



# Eficácia Retórica: A palavra e a imagem

Manuel Alexandre Júnior\*

A retórica era na antiguidade clássica o modelo por excelência da educação. Embora alguns estudantes se formassem superiormente em filosofia ou matemática, a esmagadora maioria deles atingia o clímax da sua formação para a vida activa nos domínios da cultura oratória. Daí o argumento de Quintiliano, no final do seu longo tratado Sobre a Formação do Orador, ao traçar o ideal pedagógico do cidadão: que o fim último da retórica é a formação do *Romanus sapiens*; isto é, de todo o cidadão que combina a ciência e sabedoria de um sábio grego com o pragmatismo natural de um homem de autêntico sentir romano<sup>1</sup>.

Ao confrontar-se hoje com os grandes clássicos da retórica antiga, o leitor sentirá, todavia, um misto de estranheza e familiaridade. Já não estamos habituados a longos discursos. Nossa é uma cultura de actos leves, concisos e breves de comunicação. A língua, na sua forma simbólica, foi cedendo o passo à comunicação pelo som e a imagem; no cinema e a televisão, mas não só. Toda a sorte de gráficos, fotografias, padrões de som e imagem enchem os jornais e revistas, circulam na internet em plataformas como o Google, o YouTube e outros mais. Será que a linguagem simbólica e seus conteúdos se deixaram suplantados pelos recursos das novas tecnologias? Que já não há espaço para a retórica? Continua seguramente a havê-lo nos campos de tradição retórica como o debate político, o contraditório forense e as celebrações festivas, tantas vezes sob a influência das novas técnicas de sedução.

---

\*Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

<sup>1</sup>Quintiliano, *Institutio oratoria* 12.2.7; 12.2.29-30.



Mas, que dizer das áreas da publicidade, do entretenimento, do marketing, da moda e do design? Em áreas que apostam mais em técnicas de sedução do que nas de uma lógica consistente de argumentação e persuasão?<sup>2</sup>

A retórica é um fenômeno universal aplicável às sociedades de todas as épocas. Mas foi na eloquência da comunidade helénica que ela se inspirou, nasceu e configurou. A *Ilíada* e a *Odisseia* estão repletas de discursos em que já indelevelmente se perfilam os traços da perfeição oratória. Foi, porém, Péricles que estabeleceu a transição entre o período da eloquência espontânea e o da oratória erudita e adulta, uma oratória simultaneamente retórica e dialéctica. Foi nele que Atenas reconheceu e admirou o seu primeiro orador e tomou consciência de si mesma, do seu génio e do seu destino. Foi com ele que Atenas marchou à cabeça da Grécia, como cidade livre governada pela palavra de uma inteligência que sabe ver ao longe e em grande, ao mesmo tempo que diz com eloquência e vigor o que convém na hora certa<sup>3</sup>.

As pessoas estudavam retórica para saber ler, investigar, estruturar as ideias ao nível do pensamento e da palavra, e elaborar discursos. Usavam as convenções da retórica para resolver querelas e contradições, para argumentar questões da vida pública e privada e para defender toda a sorte de causas. Tanto para mestres como Aristóteles, como para cultores da prática oratória como Cícero, a retórica era uma teoria, uma ciência e uma arte. Ajudava as pessoas a clarificar posições e a escolher o melhor rumo a seguir sempre que discordavam sobre questões políticas, sociais ou ideológicas. Para eles, o estudo da retórica correspondia a um curso sólido e fecundante de cidadania, a um sistema completo de formação para a vida em comunidade. Como diz Isócrates num passo célebre do *Panegírico*, “o nome de gregos aplica-se melhor

<sup>2</sup>Cf. Barend Van Heusden, “The Semiotic Minuet in Quintilian’s Rhetoric: On the Treatment of figures in Book IX of the” *Institutio Oratoria*, in *Quintilian and the Law: Art of Persuasion in Law and Politics*, editado por Olga Tellegen-Couperus, Lovaina, Leuven University Press, 2003, p. 223.

<sup>3</sup>Georges Perrot, *L’Éloquence politique et judiciaire a Athènes*, Paris, Hachette, 1873, pp. 26-45.



aos que partilham a nossa educação e cultura do que àqueles que nos estão ligados pelo sangue”<sup>4</sup>. E o alicerce que sustenta, inspira e realimenta esta cultura é a própria filosofia do discurso, isto é, a arte de ser, de pensar, de falar e comunicar bem.

## **Eficácia Retórica pela Palavra**

Nunca existiu, de facto, um sistema uniforme de retórica clássica<sup>5</sup>, embora continuem a multiplicar-se os esforços para a apresentar como um sistema<sup>6</sup>. A retórica foi sempre uma disciplina flexível, preocupada com a persuasão dos ouvintes, mas também com a produção de formas de discurso, com a configuração e iluminação do próprio texto<sup>7</sup>. As definições da retórica ao longo dos séculos são, portanto, múltiplas e diversas. Cada período oratório, desde a antiguidade clássica até à actualidade, conceptualizou e descreveu a sua teoria de uma forma relativamente diferente. Mas, no fundo, a essência da definição é a mesma, os seus objectivos primários são sempre: iluminar a compreensão, agradar à imaginação, tocar nas cordas mais sensíveis da emoção e da paixão, influir na vontade e mobilizar a acção.

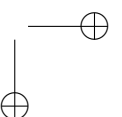
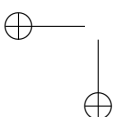
A retórica contemporânea tende a abandonar de vez as fronteiras de uma retórica restrita, confinada ao domínio das actividades cívicas fundamentais, e universaliza-se a ponto de incluir nos seus domínios todos os aspectos do modelo argumentativo de discurso, incluindo a lógica, a dialéctica e a própria metodologia científica. Mas, no fundo, ela conti-

<sup>4</sup>Isócrates, *Panegírico* 50.

<sup>5</sup>Cf. L. Thurén, *The Rhetorical Strategy of I Peter: With Special Regard to Ambiguous Expressions*, Abo: Abo Academis Förlag, 1990, pp. 50-51.

<sup>6</sup>H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 2 vols, München: Max Hü-ber, 1960; Segunda edição revista em 1973; E. P. J. Corbett, *Classical Rhetoric for the Modern Student*, New York: New York University Press, 1965; A. D. Leeman, e A. C. Braet, *Klassieke Rhetorika. Haar Inhoud, Functie en Betekenis*, Grainger: Wolters-Noordhoff/Forsten, 1987.

<sup>7</sup>S. J. Kraftchick, “Ethos and Pathos Appeals in Galatians Five and Six: A Rhetorical Analysis”. Tese de doutoramento, Atlanta: Emory University, 1985, pp. 69-94.





nua a ser o estudo do modo como os seres humanos se influenciam uns aos outros através do uso da linguagem e dos demais sistemas simbólicos de representação e visualização, num compromisso crescente de relação entre a palavra e a imagem.

Ao dissertar sobre a natureza da retórica, Quintiliano reflecte sobre as definições possíveis e deixa-nos perceber quatro como as mais representativas das convenções clássicas: (1) a retórica como obreira de persuasão; (2) a retórica como a capacidade de descobrir os meios de persuasão relativos a um determinado assunto; (3) a retórica como a capacidade de falar bem no que concerne aos assuntos públicos; (4) e a retórica como ciência ou arte de falar bem<sup>8</sup>.

Num aspecto todas estas definições concordam: que a retórica tem sempre em vista a criação e elaboração de discursos com fins persuasivos. Mas, embora idênticas no essencial, elas realçam quatro elementos importantes: o seu estatuto metodológico, o seu propósito, o seu objecto e o seu conteúdo ético. Retórica é, pois: segundo uns, uma forma de comunicação; segundo outros, uma ciência que se ocupa dos princípios e técnicas de comunicação; segundo outros ainda, a capacidade de descobrir os meios de persuasão e de eficazmente os usar em qualquer acto de comunicação.

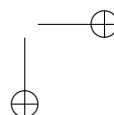
Ora, quando dizemos que a retórica é a arte de falar bem e a arte de persuadir, a arte do discurso ornado e a arte do discurso eficaz, estamos simplesmente a tentar estabelecer a relação entre duas maneiras de definir a retórica, de ligar o ornamento e a eficácia, o agradável e o útil, o fundo e a forma. E, quando os antigos dizem que a retórica é a arte de falar bem, fazem-no na consciência de que, para falar bem é necessário pensar bem, e de que o pensar bem pressupõe não só ter ideias, ideias nobres, ideias lógicas, estruturada e esteticamente bem arrumadas, mas ter também um estilo de vida, um viver em conformidade com o que se pensa e crê<sup>9</sup>.

Mais do que uma simples arte de comunicação ou argumentação

---

<sup>8</sup>Quintiliano, *Institutio Oratoria* 2.15.1-38.

<sup>9</sup>Cf. Sócrates, *Antidosis* 276-277.





persuasiva, a retórica é para Aristóteles uma δύναμις: isto é, o poder ou capacidade de descobrir os meios de persuasão para cada caso; não só, portanto, nos campos da oratória política, forense ou demonstrativa, mas também em todas as demais áreas de discussão ou comunicação do saber no âmbito das relações humanas<sup>10</sup>. É, por outras palavras, uma espécie de competência teórica e prática que potencia a invenção ou descoberta do material com que se constroem os argumentos, e que ao mesmo tempo dinamiza as faculdades do raciocínio lógico e psicológico com vista a uma dinâmica de eficácia persuasiva, cujo efeito último é convencer e levar os espectadores, ouvintes ou leitores a agir em conformidade. Desde Aristóteles, portanto, que a retórica se não limita aos três gêneros do discurso oratório, habilitando o orador ideal a falar com excelência e eficácia sobre qualquer assunto e o escritor a produzir a sua obra literária segundo as mesmas regras<sup>11</sup>.

<sup>10</sup>*Retórica* 1.2 1355a.

<sup>11</sup>O cânon de textos retóricos é bem mais flexível do que o geralmente aceite. É o de um fenómeno que começa com Córax e Tísias, se desenvolve com Aristóteles, Cícero e Quintiliano, e hoje se revitaliza graças ao contributo das novas retóricas com Perelman (Chaïm Perelman, and L. Olbrechts-Tyteca. *The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation*, Notre Dame, IN: Notre Dame University Press, 1963). e Burke (Kenneth Burke, *Grammar of Motives*, Boston: Beacon Press, 1961, Berkeley: University of California Press, 1970; *Rhetoric of Motives*, New York: Prentice-Hall, 1950, Berkeley: University of California Press, 1969), mas também o que toma em séria consideração o contributo crítico de Platão, a tradição sofística de Górgias e Isócrates, a experiência helenística de Teofrasto, Hermágoras e Demétrio, a prática dos oradores gregos e romanos, a crítica retórica e literária de Dionísio de Halicarnasso e Pseudo-Longino, a formação retórica de educadores como Téon de Alexandria, Hermógenes, Aftónio, Libânio e Nicolau, e a monumental obra de figuras como Agostinho, Isidoro de Sevilha, Marciano Capela e muitos outros ao longo da Idade Média e do Renascimento. Como oportunamente observa Cheryl Glenn, “We all seem to agree that our new maps are... taking us more places, introducing us to more people, complicating our understanding in more ways than did the traditional map” (Cheryl Glenn, *Rhetoric Retold: Regendering the Tradition from Antiquity through the Renaissance*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1997, p. 4). O desafio, porém, é encorajador e sugere a abertura de novos horizontes para o estudo desta disciplina, ainda recentemente qualificada como “antiga e nova rainha de todas as ciências humanas”.





No fundo, todos os nossos actos de comunicação se podem entender retoricamente uma vez que, na prática, tudo o que dizemos, escrevemos ou representamos tem implicações de carácter persuasivo e visa produzir algum efeito no respectivo público. O discurso retórico serve-se tanto das estruturas lógicas de argumentação como das categorias éticas e patéticas de persuasão para exercer influência sobre outras pessoas<sup>12</sup>. Por outras palavras, a argumentação lógica em si actua meramente ao nível da compreensão e visa convencer; isto é, limita-se a levar o ouvinte ou leitor a concordar com a opinião do orador. Mas a argumentação transforma-se em persuasão ou argumentação persuasiva quando explora complementarmente a via do raciocínio ético e patético. Pois, neste caso, visa não só convencer o receptor e lhe alterar a opinião, mas também gerar nele a vontade de agir em conformidade com a opinião resultante desse acto retórico de persuasão<sup>13</sup>. Para evitar o equívoco, Perelman prefere fazer distinção entre os termos ‘argumentação’ e ‘demonstração’, ligando este a argumentos de carácter puramente lógico ou dialéctico, e identificando aquele com o carácter persuasivo do discurso oratório<sup>14</sup>. E, assim, por oposição à demons-

<sup>12</sup>Karlyn Kohrs Campbell, na sua obra *The Rhetorical Act*, define a retórica como, “o estudo dos processos pelos quais umas pessoas influenciam outras mediante símbolos, independentemente da intenção original” (2<sup>nd</sup> ed., Belmont, CA: Wadsworth, 1996, pp. 8-9).

<sup>13</sup>Vide Lauri Thurén, *Argument and Theology in 1 Peter: The Origins of Christian Paraenesis*, Sheffield: Sheffield Academic Press, 1995, pp. 50-51:

“It seems meaningful to use the words ‘argumentation’ and ‘persuasion’ on two levels, which do not totally overlap. The noun ‘argumentation’ and the verb ‘convince’ mean activity aimed at gaining the audience’s assent to the author’s theses and opinions. The word ‘persuasion’ is used for the process of gaining the audience’s volitional, often also intellectual, assent to the speaker’s will. . . The speaker may (but need not) use argumentation in order to persuade the listener to comply so that the latter becomes motivated to do something.”

<sup>14</sup>Cf. Chaïm Perelman, *Le champ de l’argumentation*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1970, pp. 24-43.





tração lógica, a argumentação retórica acaba por realizar, em cada um dos seus actos de comunicação, dois efeitos perlocutórios distintos e complementares: os leitores/ouvintes são cognitivamente convencidos quando aceitam uma afirmação como verdadeira; e são volitivamente persuadidos, se a sua conduta ou motivação é afectada<sup>15</sup>. Este é o fim último da retórica, o λόγος resultante de uma lógica de persuasão que necessariamente inclui ἔθος e πάθος. Nele se consuma o real poder da retórica, materializada numa sequencial e eficaz sinestesia de efeitos: por um lado, compreensão, convicção, aceitação; por outro lado, cognição, vontade, decisão e acção. Não basta modificar a opinião dos ouvintes, é sobretudo necessário estimulá-los à mudança, motivá-los e movê-los para a acção.

## 1. Eficácia Persuasiva e Ética

Ao longo de mais de dois milénios os princípios retóricos foram usados como meios de conceber e produzir ideias, de descobrir o que dizer e investir no modo de o dizer de forma lógica, ética e persuasivamente eficaz, sempre com vista a produzir algum efeito. Parafraseando a definição de Aristóteles, a retórica é a arte de descobrir e utilizar os meios mais eficazes de persuasão sobre qualquer assunto, independentemente da sua natureza ou género<sup>16</sup>. Mas, segundo Quintiliano, é mais. Diz ele numa frase lapidar que retórica “é um homem bom a falar bem”<sup>17</sup>, sublinhando a ideia de que o aprender a falar bem contribui tanto para a força persuasiva e a estrutura interna do discurso como o saber construir argumentos plausíveis. Por outras palavras, ética, força de expressão e eficácia persuasiva andam de mãos dadas<sup>18</sup>. A retórica deu assim origem a um sistema que se especializa no acto retórico como

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 52.

<sup>16</sup>Vide Wayne Booth, “The Rhetorical Stance”. *Landmark Essays on Rhetorical Invention in Writing*, eds., R. E. Young and Y. Liu. Davis, CA: Hermagoras Press, 1994, p. 21.

<sup>17</sup>Quintiliano, *Institutio oratoria*, 2.15.

<sup>18</sup>O estilo é indispensável à oratória (*Ibid.*, 1.2.15.13).





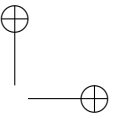
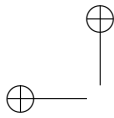
seu elemento fundamental, mas sem prejuízo para os demais actos de comunicação humana. Como justamente observa Hart, todo o acto retórico envolve cinco fases: o orador tenta alterar a situação pelo uso da língua e não da força; deve apresentar-se como adjuvante e não como exigente; deve convencer o ouvinte da necessidade de novas opções; deve limitar as opções de escolha que o ouvinte tem; e deve deixar ao ouvinte uma margem de especificidade suficiente para que seja ele a assumir responsabilmente as suas decisões. Enquanto arte de comunicação persuasiva, a retórica é, pois, um sistema aberto de cooperação pró-activa; um sistema que penetra a fronteira de outros domínios e com eles partilha tarefas comuns sem perder a sua identidade ou razão de existir.

A retórica move-se assim nos domínios do cientificamente demonstrável, do artisticamente criativo, do filosoficamente razoável e do socialmente preocupante. (1) Como o cientista, o orador manipula evidência, situando-se no plano do mundo real e observável. (2) Como o poeta e o filósofo, ele é artisticamente criativo, lidando com os símbolos que dão textura e vida às ideias, e procura ser filosoficamente razoável no modo de fazer com que os argumentos que usa se enquadrem em padrões lógicos e inteligíveis de sentido. (3) Como o sociólogo, ele é uma pessoa pública, humana e socialmente preocupada com mudanças éticas que contribuam para melhorar o bem-estar das pessoas<sup>19</sup>. É por se cruzar com todos estes mundos e por ética, estética e persuasivamente os saber usar, que a retórica tem poder: o poder de formar e informar, de exortar e instruir, de persuadir e deleitar, de convencer, motivar e mover à acção; numa palavra, o poder de transformar a ciência em sabedoria, pela aplicação hábil e eficaz dos princípios e valores que se professam às mais diversas situações da vida e nos ambientes mais complexos da problemática humana.

<sup>19</sup>Roderick Hart, *Modern Rhetorical Criticism*, 2<sup>nd</sup> edition, Boston, Allyn and Bacon, 1997, pp. 9-13.







## 2. Eficácia pelo Poder do Sublime

A parte dedicada ao estilo não foi na retórica aristotélica a mais importante, mas veio, com o tempo, a revelar-se a mais penetrante e duradoura. As razões que contribuíram para essa influência são, segundo Rowe, pelo menos três<sup>20</sup>: (1) a retórica antiga supriu a riquíssima nomenclatura dos mais importantes fenómenos linguísticos que a linguagem humana utiliza; (2) os antigos preceitos de estilo aplicam-se a todas as formas de expressão verbal e não apenas às que se usam para persuadir<sup>21</sup>; (3) a retórica antiga estabeleceu critérios de avaliação estilística que são suficientemente flexíveis para se adaptarem a todos os gostos, sensibilidades e exigências da linguagem.

As chamadas virtudes ou qualidades de estilo que estão na base de toda a teoria clássica são as seguintes: pureza linguística<sup>22</sup>, clareza de expressão<sup>23</sup>, ornamentação<sup>24</sup>, e propriedade ou acomodação contextual e semântica<sup>25</sup>. A primeira destas qualidades, a pureza linguística, consiste no emprego de uma expressão correcta, na utilização adequada da língua em que se faz o discurso. Esta característica da elocução responde à necessidade de se seguirem as regras gramaticais, a arte de falar correctamente (*ars recte dicendi*), como condição indispensável à arte de falar bem (*ars bene dicendi*). E, para tanto, é necessário que o orador

<sup>20</sup>Galen O. Rowe, “Style”, in *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period 330 B.C. – A.D. 400*, ed. by Stanley E. Porter, Leiden/New York/Köln: Brill, 1997, p. 121.

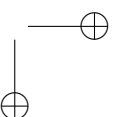
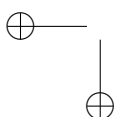
<sup>21</sup>“Estes preceitos informam tanto poesia como prosa, escritos históricos, ensaios filosóficos e cartas como discursos políticos e forenses” (Loc. cit.).

<sup>22</sup>Ἑλληνισμός, *latinitas, puritas* (*Rhetorica ad Herennium* 4.17; Quintiliano, *Institutio Oratoria* 5.14.33; Aristóteles, *Rhetorica* 3.5, 1407a, 20; Diógenes Laércio 7.1.40)

<sup>23</sup>Σαφήεια, *perspicuitas* (Aristóteles, *Rhetorica* 3.2, 1404b,1; Quintiliano, *Institutio Oratoria* 8.2.22).

<sup>24</sup>Κόσμος, *ornatus, urbanitas* (Quintiliano, *Institutio Oratoria* 4.2.119; 8.3.1-2,5; 8.6.67; *Rhetorica ad Herennium* 4.18; Cícero *De Oratore* 1.213; 3.96).

<sup>25</sup>Πρέπον, *aptum* (A virtude da acomodação harmoniosa das partes no seu todo. Platão, *Gorgias* 503e; 504e; Aristóteles, *Rhetorica* 3.7.1ss.; Cícero, *De Oratore* 3.210; *Orator* 70-71; Quintiliano, *Institutio Oratoria* 11.3.61).





tenha plena competência linguística da língua em que constrói o texto; competência não apenas oracional, mas também de índole textual. A segunda qualidade elocutiva é a clareza de expressão, entendida por Aristóteles<sup>26</sup> como a virtude central do estilo. Esta qualidade assenta sobre a pureza da língua, mas distingue-se dela no facto de consistir num esforço linguístico a que é imprescindível a correcção idiomática. Uma terceira qualidade de estilo é a ornamentação, entendida como elegância de estilo. É a virtude responsável pelo agrado que o discurso produz e a impressão positiva que deixa no ouvinte. À semelhança da anterior, também esta virtude assenta na pureza linguística, pois é a partir dela e graças ao domínio estilístico da língua que o orador obtém uma microestrutura do discurso que, a par de ser correcta, é também luminosa e bela. O ornatus é uma virtude decisiva para a constituição da microestrutura do discurso retórico, e é de todas a mais cobiçada, observa H. Lausberg<sup>27</sup>. Um discurso discretamente adornado é sempre mais apreciado, pois tanto ajuda a alcançar e manter a boa disposição, como a evitar o tédio, a despertar o interesse, a tocar e mover o ânimo dos ouvintes. O próprio ornato tem um efeito persuasivo. Articulado na teia da argumentação com o fim de deleitar, instruir e mover à acção, ele é um elemento decisivo para o cumprimento da complexa finalidade do discurso retórico. Enquanto elaboração artística da prova, o ornato proporciona ao discurso retórico uma capacidade de desautomatização da comunicação que substancialmente o diferencia das demais formas de discurso.

A última virtude do estilo é a da acomodação harmoniosa de cada uma das partes ao seu todo e a da correspondência exacta do todo à ocasião ou situação retórica em causa. Hermágoras usou o termo doméstico *οἰκονομία* para sublinhar a importância desta virtude; qualidade que sempre foi tida em especial linha de conta tanto pela retórica como pela hermenêutica ao longo da sua história, na convicção de que é o todo que dá sentido às partes e de que o enquadramento consistente,

---

<sup>26</sup> *Rhetorica* 3.2.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, § 538.





harmonioso e coeso destas no seu todo é indispensável para a sua clara compreensão. Os retóricos antigos ligavam a esta virtude o tratamento das três categorias, géneros ou níveis de estilo: o estilo baixo ou normal, o estilo florido ou médio, e o estilo elevado ou grandiloquente<sup>28</sup>. Eles discutiam, a este propósito, não tanto os meios de atingir a virtude de acomodação ou conveniência, mas sobretudo os vícios a evitar.

Cada parte de um discurso tem a função particular de instruir, deleitar e mover, com o objectivo último de persuadir para convencer e levar o seu auditório à acção. À semelhança da engenharia, também a retórica cuida de responder à questão de fazer com que uma coisa funcione de um certo modo, para um determinado fim, e face a diversos constrangimentos (sociais, culturais, psicológicos, económicos, ideológicos, etc.)<sup>29</sup>. É facto que um objecto bem desenhado tende a ocultar a arte que o inspirou e a inteligência que o projectou. Quanto mais bem desenhada é uma coisa e mais natural parece, tanto melhor se ocultam os artifícios formais e estéticos que a plasmam. Mas há sempre o controlo mágico do engenheiro, assente em códigos normativos de construção que mais ou menos se deixam perceber. Basta conhecer as regras do jogo.

À semelhança da arte do design, observa Kaufer<sup>30</sup>, a retórica é concebida para aumentar em sofisticação e complexidade à medida que os contextos de recepção mudam e impõem nova informação. Como obra que se move rumo à eficácia e à perfeição, ela inspira-se em padrões de excelência que só o sublime pode satisfazer. E é no grau da sua

<sup>28</sup>Demétrio defende o uso de quatro níveis de estilo, e não três: o natural, o elevado, o elegante e o veemente (*De Elocutione*).

<sup>29</sup>Cf. William Keith, “Engineering Rhetoric”, in Alan G. Gross and William M. Keith (eds.), *Rhetorical Hermeneutics: Invention and Interpretation in the Age of Science*, Albany, State University of New York Press, 1997, pp. 225-246. Podemos colher exemplos da arquitectura, engenharia mecânica, química e eléctrica, planeamento urbanístico, artes plásticas, etc.

<sup>30</sup>David S. Kaufer, “From *Tekhne* to Technique: Rhetoric as a Design Art”, *Rhetorical Hermeneutics: Invention and Interpretation in the Age of Science*, Albany: State University of New York Press, 1997, pp.247-278.





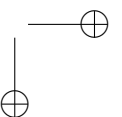
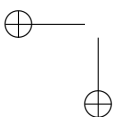
intencionalidade que está a diferença entre a arte bela e a arte prática. O mecânico, o prático ou pragmático é vulgar. O fino, o belo, o concebido, o idealizado e desenhado com a intenção da obra completa e perfeita, esse é o produto acabado de uma arte<sup>31</sup>. E, assim, mesmo que a retórica se oculte ou disfarce por detrás da expressão natural da sua arte, ela permite sempre ao ouvinte ou leitor mais atento a verificação de um conjunto de módulos, tópicos ou linhas de argumentação e figuração que a própria arte lhe ensinou. E são estes que o habilitam a discernir a força estratégica da sua realidade intrínseca; uma força que, nas palavras de Hermógenes, resulta do uso apropriado de todos os estilos no lugar certo e no tempo certo, mercê de uma competência inspirada, que afinal é mais divina do que humana. Pois, como afirma: ter o poder do sublime é saber como usar todas as espécies de pensamentos, todas as categorias de estilo e argumentação, e entender quando, onde, contra quem, como e em que circunstâncias devem ser usados<sup>32</sup>; numa palavra, é atingir os limites do fascínio e do deslumbramento.

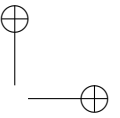
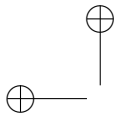
## Eficácia Retórica pela Imagem

Nos tempos de Demóstenes e Quintiliano, a sala de audiências de um tribunal era, na Grécia como em Roma, um verdadeiro espetáculo retórico de representação pictórica e fervor emocional. O julgamento de Frine é bem exemplo disso. Natural de Téspia na Beócia, ela ficou na história como uma das mais celebradas cortesãs da Atenas do século IV a.C. e uma autêntica diva do amor, tendo a sua beleza extraordinária chegado a inspirar a obra artística de alguns escultores e pintores

<sup>31</sup>David Kaufer, “From *Tekhne* to Technique: Rhetoric as a Design Art”, in Alan G. Gross and William M. Keith (eds.), *Rhetorical Hermeneutics: Invention and Interpretation in the Age of Science*, Albany, State University of New York Press, 1997, pp. 251-252.

<sup>32</sup>Hermógenes, *On Types of Style*, trad. por Cecil W. Wooten, Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press, 1987, p. 107.





notáveis, a começar pela de Apeles e Praxíteles<sup>33</sup>. Levada um dia a tribunal por profanar os mistérios de Elêusis, ela arriscava-se a sofrer a pena capital. Valeu-lhe, porém, o expediente do advogado Hiperides, sábio e experimentado orador de Atenas que, ao sentir a causa perdida, se abeirou da cliente e lhe rasgou as vestes até à cintura, rogando clemência aos juízes para figura de tão rara beleza. “A imagem de Frine, a sua reputação e a piedosa lamentação de Hiperides levaram os juízes a temer esta serva de Afrodite e a ceder aos sentimentos provocados pela visão dos seus olhos, acabando por a absolver”<sup>34</sup>.

Não foram poucas as reacções suscitadas por um tal veredicto<sup>35</sup>. Mas tais reacções não tiveram peso suficiente para impedir Quintiliano de mencionar o episódio duas vezes na sua *Institutio Oratoria*: o primeiro, para mostrar que nem sempre a persuasão se faz com palavras, sendo em determinadas situações bem mais eloquente e tocante “a memória dos méritos de uma pessoa, o semblante digno de compaixão ou a beleza de uma forma”<sup>36</sup>; e o segundo, para testemunhar que o orador deve conhecer todos os artifícios da arte retórica e ao mesmo tempo os saber usar com mestria para defender a sua causa<sup>37</sup>; tão íntimo é o convívio da emoção com a persuasão e a razão, e tão intenso o apelo

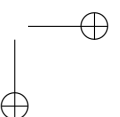
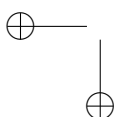
<sup>33</sup>Uma estátua de Frine, obra das mãos do escultor Praxíteles, foi colocada num templo em Téspia ao lado de uma estátua de Afrodite, esculpida pelo mesmo artista (Cf. Ateneu, pp. 558, 567, 583, 585, 590, 591; Eliano, *Varia. Historia* ix. 32; Plínio o Velho, *Naturalis Historia* xxxiv. 71).

<sup>34</sup>Richard A. Katula, “Emotion in the Courtroom: Quintilian’s Judge – Then and Now”, in *Quintilian and The Law: The Art of Persuasion in Law and Politics*, Leuven: Leuven University Press, 2003, p. 145.

<sup>35</sup>Ateneu, *Os Deipnosofistas*, Cambridge: Harvard University Press, 1950, 6.13, p. 590.

<sup>36</sup>Quintiliano, *Institutio oratória*, 2.15.6-9: “... et Phrynen non Hyperidis actionem quamquam admirabili, sed conspectu corporis, quod illa speciosissimum alioqui diducta nudaverit tunica, putant periculo liberatam” (2.15.9).

<sup>37</sup>Quintiliano, *Institutio oratória*, 10.5.2-3: “id Messalae placuit, multaeque sunt abe o scriptae ad hunc modum orationes, adeo ut etiam cum illa Hyperidis pro Phryne difficillima Romanis subtilitate contenderet” (10.5.2). Cf. Propércio 2.5.6.





emocional no discurso com o fim de conquistar não só a mente do juiz, mas também e sobretudo a sua alma e coração!

## 1. Eficácia pela imagem na oratória

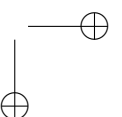
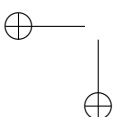
No auge patético da encenação pictórica deste quadro, as cores não podiam ser mais vívidas, mesmo que elas se combinassem na tela de um hábil pintor, ou atingissem a excelência do sublime nos lábios do orador mais eloquente. A eficácia da prova emocional é bem visível como amostra da beleza e eficácia da cor expressa tanto na imagem ao vivo, como na pintura ou na oratória<sup>38</sup>. Ao tentarem dar um corpo e uma face às imagens que representam, os oradores, os pintores e os encenadores estão no fundo a socorrer-se, cada um a seu modo, das mesmas configurações cromáticas.

Sentiu-se e percebeu-se, desde os tempos mais remotos, a relação entre a arte da pintura e a de elaborar um discurso oratório ou compor um texto literário<sup>39</sup>. Quando Aristóteles diz, no início do terceiro livro da sua Retórica, que “não basta conhecer o que devemos dizer, é preciso que o digamos como convém”<sup>40</sup>, ele está simplesmente a afirmar que a arte de dizer as coisas como devemos reconhece à retórica uma tarefa de representação em que as figuras funcionam como imagens, com toda a carga expressiva da sua coloração. O poder da eloquência reside precisamente na força da representação que dá vida ao discurso,

<sup>38</sup>Como justamente observa Jacqueline Lichtenstein, “Rhetoric wished to control its eloquence within regulated discourse; painting, to inscribe the rules of discourse within its images. The one attempted to limit the place of the body in rhetoric by insisting on figures of speech and thought that owed nothing to elocutionary artifice; the other, to reduce the importance of the specifically visible dimension of painting, its colors and materials, by favoring the more abstract qualities of its conception and drawing” (*The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1993, pp. 6-7).

<sup>39</sup>Lucia Calboli Montefusco, “*Ductus and Color: the right way to compose a suitable speech*”, *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 21:2, 2003, pp. 113-114.

<sup>40</sup>Aristóteles, *Retórica* 3.1.1403b.





a ponto de o transformar em imagem, retrato ou pintura<sup>41</sup>. O discurso deve, efectivamente evocar uma imagem e nutrir-se dela para persuadir, convencer e mover à acção. Uma das maiores artes, faculdades ou dons da proclamação oratória é transformar os ouvidos das pessoas em olhos, e fazer com que eles visualizem ou literalmente vejam aquilo de que estamos a falar; fazer também com que neles empaticamente a palavra seja eficaz e produza o efeito desejado.

Aristóteles fez referência à analogia da cor na sua *Poética*<sup>42</sup>, e os discípulos de Hermágoras chamaram cor ( $\chi\rho\omega\mu\alpha$ ) à maneira particular de descrever uma acção<sup>43</sup>, mas foram os retóricos romanos que mais explícita e profusamente usaram a metáfora da imagem e da cor para representar fenómenos estratégicos significativos da arte oratória, tanto na expressão do sublime pelo recurso às figuras como na eficácia persuasiva dos argumentos<sup>44</sup>. Cícero, por exemplo, refere-se ao elegante e agradável estilo dos sofistas para dizer que eles profusamente recorreram às flores da retórica, servindo-se de metáforas e da disposição das palavras como os pintores se servem da diversidade das cores<sup>45</sup>. E concretiza: cor é o estilo ornado da oratória, tão presente no uso das figuras que contidamente se dispersam pelo discurso, como visível na estrutura harmoniosa do seu todo<sup>46</sup>; cores são também as características específicas de cada um dos vários estilos e dos diferentes tons da voz<sup>47</sup>. As figuras que se dispersam pelo discurso são como cores a dar relevo às ideias que representam, explicita ainda o autor da *Retórica* a

<sup>41</sup>Uma imagem verbal é com frequência chamada “retrato” desenhado ou pintado com palavras, passível de apelar a sentidos internos que não a vista, sentidos como o ouvido, o cheiro, o gosto e o tacto, e também a sentidos internos.

<sup>42</sup>Aristóteles, *Poética* 1450 a39-b30.

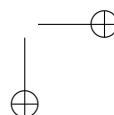
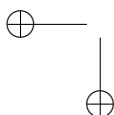
<sup>43</sup>Referência de Porfírio ao comentar Hermógenes (C. Walz, *Rhetores Graeci*, Stuttgart and Tübingen: J.G. Cotta, 1832, 4.397.8.). Cf. Hermógenes 49.7 e seguintes (H. Rabe, *Hermogenis Opera*, Leipzig: Teubner, 1913).

<sup>44</sup>Lucia Calboli Montefusco, *op. cit.*, pp. 114-118.

<sup>45</sup>Cícero, *Orator* 65.

<sup>46</sup>Cícero, *De Oratore* 3.96.

<sup>47</sup>Cícero, *De Oratore* 3.199; Cf. Quintiliano, *Institutio Oratória* 6.5.5.





Herénio<sup>48</sup>; nomeadamente figuras do discurso como a metáfora, o símile, a metonímia, a sinédoque, a personificação e a alegoria, figuras através das quais uma coisa se diz e outra semanticamente se exprime e percebe.

Para autores como Séneca e Quintiliano, cores são ainda os modos peculiares de descrever uma acção, discutir um assunto, interpretar um facto, ou defender uma causa<sup>49</sup>; são também a harmonia global do discurso e a acomodação das respectivas partes, ou mesmo o modo como cada orador defendia a sua causa. O próprio conceito de urbanitas realiza-se “na coloração integral do discurso”; onde nada se encontra fora de tom, desalinhado ou agreste, nem nada parece estranho no sentido, nas palavras, ou mesmo na pronúncia e nos gestos<sup>50</sup>. Os próprios traços que plasmam, perfilam e caracterizam cada uma das partes – lógica, psicológica ou estética – na economia do conjunto são normalmente referidos como matizes determinantes de coloração<sup>51</sup>. Cores são, de facto, também os matizes mais ou menos expressivos das emoções quando estrategicamente exteriorizadas pelo orador e despertadas nos ouvintes até ao limite da paixão.

“Um poeta”, diz Aristóteles, “deve ordenar o seu material e compor as elocuições das personagens tendo-as à vista o mais que for possível, porque, vendo as coisas claramente como se estivesse presente e assistisse ao desenrolar dos eventos, mais facilmente descobrirá o que convém e não lhe escapará qualquer eventual contradição”<sup>52</sup>. E Quin-

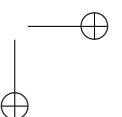
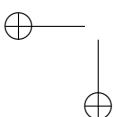
<sup>48</sup>Cícero, *De Oratore* 3.100. Ideia ainda mais explícita no autor da *Rhetorica ad Herennium* 4.16.

<sup>49</sup>Séneca o Velho, *Controversiae* 1.1.16-20, 24; 1.3.11; 1.4.7-8; 2.1.30-37; 9.4.22; 9.5.10; Quintiliano, *Institutio Oratoria* 6.5.5; 8.5.28. Nas palavras de S. F. Bonner, “Seneca’s *colores* “are the Persian carpet of the declaimer; look at it from one angle and the colours are bright and clear, the pattern simple, but observe it from another angle, and the shade deepens, the pattern changes, and the whole appears in a different light” (*Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*, Liverpool: Liverpool University Press, 1949, pp. 55-56).

<sup>50</sup>Quintiliano, *Institutio Oratoria* 6.3.107.

<sup>51</sup>Quintiliano, *Institutio Oratoria* 12.10.71-72.

<sup>52</sup>Aristóteles, *Poética* 17. 1455a 22-26.







tiliano acrescenta: “Daqui se deduz a ἐνάργεια, a que Cícero chama *inlustratio* e *euidencia*, que mais parece fazer ver do que falar, e em que as emoções se seguem como se estivessemos presentes a assistir aos mesmos acontecimentos”<sup>53</sup>. É o caso do recurso a técnicas retóricas como descrição e a personificação ou etopeia. Com a descrição, retrata-se em pormenor o evento, o objecto ou o lugar apresentado e permite-se a sua total visualização. Com a personificação, é possível perfilar o carácter da pessoa que se pretende caracterizar pelo uso da linguagem mais adequada ao assunto e à circunstância, tornando a narração ainda mais vívida.

Não deixa de ser curioso o facto de Alberti definir o pintor a partir do modelo do orador. Usa inclusivamente “as categorias da retórica ciceroniana como plataforma para uma nova arte da pintura, atribuindo ao pintor um objectivo análogo ao que Cícero destina ao orador: mover”. E propõe-se atingir esse objectivo por duas vias: a representação de gestos e o uso da cor, pois, à semelhança de Quintiliano e Cícero, também ele está convencido de que a capacidade de traduzir visualmente as emoções da alma está na eficácia expressiva da expressão e do gesto<sup>54</sup>. No seu anseio de transformar a retórica em arte total, Cícero chega mesmo a afirmar que a eloquência é acima de tudo um espectáculo situado a meio caminho entre a pintura e o teatro<sup>55</sup>. “Levando a comparação de orador e actor até ao limite, ele chega ao ponto de dizer que, em geral, apenas nos basta ver sem sequer ouvir, como que a pedir aos ouvintes que se limitem ao papel de meros espectadores”<sup>56</sup>.

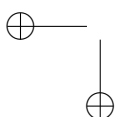
À semelhança de um dramaturgo, o orador deve, por outras pala-

<sup>53</sup>Quintiliano, *Institutio Oratória* 6.2.32. É bem possível que este texto tenha alguma ligação com o de Aristóteles ou se tenha elaborado a pensar nele (J. A. E. Bons & R. T. Lane, “Quintilian VI.2: On Emotion”, in *Quintilian and the Law*, Leuven: Leuven University Press, 2003, p. 142).

<sup>54</sup>Cf. Jacqueline Lichtenstein, *op. cit.*, p.200.

<sup>55</sup>Segundo ele, na *acção* ou *pronúncia* do discurso, “o corpo fala... e a natureza deu-nos olhos... para indicar o sentir da mente” (*De Oratore* 3.59.223).

<sup>56</sup>Jacqueline Lichtenstein, *The eloquence of color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, Berkeley: University of California Press, 1993, p. 95.





vras, identificar-se com os seus ouvintes e imaginar-se na mesma situação e circunstâncias, cumprindo de igual modo a função de actor. O valor significativo das técnicas dramáticas para a retórica, técnicas tanto trágicas como cómicas, está aliás presente em todo o percurso da educação retórica e da prática oratória, tanto no que respeita à prova ética como à mais emocional prova dita patética<sup>57</sup>. Pois, como diz Ápsines no século III d.C. a respeito da cor dada a um argumento, o orador especializa-se na arte de colocar em cena uma apresentação ou representação colorida tanto pelo modo como analisa ou interpreta uma intenção como pela eficácia da descrição de um fenómeno ou de um objecto<sup>58</sup>.

Os oradores antigos sabiam bem que um auditório pode ficar indiferente ao discurso de um orador, mas nunca a uma imagem. Daí a necessidade que os profissionais da oratória sentiram de se socorrerem da pintura com tanta frequência para tocarem e moverem o coração das pessoas, na convicção de que a mente se deixa mover mais depressa e com maior profundidade pelas coisas que ferem os olhos do que pelas que entram pelos ouvidos. As palavras podem passar despercebidas, mas os exemplos mexem connosco<sup>59</sup>. O discurso cumpre-se, portanto, na evocação de uma imagem, e representar ou dar visibilidade a essa imagem, é tanto função da retórica como da pintura e do teatro. Pois, por um lado, como diz Lichtenstein, “Se pensar é falar, falar é pintar e a única forma razoável de escrita é aquela que tem a vivacidade do

<sup>57</sup>Segundo Quintiliano, há duas espécies de emoções: aquelas a que os gregos chamam “pavqo”, as momentâneas e mais excitadas; e aquelas a que chamam “h\qo”, as mais contidas e calmas. As primeiras perturbam e estimulam. As segundas persuadem e captam a boa vontade, a simpatia e a benevolência. Estas são mais próprias do proémio, tendo mais directamente a ver com o carácter do orador. Aquelas são próprias do epílogo, estando mais directamente ligadas às emoções dos ouvintes.

<sup>58</sup>Ápsines 1.78; 5.13: Mervin R. Dilts & George A. Kennedy (eds.), *Two Greek Rhetorical Treatises from the Roman Empire*. Introduction, Text, and Translation of the Arts of Rhetoric Attributed to Anonymous Seguerianus and Apsines of Gadara, Leiden: Brill, 1997, pp. 101, 157.

<sup>59</sup>Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Amsterdam, Arkstee & Merkus, 1766, pp. 371-372.





discurso e as qualidades representativas da pintura”<sup>60</sup>. Por outro lado, como também acrescenta, citando Fénelon: “Retratar não é apenas descrever coisas, é representar os seus contornos de forma tão concreta e vívida que o ouvinte quase se imagina a vê-los”. É, pois, nesta arte de pintar ou representar que “reside a diferença entre um acto banal, puramente informativo, que meramente descreve eventos, e o relato poético que os encena em imagens”<sup>61</sup>.

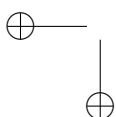
Ora este poder de representação que quase transforma o discurso oratório em pintura contempla a maior parte dos temas da retórica, nomeadamente os que se enquadram no capítulo da elocutio, e abre caminho à literaturização da própria retórica pela via do exercício mimético. Com palavras e sem elas, o orador instrui, deleita, emociona, persuade, convence e move os ouvintes para a acção. Desde a imagem ética que dá de si mesmo – não só pelo que diz, mas também pela veemência patética do gesto, do movimento, da expressão dos olhos e da face – até aos objectos, pessoas e imagens que coloca em cena<sup>62</sup>, o orador transporta para o seu discurso toda a eloquência de uma arte que transforma o som em imagem e torna possível a visualização ou visibilidade metafórica dos próprios factos. As palavras tornam-se assim em modo de ver, visualizar, rememorar ou imaginar, não só na dimensão imagística de descrição ou éfrase, mas também na das imagens que as próprias palavras suscitam e sugerem.

Nisso consiste a força da verdadeira eloquência. A meio caminho entre a pintura e o teatro, a eloquência é, no fundo, a arte de pintar com

<sup>60</sup>Jacqueline Lichtenstein, *op. cit.* p. 30.

<sup>61</sup>*Loc. Cit.* Cf. Francois Salignac de La Mothe-Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence en général et celle de la chaire en particulier, avec une lettre écrite à l'Académie*, Paris, 1718, 2<sup>nd</sup> dialogue.

<sup>62</sup>Sim, porque segundo Cícero e, nas palavras de Lichtenstein, a pronúncia do discurso, à semelhança de uma representação, deve transformar o acto de comunicação em espectáculo, o orador em actor e os ouvintes em colaboradores. Pois a vitória que se almeja alcançar não o resultado de uma sedução elegante e gentil nem o desfecho feliz de beleza e prazer, mas o resultado duro e difícil de uma confrontação que assume a forma de uma batalha (Cícero, *Brutus* 9.37; ver Jacqueline Lichtenstein, *op. cit.* p. 72).





palavras, de colorir com metáforas, de desenhar com comparações, a fim de que o dizer se transforme em revelar, desvendar e mostrar tanto pelo modo como se usa a cosmética do estilo, como pela forma como por ela se dá energia e cor aos argumentos. Esta é a visão que Cícero nos dá da verdadeira retórica, a mesma retórica que Quintiliano tanto elogiou<sup>63</sup>, e Demóstenes tão lapidar e paradigmaticamente cultivou; uma retórica capaz de atingir a essência do estilo sublime; estilo “que deve ser veemente e majestoso, adornado e grave, ricamente colorido e violentamente patético” e, ao mesmo tempo, comedidamente temperado e contido para que o efeito resultante seja uma verdadeira catarse ética das emoções nos limites do justo, do belo e do bom. Como diria afinal Quintiliano, mesmo em relação aos cuidados a ter com a expressão e o gesto na pronúncia do discurso, “não é de admirar que estes gestos que dependem das várias formas de movimento exerçam uma impressão tão grande nas almas, quando um simples quadro, uma obra silenciosa e estática, de tal maneira penetra nos nossos sentimentos mais íntimos que algumas vezes parece superar em poder a eloquência da palavra falada”<sup>64</sup>. E, se ver é um modo mais iluminado, esclarecido e nítido de compreender, então a imagem alimenta e sustenta o argumento, confirma a verdade expressa, promove a persuasão e convicção, dispõe e mobiliza a mente para a acção, diluindo ou resolvendo assim a tensão gerada pelo contraditório.

<sup>63</sup>Num tributo entusiástico à forma como Cícero sabe pintar o objecto do seu discurso, Quintiliano interroga-se: “Acaso M. Túlio não despertou em brevíssimas palavras todas as emoções ao relatar a flagelação de um cidadão romano, não só descrevendo a posição da vítima, o lugar onde o ultraje foi cometido e a natureza da punição, mas também louvando a coragem com que ele a suportou?... Mais ainda, não conseguiu ele, ao longo de toda a descrição, despertar o fogo da mais veemente indignação sobre a desgraça de Filodemo e comover-nos até às lágrimas quando falava da punição e descrevia, ou melhor, nos mostrava como numa representação o pai a chorar sobre morte do filho e o filho sobre a morte do pai? (*Institutio Oratoria* 4.2.113-114).

<sup>64</sup>Quintiliano, *Institutio Oratoria* 11.3.67.



## 2. Eficácia pela imagem no drama trágico

O paralelismo entre o teatro e a oratória não é novo. Ambas as artes se deixaram fascinar pelo poder da linguagem e em ambas está presente a seu modo a eficácia do discurso persuasivo. Oradores e actores tinham, de facto, muito em comum, distinguindo-os sobretudo o facto de os oradores actuarem na vida real e os actores representarem em palco a imitação da realidade<sup>65</sup>. Se Platão argumentou contra o estímulo das emoções que num certo tipo de oratória lhe fazia lembrar a tragédia<sup>66</sup>, Demóstenes compara o orador com o actor na pronúncia do seu discurso, Cícero insiste na necessidade de o orador sentir as paixões que exprime da mesma maneira que o actor as sente na encarnação do papel que representa<sup>67</sup>, e Quintiliano sugere que o uso das palavras adequadas ao discurso se faça acompanhar de expressões e gestos capazes de provocar emoções fortes nos seus interlocutores, à semelhança do que se verifica na acção trágica<sup>68</sup>.

A própria ideia do conflito, do embate de forças contrárias, apresenta-se com igual relevo nas estruturas do conflito dramático e retórico da acção. Num caso como no outro, estão presentes o contraditório, a narração dos factos, a argumentação, a dinâmica de causa/efeito, a busca de uma solução para o conflito, a própria catarse. O que, no fundo, distingue a tragédia da oratória está na maneira de dizer o trágico e sobretudo na sua resolução. Nas palavras de Pedro Serra,

“A tragédia mostra que, enquanto se permanecer no estrito plano argumentativo, num plano horizontal onde razões se somam a razões, contrapondo-se a outras diferentes razões, ainda elas somadas a mais outras razões, o dissídio não tem solução. Só uma intervenção exterior, que fracture

<sup>65</sup>Cícero, *De oratore* 3.56.214-215.

<sup>66</sup>Cf. S. Gastaldi, *Il teatro delle passioni. Pathos nella retorica antica*, “Elenchos” I, 1995, pp. 59-82.

<sup>67</sup>Cícero, *De oratore* 3.22.83: “Quando eu falo do orador, as minhas palavras não diferem das que eu usaria se falasse do actor”.

<sup>68</sup>Quintiliano, *Intitutio oratoria* 9.3.14. Cf. Gastaldi, *op. cit.*, pp. 76-82.



essa lógica especulativa que continuamente remete para a razão contrária e que, por isso seja dissonante, descontínua, permite uma superação do conflito”<sup>69</sup>.

Outro traço de afinidade entre a retórica e o teatro é o facto de a pronúncia do discurso se chamar ὑπόκρισις ou actio no sistema clássico de retórica, quando o actor ou representante dramático também se dizia actor ou ὑποκριτής<sup>70</sup>. Corresponhia, no sistema, ao clímax da construção do discurso oratório, concebido e estruturado na descoberta e disposição dos argumentos, elaborado e testado na composição e memorização do próprio discurso, como preparação final da sua dinâmica expressiva para a pronúncia do mesmo. Era nesta última parte que o orador recebia instruções sobre a colocação da voz, sua modulação, tom, altura e ritmo; também sobre a postura e o movimento do corpo, o gesto, a expressão facial, etc. Actio e pronuntiatio nela se fundem, numa interacção que se pretende exemplar entre a eloquência e a representação dramática.

A retórica teoriza sobre o modo de instruir, defender e fundamentar causas relativas ao que é justo, belo e bom. E, tal como a oratória, o teatro clássico socorre-se dessa mesma teoria fundindo a palavra com a acção, colocando a palavra ao serviço da acção, representando mimeticamente uma acção depois de acontecida e encontrando o seu clímax catártico na resolução do conflito, na anagnórise final. Como teoria e arte, a retórica serve, pois, ambas as causas: numa, narrando e argumentando; na outra simplesmente representando; numa, sobressaindo mais a força da palavra; na outra, a da acção; uma, situando-se apenas no plano do meramente temporal e humano; a outra, contando normalmente com a intervenção do sobrenatural; numa e noutra, afrontando-se problemáticas de culpa e castigo, de utilidade, conveniência e necessidade, mas argumentando-se numa a exigência de castigo ou absolvição

<sup>69</sup>José Pedro Serra, *Pensar o Trágico: Categorias da tragédia grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2006, p. 284.

<sup>70</sup>Do verbo *agere*, a palavra *actio* significa “representar” e corresponde ao grego ὑπόκρισις, a actividade de um orador.



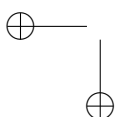


e descrevendo-se na outra o avolumar do próprio castigo em resultado da leitura psicológica, teológica e teleológica dos episódios que vai narrando; numa, enfim, apela-se a uma dissolução do contraditório que resulte recta, justa, nobre e bela na busca de um final catártico, ao passo que na outra, a catarse colectiva natural e esperadamente se consuma. Nisto, também, uma só diferença parece separar a oratória da tragédia: na oratória, o retor trabalha por construir e viabilizar um desfecho para a causa que argumenta, imperando nela a ignorância do desfecho final; na tragédia, o actor representa e contextualiza um drama que aponta para a resolução final, resolução prevista ou mesmo já conhecida. Do princípio ao fim a tensão em ambas impera, embora mais se sinta na tragédia<sup>71</sup>.

A tragédia nutre-se, portanto, da retórica e cumpre-se com alguma frequência na própria expressão oratória. Na oratória vive-se o drama de uma causa, ao passo que na tragédia se rememora e revive o registo de uma cosmovisão trágica. Não nos surpreende, pois, a observação aristotélica de os novos poetas trágicos desejarem que os actores falassem retoricamente<sup>72</sup>, pois as tragédias representavam-se para auditórios constituídos por cidadãos habituados a ouvir discursos políticos na assembleia, discursos forenses nos tribunais e discursos demonstrativos nas cerimónias fúnebres e nos jogos. Exemplos vivos de oratória forense encontram-se no julgamento de Orestes, nas Euménides

<sup>71</sup>“A tragédia mantém simultaneamente duas perspectivas irreduzíveis entre si e aparentemente ‘contraditórias’. Por um lado, coloca na origem das desgraças que se abatem sobre os mortais um acto de ὕβρις, um crime que inevitavelmente desencadeia um castigo. Por outro lado, faz depender o terrível crime da ὕβρις de uma esgueira original que, dádiva invencível de um deus enganador, toma o mortal, levando-o à ruína. Esta dupla perspectiva, que não deve ser entendida em termos exclusivos, revela uma fértil tensão que se verifica nesta (*Os Persas*, de Ésquilo) e em outras tragédias; ora se avalia a acção humana como se o homem, para a realizar, tivesse alguma autonomia, ora se reconhece a vulnerabilidade da condição humana, poeira levantada às mãos dos deuses” (José Pedro Serra, *Pensar o Trágico: Categorias da Tragédia Grega*, p. 393).

<sup>72</sup>Cf. Aristóteles, *Poética* 1450b7-8.



de Ésquilo; de oratória política, no Orestes de Eurípides; de oratória demonstrativa, na oração fúnebre das Suplicantes.

Como afirma e sustenta Dale, “nunca chegaremos a compreender bem a tragédia grega se não reconhecermos a relação íntima que existe entre a retórica da vida ateniense... e a retórica dos discursos no drama”<sup>73</sup>. E é tanto mais fácil entendermos a verdade desta afirmação, quanto melhor percebermos como retórico “tudo o que se diz com a intenção de persuadir qualquer pessoa que partilha o palco com o orador”<sup>74</sup>. É esse, aliás, o sentido lato da definição aristotélica de retórica<sup>75</sup>: “entendamos por retórica a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir”. E é esta persuasão que, qual encarnação da divindade Peitho, se investe no palco trágico com todos os seus múltiplos atributos imagísticos de sedução e poder irresistível.

A Antígona de Sófocles é um bom exemplo do modo como a retórica se faz poderosamente sentir no discurso dramático; sobretudo na forma como as duas irmãs se tentam influenciar uma à outra, mercê de apelos lógicos, éticos e patéticos consistentes e persuasivamente bem elaborados, do recurso a figuras e imagens como a máxima e a hipérbole; também na argumentação densamente retórica de Creonte (155-161, etc.) e do próprio coro (211-214, etc.).

Paradigmático da presença e do poder da retórica no teatro grego é também o Filoctetes de Sófocles, não só pela crítica que dela faz, mas também pela sua utilização como arte que dá força à palavra e na acção se consoma. No apelo final de Neoptólemo a Filoctetes, Sófocles elabora um discurso dinâmico e enérgico para manifestar a eficácia e as limitações da arte oratória, como que a apontar para a necessidade de uma nova retórica capaz de superar essas limitações e explorar até ao limite as potencialidades de cada situação retórica concreta<sup>76</sup>. Neste

<sup>73</sup>A. Dale, *Euripides: Alcestis*, Oxford, 1954, p. xxviii.

<sup>74</sup>Ian Worthington (ed.), *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London and New York, Routledge, 1994, p. 183-184.

<sup>75</sup>Aristóteles, *Retórica* 1355b25.

<sup>76</sup>Crítico da retórica dos sofistas, Sófocles vai fazendo o seu próprio exame da retórica através de personagens como Ulisses, assinalando práticas retóricas distintas:





seu poderoso acto retórico, Neoptólemo começou por agradecer a Filoctetes o elogio que fez do seu pai e de si mesmo. Como se espera de um bom orador, definiu e situou a questão pegando num tema já abordado pelo coro para o ajudar a reflectir sobre a oposição radical em que caíra, imerso no veneno da sua própria cólera. De tal modo afrontou a causa profunda da sua amargura e lhe apontou a via do alívio para o sofrimento na recuperação da confiança e da amizade perdidas, que Filoctetes deu sinais de ceder ao apelo ingente e autorizado do amigo<sup>77</sup>. Mas foi necessário Hércules emergir dos mortos e usar um argumento mais forte para o convencer: o da história mítica da sua própria vida, como paradigma de uma conduta verdadeiramente heróica<sup>78</sup>.

O telos retórico do drama cumpriu-se em pleno no seu acto final, graças à convergência da imagem com o exemplo e a palavra transcendente e mítica de Hércules. Quando narrativa e discurso ética e persuasivamente convergem numa harmonia sublimada e perfeita de logos, ethos e pathos, e quando a imagem e a imaginação nelas sinergicamente concorrem para a construção do necessário efeito retórico, então o discurso oratório atinge o clímax do seu poder e é eficaz.

---

umas, de claro abuso da arte em si, pela sua suposta flexibilidade e ambivalência ética, como meio amoral de ganhar causas ou modo subserviente de adesão aos mais poderosos e fortes (“para ser bem-sucedida, uma pessoa precisa de ser flexível e ler acuradamente as maneiras possíveis de mover uma audiência”); outras, defendendo a causa de uma retórica verdadeira de sensibilidade e carácter mais filosóficos, porventura mais próxima da retórica pragmática de Isócrates (James L. Kastely, *op. cit.*, pp. 80-102; cf. Edward Schiappa, *The Beginnings of Rhetorical Theory in Classical Greece*: New Haven & London: Yale University Press, pp. 162-184).

<sup>77</sup>“Rhetoric has run out of resources with which to address an audience that understands the duplicity of public discourse, and the personal sincerity of the rhetor, his or her refusal to countenance and participate in such duplicity, is still not sufficient to bring back someone who has been marginalized. Logos is silenced” (James L. Kastely, *op. cit.*, p. 106).

<sup>78</sup>*Ibid.*, pp. 103-107.





## Conclusão

Vivemos hoje numa cultura dominada por teorias e imagens. Como justamente observa Van Heusden, “uma das ideias força do pós-modernismo foi a de que o nosso mundo é fundamentalmente simbólico, isto é, baseado em (sistemas de) signos convencionais. Mas, no nosso dia-a-dia, experimentamos exactamente o contrário: a vida é subjectivamente experienciada e geneticamente determinada... se bem que apenas marginalmente social... Na perspectiva da maioria dos habitantes da nossa cultura, desvaneceu-se o sentido ou significado das coisas. A comunicação e a conceptualização tornaram-se o domínio de poucos... A manipulação e os factos tornaram-se mais importantes do que a argumentação. A sedução, a coerção e a lógica da necessidade tomaram o lugar dos debates. Nós somos influenciados por imagens apelativas e ameaçadoras, mas será que ainda seremos influenciados pelo sentido das coisas, por conceitos e valores, por padrões e objectivos partilhados?<sup>79</sup>” Para que a retórica permaneça viva e continue a honrar a face da humanitas que nos momentos áureos a caracterizou, é necessário que a mesma cultura de equilíbrio que caracterizou o modelo retórico do humanismo clássico de novo se afirme com toda a força lógica e artística do seu dinamismo e eficácia. Merece, para tanto, ter uma presença cada vez mais marcante no ensino que actualmente se ministra em nossas escolas; não só como arte de escrever e comunicar, enquanto teoria do discurso persuasivo e expressivo, mas também como teoria hermenêutica da leitura e da interpretação enquanto crítica retórica e literária.

---

<sup>79</sup>Barend Van Heusden, *op. cit.*, p. 236.

