos de estilo conseguidos por esta figura que não se possa acrescentar no futuro, e por outro é claro que um hipérbato, como qualquer outro recurso estilístico, procura quase sempre mais do que um efeito, e, em numerosas ocasiões, o autor só tem uma consciência vaga do sentimento que vai produzir no leitor. No entanto, apesar deste defeito, que talvez nem sequer deva ser classificado como tal, este critério parece-nos o mais produtivo para a apreciação de uma figura que não é senão um recurso estilístico. Por esta via avançaram todos os autores modernos que explicam diversos efeitos procurados pelo hipérbato além do mais geral de afastar a linguagem literária da língua padrão.

De entre os efeitos procurados pelo hipérbato, acabamos de ver que já Quintiliano tinha mencionado o principal, que se prendia com questões fonético-rítmicas. De facto, a deslocação de palavras evita o contacto áspero de duas que pela lógica deveriam ser pronunciadas seguidas no discurso, e ao mesmo tempo possibilita que se assegure o ritmo métrico do verso no caso da poesia e, em prosa, a finalização elegante de uma frase com uma cláusula. Outras motivações que levam o escritor a empregar um hipérbato foram acrescentadas por investigadores modernos<sup>17</sup>, e podem resumir-se a três: salientar uma palavra, ao conceder-lhe um lugar de privilégio na frase que normalmente não lhe corresponde; formar um *homoioteleuton*, quando o adjectivo e o substantivo que pertencem à mesma declinação e têm portanto a mesma desinência são separados por uma palavra, geralmente o verbo; utilizá-lo como cliché estilístico, permitindo ao leitor incluir a obra ou o fragmento num determinado universo literário.

Foi este critério estético que nos conduziu na procura de um novo tipo de hipérbato, de limitado rendimento em latim mas de grande beleza poética. Até agora ninguém tomou em consideração o efeito estilístico que apresentaremos aqui, mas os elementos-chave que nos levaram à sua

---

<sup>17</sup> Cf. os livros de Marouzeau e o artigo de Foucault mencionados nas duas notas anteriores.

procura já aparecem num tratado do século I d. C., o *Περὶ ὕψους* ou *Sobre o sublime*, onde se pode ler: οὕτως παρὰ τοῖς ἀρίστοις συγγραφεῦσι διὰ τῶν ὑπερβατῶν ἢ μίμησις ἐπὶ τὰ τῆς φύσεως ἔργα φέρεται<sup>18</sup>. Frase que poderíamos traduzir da seguinte maneira: «Do mesmo modo, nos melhores escritores a imitação aproxima-se dos acontecimentos naturais por meio dos hipérbatos». É preciso reconhecer que tirar a frase do seu contexto pode induzir em erro. O anónimo autor deste tratado está a referir-se constantemente à oratória, e os exemplos aduzidos são tirados de discursos extraídos de obras de historiadores (Heródoto, Tucídides) ou de oradores (Demóstenes). A forma de imitar a natureza de que fala o tratadista consiste em preparar, de maneira que pareça improvisada, uma alocução semelhante à pronunciada por alguém que se deixa dominar por uma forte paixão, que certamente provocará mudanças de intenções, passagens bruscas de um assunto a outro e, em resumo, alterações constantes à concatenação natural das palavras<sup>19</sup>. Além deste efeito de estilo (a imitação de um discurso dominado pelas paixões), Pseudo-Longino indica outro igualmente aplicável à retórica e que era característico de Demóstenes: este orador deixava em suspenso uma ideia unicamente apontada, introduzindo no meio um motivo após outro que retardava *in aeternum* o fim do período, provocando assim a ansiedade do ouvinte, que receia o colapso total do período, enquanto espera a palavra final com o pensamento-chave que lhe permita compreender a totalidade<sup>20</sup>.

Insistimos em que os efeitos estilísticos do hipérbato assinalados por Pseudo-Longino são aplicáveis à oratória mais do que à poesia porque este ponto será essencial para o que tentamos demonstrar. Com efeito, a maior parte das explicações sobre a natureza e o uso do hipérbato nos autores antigos encaminha-se para a prosa, onde as exigências

---

<sup>18</sup> Pseudo-Longino, *Sobre o sublime*, 22.1. Cf. J. Alsina Cota, *Anónimo*, *Sobre o sublime*. *Aristóteles*, *Poética* (Barcelona, s/d) 142.

<sup>19</sup> O outro tratadista grego desse período, Dionísio de Halicarnasso, limita-se a tratar o hipérbato unicamente em relação à sua utilização por parte de Tucídides. Cf. Dion<sup>20</sup> Halic., *Thuc.* 31 e 52.

<sup>20</sup> Cf. Pseudo-Longino, *Sobre o sublime*, 22.4.

métricas não são tão óbvias como na poesia, obrigada pelo ritmo do verso a determinados requintes de composição. Como é bem sabido, a Retórica adquiriu desde muito cedo no mundo antigo um prestígio e uma importância teórica que a Poética nunca chegou a alcançar, facto que se deve em parte às circunstâncias de inacessibilidade e de intangibilidade que rodeiam a poesia, e que fazem da sua teorização uma matéria bem mais difícil que a dos discursos. Na Idade Média e, sobretudo, no Renascimento, a predominância das ciências oratórias sobre as poéticas foi-se acentuando cada vez mais. Esta última disciplina teve de se contentar, na maioria dos casos, com a utilização de uma metodologia que a primeira já tinha experimentado e revelado válida, ou seja, uma metodologia “em segunda mão”, se me permitem utilizar esta expressão pouco elegante, que só em parte se adequava ao conteúdo específico do universo poético. Mas é precisamente nos tratados de Poética renascentistas que encontraremos o segundo elemento-chave para o nosso estudo.

Este não é lugar próprio para debater as relações entre as duas disciplinas da palavra durante o Renascimento, assunto assaz complexo e objecto nos últimos anos de amplos estudos e aceras controvérsias, mas é ponto comum entre os investigadores que a poética renascentista foi fundamentalmente retórica, e que, em maior ou menor grau, dependia da ciência do discurso. Num interessantíssimo artigo<sup>21</sup>, o Prof. Sánchez Salor, depois de reconhecer esta dependência, definiu os campos concretos em que os autores de poética estavam conscientes da idiosincrasia da sua matéria, e onde por conseguinte afastavam a teoria poética dos pressupostos da retórica. Estes campos eram: 1. o tratamento dos sons e letras; 2. o tratamento da *compositio*; 3. as adições aos comentários da poética aristotélica<sup>22</sup>. Este último ponto não nos interessa por estar centrado especificamente em comentários e não em tratados propriamente ditos. As outras duas matérias são muito mais produtivas para as nossas pretensões. Basicamente, o Prof. Sánchez Salor vem

---

<sup>21</sup> E. Sánchez Salor, «La poética, ¿disciplina independiente en el Humanismo Renacentista?», in J. M. Maestre Maestre e J. Pascual Barea (coord.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico I.1* (Cádiz 1993) 211-22.  
<sup>22</sup> *Ibid.*, p.212.

demonstrar o seguinte: os autores de poética – se não todos, pelo menos os mais conscientes da especificidade dos seus estudos – coincidem com os de retórica ao afirmar que, no tratamento dos sons, é preciso evitar as cacofonias, os encontros ásperos de fonemas e as repetições fonéticas pouco agradáveis ao ouvido; mas diferenciam-se destes no facto de que, enquanto os retóricos afirmam que os oradores não devem fazer excepções a esta regra, os poetólogos “dão licença” aos poetas para o fazer sempre que tal construção vá em apoio da mimese. Ou seja, uma sequência cacofónica de sons é esteticamente agradável se consegue imitar a coisa descrita. Por isso, a imitação da realidade, no poeta, tem preferência sobre a chamada *uoluptas aurium*. No tratamento da *compositio* dá-se exactamente o mesmo fenómeno: oradores e poetas devem evitar disposições de palavras que resultem dissonantes, mas o poeta tem licença para colocar uma *dispositio uerborum* em princípio pouco elegante se, com isso, conseguir reproduzir esteticamente aquilo que está a descrever. Os casos exemplificados pelos autores de poética são, essencialmente, monossílabos, sequências de palavras dissilábicas, ou polissílabos que se encontram em sítios do verso onde não deviam. Por exemplo, o verso virgiliano

*Sternitur exanimisque tremens procumbit humi bos,*<sup>23</sup>

terminado em monossílabo, constituiria uma péssima distribuição das palavras se o Mantuano, com a progressiva redução do número de sílabas até ao monossílabo final, não pretendesse reproduzir a sensação de perda paulatina de forças do toiro, que, exânime, cai por terra.

A nossa proposta é que esta última característica que os poetólogos renascentistas atribuíam aos poetas, e que os diferenciava dos oradores, ou seja, a distribuição das palavras de maneira a não só produzir um belo efeito harmonioso (rítmico, de destaque, de surpresa, de adiamento...) como também uma espécie de imitação, no plano estético da língua, do elemento representado, tem a sua ilustração plena na figura de estilo mais relacionada com a *dispositio* – o hipérbato. Por isso, da mesma forma

---

<sup>23</sup> Verg. *Aen.*, 5.481: «Cambaleia e, exânime, cai a tremer por terra o boi».

que, no plano dos sons, a aliteração atinge o seu expoente mais alto na onomatopeia, onde o signo linguístico parece perder a sua arbitrariedade, no plano da ordenação o hipérbato alcança a sua realização mais conseguida com um determinado tipo que é capaz de reproduzir esteticamente o significado representado. Isto explica por que razão os tratadistas gregos tiveram dúvidas na hora de classificar estes dois recursos, a onomatopeia e o hipérbato, como tropos ou como simples figuras<sup>24</sup>.

Mas, será que existe realmente esse hipérbato? Trata-se de um mero conceito abstracto ou podemos encontrar exemplos na literatura latina? Alguns textos parecem confirmar uma utilização consciente de um hipérbato acentuado, aquando da descrição de realidades especialmente tortuosas ou retorcidas, como é o caso de uma serpente. Ilustremos as nossas palavras com um fragmento do *Culex* da *Appendix Vergiliana*. Nesta espécie de obra paródica<sup>25</sup>, atribuída desde a antiguidade a Virgílio<sup>26</sup>, um pastor é salvo de morrer pela mordedura de uma cobra graças à picada de uma melga. O pastor acorda e mata cobra e melga. Entretanto, esta aparece-lhe em sonhos para o atormentar pela sua ingratidão, de maneira que, de manhã, o homem decide oferecer um enterro solene ao oportuno insecto. Atendamos ao fragmento seguinte:

*Pastor, ut ad fontem densa requieuit in umbra,  
mitem concepit proiectus membra soporem,  
anxius insidiis nullis, sed lentus in herbis  
seculo pressos somno mandauerat artus:  
stratus humi dulcem capiebat corde quietem,  
ni Fors incertos iussisset ducere casus.  
Nam solitum uoluens ad tempus tractibus isdem  
immanis uario maculatus corpore serpens,  
mersus ut in limo magno subsideret aestu,*

---

<sup>24</sup> Cf. as palavras de Quintiliano citadas na nota 2.

<sup>25</sup> Pelo menos, é esta a opinião de D. O. Ross Jr., «The *Culex* and *Moretum* as post-Augustan literary parodies», *Harvard Studies in Classical Philology*, 79 (1975) 235-63.

<sup>26</sup> Sobre os problemas da autoria da *Appendix Vergiliana* em geral, vide R. Henry, «Où en est l'énigme de l'*Appendix Virgiliana*?», *L'Antiquité Classique*, 6 (1937) 357-95.

*obuia uibranti carpens grauis aere lingua<sup>27</sup>  
squamosos late torquebat motibus orbes:*

Uma possível tradução seria:

*Quando ao pé de uma fonte, na espessa sombra, procurou o pastor  
repouso / estendendo os membros, deixou-se atingir por um  
aprazível torpor, / livre de toda a preocupação, antes indolente  
sobre a erva / confiara os fatigados membros a um descuidado  
sonho: / deitado no solo, albergava no espírito uma doce  
tranquilidade, / se a Fortuna não tivesse determinado que  
sucedessem incertos acontecimentos. / Porque, enroscando-se nesses  
mesmos terrenos à hora que era costume, / uma enorme serpente  
com a pele manchada de variadas cores, / submersa na lama para  
poder espreitar no intenso calor, / perscrutando, erguida no ar, com  
vibrante língua, o que se aproximava / retorcia com amplos  
movimentos as escamosas curvas:*

Precisamente no verso 157, onde começa o fragmento que escolhemos, dá-se uma brusca viragem no tom do poema, até então uma espécie de elogio da vida camponesa, incluindo digressões mitológicas e um catálogo de árvores. O presente texto formado por onze versos mostra duas partes perfeitamente delimitadas, com seis versos a primeira e cinco a segunda. Os primeiros seis apresentam uma cena tranquila e bucólica, perturbada pela descrição do perigo que se aproxima. A primeira, a última e a palavra central do primeiro verso (*pastor, umbra, fontem*) introduzem o leitor, através de elementos perfeitamente convencionais, no ambiente bucólico. A disposição levemente hiperbática do léxico (*densa...in umbra*) não se deve unicamente a razões métricas, dado que permite ao mesmo tempo a colocação desses elementos em posição fundamental do verso: começo, fim de hemistíquio e fim de verso. De igual maneira, o hipérbato do verso seguinte (*mitem...soporem*) faz destacar a sensação de tranquilidade que domina esta primeira parte, pois as palavras-chave estão em começo e fim de verso. O mesmo podemos dizer das deslocações que aparecem nos versos seguintes (*seculo...somno*, em princípio e fim de hemistíquio, *pressos...artus*, com

---

<sup>27</sup> *Culex*, 157-68. Cf. R. Giomini, *Appendix vergiliana. Testo, introduzione e traduzione*, (Firenze 1953) 15.

esta palavra em fim de verso, *dulcem...quietem*, em fim de hemistíquio e de verso, respectivamente). Não só é repetida à saciedade a ideia de repouso, como também o léxico insiste teimosamente nessa ideia através de palavras como *requieuit, proiectus, soporem, lentus, somno, stratus, quietem*. Nos versos 159-61, suaves aliteraões parecem embalar o espírito neste aprazível sossego: *anxius insidiis nullis, sed lentus in herbis / securo pressos somno mandauerat artus: / stratus humi dulcem capiebat corde quietem*. A quietude é sublinhada também pela métrica. Num jogo de berço que baloiça, os versos pares apresentam sempre cinco pés espondeicos, o que retarda a acção, mas não de maneira exagerada, pois os ímpares, que incluem dois ou três dáctilos, servem para impedir a total monotonia. O adormecimento é porém progressivo, porquanto os complementos de lugar parecem aproximar-nos lentamente do chão, como que convidando o leitor a relaxar o ânimo: *ad fontem, in umbra, in herbis, humi*. E esta relaxação é conduzida, ao mesmo tempo, de maneira gradual para o interior: começa nos *membra*, passa aos *artus* e termina no *corde*. Os verbos escolhidos manifestam um repouso procurado pelo pastor que não é accidental: *requieuit, mandauerat*, e sobretudo os verbos *capio* e o seu composto (*concepit, capiebat*). O último verso desta parte participa no paulatino adormecimento, mas ao mesmo tempo, no seu papel de eixo deste fragmento, antecipa a ruptura, em primeiro lugar pela conjunção condicional, que semeia a incerteza no leitor, dúvida que é corroborada, em segundo lugar, pelo adjectivo *incertos*, que se opõe claramente ao *seculo* do verso 160.

A segunda parte explica o inquietante verso 161, pelo que começa com a partícula ilativa-explicativa *nam*. Agora a métrica é menos repetitiva, pelo que desaparece o efeito de berço. Só o verso 167, o último, está formado por cinco espondeus. O verso 162 explica a última palavra do anterior: *incertos...casus* são acontecimentos imprevistos e casuais. E é uma série de casualidades que provoca o perigo, porque coincidiram as coordenadas espaço-temporais do pastor com as da serpente (*solitum...ad tempus tractibus isdem*), coincidência de lugar e de tempo salientada por meio da aliteração. Encontramos também um excesso de participios que retardam e graduam a acção durante quatro

versos (*uoluens, maculatus, mersus, carpens*) até chegar ao último, onde aparece por fim, no meio de verso, o verbo principal: *torquebat*. É o significado deste verbo que nos dá a chave para a interpretação da estrutura dos cinco versos. Com este artifício o autor, além de manter o ânimo do leitor em suspenso pela interpolação de participípios, consegue dar a impressão do movimento retorcido da serpente. Vejamos que o primeiro participípio que aparece é *uoluens*, antes da cesura do verso 162, com significação muito próxima de *torquens*. As quatro palavras principais que constituem o sujeito, isto é, o substantivo *serpens* e os três participípios de acção a ele referidos (*uoluens, mersus e carpens*) ocupam as quatro posições fundamentais do verso em quatro versos sucessivos: em fim de hemistíquio, em fim de verso, em começo de verso, e em começo de hemistíquio, respectivamente, dando a impressão de que a leitura se desenvolve em zigue-zague. Por último, há uma série de hipérbatos que em três versos não são exageradamente marcados (*solitum...ad tempus / magno...aestu / uibranti...lingua*), mas que nos dois versos em que se encontram o sujeito e o verbo são formados em parêntesis, isto é, em círculos concêntricos. O adjectivo (*immanis*) abre e o substantivo (*serpens*) fecha o verso 164; um participípio referido ao substantivo (*maculatus*) é a palavra central, rodeada dos seus complementos (*uario...corpore*). No último verso, o verbo (*torquebat*) ocupa a posição central, rodeado num primeiro círculo pelos complementos circunstanciais (*late / motibus*) e, fechando o círculo, o complemento directo (*squamosos...orbis*). A estrutura circular fica bem evidenciada pela última palavra (*orbis*), assim como o movimento em zigue-zague é sugerido pelo penúltimo termo (*motibus*).

Outro bom exemplo poderia ser extraído do *Bellum Ciuile* de Lucano. No livro nove, Catão assume o comando das tropas pompeianas depois da morte de Pompeio e atravessa o deserto da Líbia. Entre as peripécias pelas quais as forças sob o seu mando se vêem obrigadas a passar, cabe salientar uma tempestade e, sobretudo, os ataques das serpentes do deserto. É aqui que o jovem poeta épico solta as rédeas do seu gosto pelo mórbido, gosto que por outro lado era perfeitamente

natural na época em que viveu. Vejamos um fragmento representativo dessas descrições sórdidas:

*Nasidium Marsi cultorem torridus agri  
percussit prester. Illi rubor igneus ora  
succendit, tenditque cutem pereunte figura  
miscens cuncta tumor toto iam corpore maior,  
humanumque egressa modum super omnia membra  
efflatur sanies late pollente ueneno;  
ipse latet penitus congesto corpore mersus,  
nec lorica tenet distenti corporis auctum.  
Spumeus accenso non sic exundat aeno  
undarum cumulus, nec tantos carbasa Coro  
curuauere sinus. Tumidos iam non capit artus  
informis globus et confuso pondere truncus.  
Intactum uolucrum rostris epulasque daturum  
haud inpune feris non ausi tradere busto  
nondum stante modo crescens fugere cadauer.*<sup>28</sup>

Do qual poderíamos oferecer a seguinte tradução:

*Um préster de abrasadora picada atacou Nasídio, cultivador //  
do campo marso. Uma ardente vermelhidão incendiou-lhe / o rosto,  
e um inchaço maior já que todo o seu corpo, revolvendo / todas as  
formas, retesa a pele ao mesmo tempo que se desvanecem as feições.  
/ E, com o poder do veneno, um pus que vai para além das  
dimensões humanas / espalha-se em abundância sobre todos os seus  
membros; / ele próprio, abafado pelo crescimento do corpo,  
desaparece por completo, / e nem a couraça consegue reter o  
aumento do corpo intumescido. / Não transborda assim de uma  
caldeira ao fogo a espumosa / crista das ondas, nem tão grandes  
pregas curvaram / as velas com o Cauro. A bola disforme e o tronco  
/ de massa desordenada já não conseguem abranger os inchados  
membros. / Não se atrevendo a levar à pira um cadáver não tocado /  
pelos bicos das aves, que não sem estragos iria oferecer alimento /  
às feras e que não havia terminado ainda de crescer, fugiram dele.*

É fácil descobrir neste fragmento o gosto pelo macabro que há pouco mencionámos. Ao mesmo tempo, a descrição científica

---

<sup>28</sup> Lucano, *Bellum Ciuile*, 9.790-804. Cf. A. Bourgery-M. Ponchont, *La guerre civile (La pharsale) / Lucain* (Paris 1976-1993), vol.2, p.166.

pormenorizada é uma constante na época, visível não só nos numerosos tratados científicos e de poesia didáctica que se escreveram, como também noutras obras não especializadas, como as tragédias senequianas. Neste excerto a acção da mordedura da serpente é breve, ocupando apenas um verso e um hemistíquio. A rapidez da descrição visa evidenciar a característica velocidade do ataque de uma cobra, para o que contribui igualmente a aliteração onomatopaica *percussit prester*. Mas, apesar da rapidez da reacção do préster, uma cobra serpenteia antes de morder, o que se reflecte nos hipérbatos *Marsi...agri e torridus...prester*, este segundo em encavalgamento. A partir daqui, a acção detém-se e o poeta começa a descrever os efeitos da mortal picada. Até ao verso 797, quase só encontramos um hipérbato, e este bastante suave (v.794: *humanumque...modum*). Predominam as aliterações fortes, quase cacofónicas, – sobretudo em oclusivas dental e gutural surdas, mas também em nasal – condizentes com o tema áspero (*tenditque cutem pereunte / miscens cuncta tumor toto iam corpore / humanumque egressa modum super omnia membra / latet penitus congesto corpore / tenet distenti corporis auctum*). O léxico reflecte o efeito do veneno, com termos que dão nota do engrandecer: *tendit, cuncta, tumor, maior, egressa, omnia, late, penitus, congesto, distenti, auctum*. O efeito do veneno é progressivo, o que vem perfeitamente indicado com a referência sequencial das partes corporais: *ora* (v. 791), *cutem* (v. 792), *membra* (v. 794), *corpore* (v.796); mas é rápido, e por isso a palavra *corpus* já aparece no verso 793 e voltaremos a encontrá-la nos versos 796 e 797, desta vez em repetição poliptótica em idêntica posição do verso, no quinto pé.

De seguida, temos uma comparação que permite aliviar a tensão dramática apresentando uma cena doméstica<sup>29</sup>, onde, para além de outra aliteração em gutural surda (*cumulus, nec tantos carbassa coro / curuauere*) se dá um acentuar dos hipérbatos. Encontramos três em dois versos e meio, dois deles em encavalgamento (*spumeus...cumulus / accenso...aeno / tantos... sinus*). Uma frase intercalar retoma a situação

---

<sup>29</sup> São palavras de G. S. Kirk, *The Songs of Homer* (Cambridge 1962) 346-7.

do desgraçado Nasídio. É uma espécie de recapitulação, onde de maneira breve se condensa o léxico de deformação, pois em tão escasso espaço aparecem as palavras *tumidos, in̄formis, globus, confuso, truncus*. Significativa é também a substituição do insistente *corpus* por outras duas palavras que vêm representar melhor a circunstância do defunto: *globus* e *truncus*.

Nos últimos três versos, deparamos com um hipérbato acentuado unido a uma série de participios em *gradatio* e em *uariatio*, construção muito semelhante à do fragmento do *Culex* que já analisámos. Um participio de perfeito passivo em posição inicial de verso (*intactum*), que revela a situação anterior, um participio de futuro activo no fim desse mesmo verso (*daturum*), que prenuncia os acontecimentos futuros, um participio de presente activo entre cesuras pentemímeres e heftemímeres (*crescens*) que exprime a circunstância actual, e que retoma a ideia do aumento do corpo, ainda não terminada. A tensão da espera pela palavra principal à qual se referem os participios, isto é, o complemento directo da oração, só se desvanece ao chegar à última palavra, onde se revela o que o leitor já imaginava, mas que só agora é dito expressamente: Nasídio morreu. O seu cadáver é ignominiosamente deixado às feras sem as exéquias devidas. A abundância de negações (*intactum, non ausi*), e de lítotes (*haut impune, nondum stante modo*) só acentua a perversidade da acção a que se vêm obrigados os companheiros do morto. Devemos perguntar-nos: será casual esta disposição dos hipérbatos, mais acentuada no começo e no fim? Podemos pensar numa descrição, através da estilística, do movimento de aproximação e de fuga da serpente, ao passo que o momento da picada e a descrição dos primeiros efeitos é realizada de maneira mais pausada. Não podemos pôr de lado, no entanto, a hipótese de que os hipérbatos finais, de igual maneira que as gradações – muito abundantes também, como vimos –, sejam apenas um meio de sugerir os efeitos do veneno, pois numa morte ocasionada por uma serpente não venenosa a descrição é diferente. Vejamos o seguinte excerto do mesmo livro da *Pharsalia*:

*Ecce, procul saeuus sterilis se robore trunci  
torsit et immisit (iaculum uocat Africa) serpens*

*perque caput Pauli transactaque tempora fugit.  
Nil ibi uirus agit: rapuit cum uulnere fatum.  
Depremsum est, quae funda rotat, quam lenta uolarent,  
quam segnis Scythicae strideret harundinis aer.*<sup>30</sup>

Que traduziremos da seguinte maneira:

*Eis que, ao longe, uma implacável serpente (“jáculo” chama-lhe África) / se enrosca num carvalho de estéril tronco e se atira, / e foge por entre a cabeça de Paulo depois de lhe perfurar as ténporas. / Aqui não actua veneno algum: arrebatou-o, com a ferida, o destino. / Ficou demonstrado quão lentamente voam os projecteis volteados pela funda, / quão vagorosamente assobia o ar da seta cítica.*

Os dois primeiros versos deste excerto parecem anunciar, como nos anteriores, a chegada da serpente por meio de um hipérbato. Com efeito, a construção da frase é tortuosa: *saeuus...serpens*, o sujeito, mostra o adjectivo separado do substantivo por verso e meio. Outro hipérbato é *sterilis...trunci*, onde também podemos ver uma alteração dos casos lógicos, dado que talvez o sentido se apreciasse melhor com *sterili roboris trunco* ( “do tronco estéril de um carvalho”). E, como se a deslocação fosse pequena, o autor ainda introduz uma frase parentética entre os verbos e o sujeito, com a metonímia *Africa* por *Africani*. Da mesma forma que nos dois outros casos, só na palavra final é que o leitor descobre o âmagão da questão, mas alguns elementos estilísticos já o tinham prenunciado, nomeadamente o hipérbato e a onomatopeia do assobio da cobra (*saeuus sterilis se / torsit et immisit...serpens*). Porém, a união consecutiva dos verbos (*torsit et immisit*) já anuncia a rapidez do ataque, por oposição ao movimento em zigue-zague de aproximação. E, na verdade, a partir deste momento não encontramos hipérbatos nem frases sintacticamente muito desenvolvidas. No verso 824, uma hendíadis, cujo segundo termo (*tempora*) precisa o primeiro (*caput*), provoca o efeito de um zeugma, isto é, da elisão de um verbo, o que parece imprimir mais velocidade. As aliterações continuam a ser ásperas

<sup>30</sup> Lucano, *Bellum Ciuile*, 9. 822-7. Cf. A. Bourgery-M. Ponchont, *op. cit.*, pp.168-9.

(*perque caput Pauli transactaque tempora fugit*). A ausência de veneno, a rapidez da morte que sobrevém, podem ser a causa desta desenvoltura expositiva, que provoca a condensação de duas frases num só verso (v.825), e a sensação de celeridade que evocam os dois verbos de acção em contacto (*agit: rapuit*). A comparação (sempre há uma presente na descrição de cada morte) é reduzida a dois versos, onde o único hipérbato é suave (*Scythicae...harundinis*). Também a métrica de todo o fragmento reforça a rapidez da acção. Nenhum verso apresenta apenas um dátilo; só um (826) contém unicamente dois dátilos; três incluem três dátilos (822, 824 e 827) e dois contam com quatro (823 e 825). O fragmento termina com uma aliteração semelhante à do começo, desta vez para imitar o som do ar ao ser transpassado pela flecha (*senis Scythicae strideret*).

Para concluir, diremos que os fragmentos apresentados, ainda que escassos, servem para demonstrar que, além da onomatopeia, os poetas latinos serviam-se de outros recursos técnicos para reproduzir estilisticamente o conteúdo representado. Já as poéticas renascentistas haviam salientado a utilização da distribuição de palavras para esta função, mas esta distribuição era referida quase exclusivamente ao número de sílabas em determinadas posições do verso. Uma consequência normal da constatação deste uso da ordenação de palavras teria sido a busca de casos em que se verificasse um emprego particular da figura que por excelência implica a alteração da ordem das palavras, isto é, que afecta a *dispositio*, o hipérbato. Mas nos estudos e classificações antigos e modernos não se avançou com esta hipótese. O nosso contributo pretende colmatar essa lacuna e demonstrar que o hipérbato, além de provocar um deleite auditivo pelo ritmo, de permitir destacar determinados termos, adiantando-os ou atrasando-os, de contribuir, enfim, para a realização de outras figuras como o *homoioleuton*, tem uma capacidade análoga à da onomatopeia: pode ser utilizado para a representação sensível da *res* através dos *uerba*.