

Memória e imagem na retórica e na poesia da Renascença

Enid Abreu Dobranszky*

Resumo

O artigo discute as relações entre imagem e memória na retórica na Inglaterra seiscentista, com base particularmente nos aspectos retóricos da *Defesa da poesia* de sir Philip Sidney. Para tanto, pretende-se retomar questões como o lugar da memória na retórica, as relações entre *inventio* e *topoi* e, finalmente, como a solidariedade entre memória e imagem sustenta o gênero epidéictico em Sidney.

Palavras-chave: Retórica; Memória; Poesia.

Memory and image in Renaissance's rhetoric and poetry

Abstract

The aim of this paper is to examine the relations between image and rhetoric in Elizabethan England by focusing the rhetoric aspects of the sir Philip Sidney's *Defence of Poetry* his treatment of rhetoric memory as well as the relations between *inventio* and *topoi* and, finally, how the connexions between memory and image support the epideictic genre within that treatise.

Keywords: Rhetoric; Memory; Poetry.

Na comédia *As nuvens*, de Aristófanes, um velho proprietário rural arruinado, Estrepsíades, decide enviar seu filho à escola de Sócrates para aprender a arte do bem-falar e as sutilezas da argumentação sofisticada, e assim ajudá-lo a se desvencilhar dos credores. Ao seu pedido de ser entre os gregos o melhor na arte de falar, responde-lhe o corifeu que, graças a ela, virá à sua porta uma multidão ávida de conselhos sobre processos e alegações. A peça termina com um Estrepsíades espancado pelo filho e a ouvir-lhe os argumentos convincentes sobre a legitimidade desse ato. À parte a comicidade, Aristófanes apresenta-nos uma imagem vívida do cotidiano grego no século IV a.C. no que diz respeito às relações entre palavra e verdade, entre o poder da palavra secularizada e a força declinante dos antigos costumes – em suma, à ascensão da retórica. Este artigo pretende discutir alguns aspectos dessa ligação mediante um terceiro termo, a memória, em um tratado renascentista: a *Defesa da poesia*, de sir Philip Sidney.

Retórica e filosofia

Originada na Sicília (por volta de 476 a.C.), já em 431 a.C., com a escola de Górgias em Atenas, a retórica ascende ao grau de proeminência na cultura greco-romana que conhecemos. Górgias ali ensina as estratégias mediante as quais podem ser incitadas as emoções dos ouvintes e persuadi-los de quaisquer dos lados de uma questão. Do ponto de vista lingüístico, portanto, a retórica trata antes dos métodos pelos quais

se conduzem os ouvintes do que daquilo que se diz para convencê-los, ou seja, ela opera uma cisão entre forma e conteúdo. Esta cisão coloca-a, desde esse primeiro momento, num campo oposto ao da filosofia. Para os propósitos deste artigo, retomaremos brevemente três pontos solidários dessa oposição mais diretamente ligados ao nosso assunto.

O primeiro ponto é a questão do estatuto da verdade com relação à realidade e ao conhecimento. Com Parmênides (c. 540 a.C.) sela-se o desaparecimento quase definitivo da cosmologia jônica, sobretudo na forma que lhe havia dado Heráclito, com suas oposições e contradições extraídas da experiência direta. Na doutrina parmenidiana, a única realidade que pode ser pensada é a imóvel, infinita. Esta concepção tem um duplo caráter. Por um lado, é essencialmente geométrica, pitagórica: sua forma é a esfera. De outro, é divina: as divindades semi-abstratas – Justiça, Necessidade, Destino – garantem a total imobilidade da esfera. Com relação à verdade, duas vias apresentam-se a quem busca encontrá-la, mas somente uma é possível e fecunda; a outra leva à ilusão e ao engano. A primeira é condizente com o Ser que é, o Ser absoluto; a segunda, seguida pelas “pessoas de duas cabeças”, mistura o Ser e o não-Ser. É nesse contexto que Parmênides introduz um termo que marcará aquela oposição entre retórica e filosofia e que constituirá a base da censura de Platão à retórica e aos sofistas, a *doxa* (opinião). Tanto num quanto noutro ela está ligada à sensação (*aisthesis*), esta relegada para a posição de “aparência” ou “opinião”, à qual Platão opõe o conhecimento verdadeiro, *epistémé*.

* Endereço para correspondência:

E-mail: enid_abreu@yahoo.com.br

Ora, os sofistas são justamente aqueles que ensinam como conduzir as opiniões de ouvintes para um ou outro lado de uma questão. Protágoras de Abdera (n. 486 a.C.) talvez seja quem melhor personifique esse aspecto profissional, técnico, da retórica. Dele se diz ter sido o primeiro a aceitar pagamentos por seus serviços como redator de discursos para uso de outrem. Mas, para além do caráter profissional que a sofística imprime no discurso, a atividade dos sofistas implica uma questão mais ampla. A retórica, como bem observa Barilli, somente pode existir “onde for posta em dúvida a existência de uma verdade como dado externo à comunicação entre os homens” (Barilli, 1985, p. 14). Ou seja: a retórica relativiza a verdade, substituindo-a, por assim dizer, pelo verossímil, objeto de argumentação e provas. Pertencem a Protágoras os ditos que resumem seu fundamento filosófico:

O homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são enquanto são, das coisas que não são enquanto elas não são.

Quanto aos deuses, não tenho meios de saber se eles existem ou não existem; são muitos os obstáculos impeditivos do conhecimento, como a obscuridade do assunto e a brevidade da vida humana. (Diôgenes Laërtios: IX. 51)

O segundo ponto a sublinhar é, portanto, o da relação entre palavra e verdade. É novamente Parmênides quem, no mesmo contexto em que define a *doxa* como mutável e portanto oposta à verdade, se refere à sua susceptibilidade ao fascínio e à sedução da palavra (*apáte*). A característica do mundo da *doxa* é o fascínio da palavra, da persuasão, da sedução e do engano, um mundo governado pela *apáte* (persuasão enganosa) – em suma, pela eloquência.

Na *Teogonia*, as Musas, que presidem à potência da palavra, ao mesmo tempo que dizem a verdade (*alétheia*), também podem enganar:

*Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações. (v. 27-8)*

A palavra cantada – e “canto”, aqui, significa não somente a palavra versificada, mas também a palavra bela, persuasiva e doce – tem um duplo caráter. Antes de mais nada, ela é uma “potência eficaz”. A não-distância entre a palavra e o ato traduz o mesmo princípio da magia: “uma vez articulada, torna-se uma potência, uma força, uma ação” (Detienne, s. d., p. 34). Em segundo lugar, ela é essencialmente ambígua, pois não tende apenas para o real: dotada de persuasão e

poder encantatório, é também potência sobre o outro e pode se fazer passar pela realidade, mediante semelhanças enganosas, ao imprimir no espírito humano imagens que são somente aparências, simulacros. Platão coloca no mesmo lado no mundo da *doxa*, imagens (*eikones*) semelhantes aos objetos materiais, suas sombras (*skías*) e imagens como as refletidas na água ou no espelho (*phantasmata*), em oposição ao mundo das Idéias (*epístemê*) (cf. *República VI*). Enfim, a eloquência tem o poder de persuadir (*peithô*) os mortais com ilusões (*apáte*) semelhantes à realidade.

A relação entre poesia e vidência permanecerá nas teorias da inspiração da literatura ocidental, embora com um caráter cada vez mais metafórico, sob as vestes neoplatônicas que lhe asseguram a sobrevivência – ainda no século XIX Shelley dela se servirá como um de seus argumentos em defesa da poesia. Sua separação, contudo, consubstancia-se já em Simônides, como veremos adiante. Mas Cornford a aponta já na idade heróica que Homero diz retratar, quando “o vidente e o rapsodo eram já duas figuras distintas” (Cornford, 1989, p. 170). Ao rapsodo cabia entreter, “improvisando sobre as glórias dos homens do passado e do presente”, ao passo que ao vidente, “interpretar as intenções dos deuses e prever o futuro”, mediante o augúrio ou visões intuitivas. Em outras palavras, a inspiração do vidente passa a incidir sobre o futuro; a do poeta, sobre a visão imaginativa do passado (p. 207-8), uma separação que colocou do mesmo lado, e em competição, o poeta e o filósofo, na medida em que a ambos cabia explicar as origens dos deuses e do mundo (p. 235).

O terceiro ponto é o da retórica como *techné*, em oposição à dialética, ou seja, a relação entre retórica, ética e política. Produtos da primeira democracia, a sofística e a retórica elaboram técnicas mentais solidárias, como resultado do sistema da pólis, em que a palavra assume, como aponta Vernant, uma “preeminência extraordinária” sobre todos os outros instrumentos do poder: “A palavra não é mais o termo ritual, a fórmula justa, mas o debate contraditório, a discussão, a argumentação” (Vernant, 1986, p. 34). Ao prestígio da palavra Vernant associa outro traço desse universo, a isonomia: “por mais diferentes que sejam por sua origem, sua classe, sua função, [os que compõem a cidade] aparecem de uma certa maneira ‘semelhantes’ uns aos outros” (p. 42). Porém, se a palavra a todo eles é facultada, convencerá melhor quem souber como se valer de recursos verbais: eis o fundamento da sistematização da retórica iniciada por Górgias, que não cessará de crescer até o fim do período romano.

A supremacia das técnicas de persuasão será o principal ponto de censura a Górgias aduzido por seu discípulo, Isócrates, que dá à retórica inflexões éticas e políticas, acima dos interesses individuais e práticos.

Desde então, essas duas posições estarão presentes nas discussões sobre a retórica, quer nas censuras, quer nas defesas que dela se farão. Enquanto as reflexões dos retóricos e dos sofistas conferem à retórica um estatuto não só prático, mas também teórico, Platão nega-lhe até mesmo o estatuto de arte (no sentido de *technê*): trata-se tão-somente de uma habilidade de charlatães que produzem apenas simulacros (*phantasmata*) – no máximo uma semelhança (*eidolon*) –, com os quais gratificam os ouvintes e os afastam da reta razão. O termo pelo qual ele define a retórica, *empeiria* (falta de ciência), opõe-se a *epistémé*, no diálogo *Górgias* (448-459). Ela é uma prática puramente formal (*Górgias*, 459c), muito embora, principalmente no *Fedro*, a polêmica contra a retórica assumia outros aspectos menos depreciativos (cf. Barilli, 1985, p. 20-1; Plebe, 1978, cap. II).

É totalmente outra, como sabemos, a perspectiva sob a qual Aristóteles coloca a retórica, ao redefinir suas relações com a dialética e devolver-lhe o estatuto de arte (*technê*). Ambas, diz ele logo no início do *Arte retórica*, tratam de questões que são da competência comum de todos os homens, a saber, apresentar uma tese ou defender uma acusação: a retórica é “um rebento da Dialética e da ciência dos costumes que podemos, com justiça, denominar Política” e são ambas “apenas faculdades de fornecer argumentos” (*Arte retórica*: 2.2.6). Ora, nisso alguns são mais bem sucedidos do que outros, e é possível investigar teoricamente quais os fatores que determinam o êxito. Uma vez que a retórica tem esse objetivo, ela é uma arte: “sua tarefa não consiste em persuadir, mas em discernir os meios de persuadir a propósito de cada questão” (*Arte retórica*: I. 1.1.12).

Assim, os meios de demonstrar são os mesmos tanto para a dialética quanto para a retórica (I. 2.3.8), e, da mesma maneira que Isócrates, Aristóteles privilegia a oratória deliberativa, ou política. O argumento retórico (*logos*) é definido como o processo de convencimento mediante indução (por exemplos) ou dedução (por entimemas, isto é, silogismos lógicos, nos quais, partindo-se de certas premissas, chega-se a “uma consequência nova e diferente” (I. 2.3.9). Uma vez que os entimemas constituem o meio mais eficaz de convencimento, o fundamento da retórica são as provas. A diferença entre a retórica e a dialética consiste em que, enquanto esta parte do “que precisa ser estabelecido pelo raciocínio”, aquela “estriba-se em fatos que já estamos habituados a pôr em deliberação” (I. 2.4.12). A *doxa* e a *epistémé* também recebem tratamento diverso, ao serem deslocadas para outro campo: *epistémé* é o conhecimento discursivo, quando se procede de premissas necessárias; *doxa*, quando as premissas são contingentes.

Permanece ambígua, contudo, a posição da retórica. Por um lado, como um dos ramos da logística,

ela é acolhida no *Organon*, na forma de argumentos da persuasão intrínsecos ao discurso, nos quais se estabelece a relação entre o particular e o geral, entre o contingente e o necessário. Por outro lado, como seu campo é o do provável e do verossímil, ela recorre a conteúdos psíquicos tanto da parte do orador quanto da parte dos ouvintes. No primeiro caso, porque “as pessoas de bem inspiram confiança mais eficazmente e mais rapidamente em todos os assuntos”, ou seja, a credibilidade do orador contribui para o convencimento dos ouvintes. No segundo caso, porque os entimemas, por se apoiarem em premissas presumidas, exigem que os ouvintes preencham essa espécie de lacuna e, portanto, participem no desenvolvimento do discurso. Ou seja, em ambos os casos a retórica necessariamente recorre a conteúdos psíquicos.

O mesmo ocorre com as provas que produzem a persuasão. Dentre as que dependem do discurso (as que dela não dependem são “as fornecidas por testemunhos e as obtidas pela tortura, pelas convenções escritas e outras de igual espécie”, (*Arte retórica*: I. 2.2.2), distinguem-se três espécies. A primeira é aquela em que se obtém a persuasão “por efeito do caráter moral (*ethos*), quando o discurso procede de maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de confiança” (*Arte retórica*: I. 2.2.4); a segunda, quando o discurso leva os ouvintes “a sentir uma paixão (*pathos*), porque os juízos que proferimos variam, consoante experimentamos aflição ou alegria, amizade ou ódio” (*Arte retórica*: I. 2.2.5); a terceira, quando “demonstramos a verdade ou o que parece ser a verdade, de acordo com o que, sobre cada assunto, é suscetível de persuadir” (*Arte retórica*: I. 2.2.6), ou seja, mediante o apelo à razão (*logos*). Assim, dessas três categorias – *ethos*, *pathos* e *logos* –, somente a última diz respeito à argumentação lógica. *Ethos* está ligado aos entimemas na forma de credibilidade, ao passo que *pathos* refere-se mais diretamente à incitação de emoções nos ouvintes. Daí o tratamento especial dado por Aristóteles aos meios de incitar as emoções e aos tipos de reação próprios aos ouvintes pertencentes a diferentes grupos demográficos. Conseqüentemente, apesar da solidariedade entre *logos*, *pathos* e *ethos* na retórica aristotélica, os tratados posteriores voltarão a enfatizar, como anteriormente, os dois primeiros em detrimento do último.

Outras diferenças importantes para nossos propósitos entre o tratado aristotélico e os posteriores são as relacionadas aos gêneros do discurso, às suas partes e aos lugares-comuns (*topoi*). Enquanto Aristóteles privilegia o gênero deliberativo ou político (no qual aconselha-se ou se desaconselha acerca de uma questão de interesse particular ou público), os tratados de retórica nos séculos seguintes darão uma importância crescente aos outros dois: o judiciário – em que se faz a acusação ou defesa de alguém – e o demonstrativo,

também chamado epidéitico – seu elogio ou censura. Das cinco partes do discurso (*heuresis*, *taxis*, *lexis*, *mneme* e *hypokrisis*) que encontramos nos tratados que se sucederam à *Arte retórica*, Aristóteles menciona apenas duas: *lexis* e *taxis*. Como veremos mais adiante, essa multiplicação – Cícero chega a mencionar seis; alguns retóricos da Renascença lhe acrescentam mais duas – constituirá um dos aspectos mais visíveis do caráter sistematizador que se imprimirá à arte da persuasão. Quanto aos *topoi*, que Aristóteles define como uma ferramenta para a invenção de entimemas, tenderão progressivamente a assumir o caráter de fórmulas memorizáveis. Sobre eles nos estenderemos mais adiante.

Nos séculos que se seguiram, os aspectos técnicos da retórica sobrepuseram-se aos teóricos e multiplicaram-se os manuais, no mais das vezes fragmentários. Marcam o início da retórica latina dois tratados completos: o *De inventione*, um tratado de juventude de Cícero (c. 87 a.C.), e o *Rhetorica ad Herennium* – durante muito tempo atribuído a Cícero, mas de autoria incerta –, nos quais se firma a tradição de um sistema retórico que permanecerá até praticamente fins do século XVIII.

Em face do descrédito a que fora relegada a retórica como resultado das acusações platônicas e das atividades dos sofistas, o programa ciceroniano visou restabelecer seu estatuto não apenas como arte, mas como arte das artes – “uma visão do mundo, uma concepção global da cultura, na qual a retórica encontra um papel centralizador e unificador”, resume Barilli (1985, p. 41). A questão da moldura ética e política ou técnica da retórica é retomada numa forma nitidamente prática, que se harmoniza perfeitamente com o caráter sistematizador da tradição iniciada por Hermágoras (II d.C.): as responsabilidades cívicas, o trato da *res publica* (*negotium*) têm precedência sobre as especulações teóricas e metafísicas (*otium*). A inflexão ciceroniana revela-se particularmente no diálogo *De oratore*, que constituiria uma das principais bases da retórica renascentista. Trata-se do tema do divórcio entre o *sapere* e o *dicere*, entre a erudição e a eloquência – em suma, a ruptura operada por Sócrates e Platão entre as palavras (*verba*) e as coisas (*res*). Cícero busca restabelecer os elos entre ambas as partes mediante a reconciliação dos opostos forma e conteúdo: a riqueza formal não deve divorciar-se das coisas; ao contrário, ela constitui um instrumento para a riqueza dos conteúdos (*De oratore*, I e III). Filosofia e retórica não são inimigas, mas aliadas (Barilli, p. 45).

A reestruturação do sistema retórico operada por Cícero reinará durante séculos. Somente no século XVI veremos ressurgir a continuidade da linha platônica com a edição, por Robortello, do tratado *Sobre o sublime* (c. I d.C.), de autoria incerta, mais comumente dita do pseudo-Longino. Firma-se assim num sistema articulado à tradição a que nos referíamos acima, sobretudo

na *Institutio oratoria*, de Quintiliano, no qual encontramos as cinco partes da retórica: *inventio* (*heuresis*), *dispositio* (*taxis*), *elocutio* (*lexis*), *actio* (*hypokrisis*) e *memoria* (*mneme*).

Memória: um dos cinco cânones da retórica

Na retórica clássica, as cinco categorias ou cânones tinham uma finalidade tanto analítica quanto gerativa, ou seja, forneciam tantos meios para a crítica de orações quanto um modelo para a composição de discursos.

Os tratados de retórica renascentistas tradicionalmente conservam essas cinco partes, embora no correr dos séculos observe-se uma tendência consistentemente progressiva à absorção de umas por outras. Simplificadamente, a primeira, invenção, é a procura das idéias; a segunda, disposição, é a arte de ordenar o material num texto, ou seja, na seqüência início, meio e fim; o estilo ou elocução são os ornamentos de expressão: elocução é a comunicação oral do discurso, que inclui os gestos apropriados do orador; e por fim a memória, que consiste nos processos de memorização do discurso. Dados os propósitos deste artigo, nós nos concentraremos somente em três dessas categorias: invenção, disposição e memória.

No contexto retórico, invenção (*inventio*, *heuresis*) tem muito mais a ver com a procura das idéias do que propriamente com o sentido atual do termo. Derivada do latim *invenire*, “encontrar”, deve ser entendida como o ato de percorrer uma espécie de catálogo de categorias comuns de pensamento tornadas convencionais. Ela foi progressivamente absorvida pela categoria elocução (*elocutio*, *lexis*), que, por sua vez, permanece em nossos manuais de gramática como “linguagem figurada” (*tropos*).

Compõem aquele catálogo de estratégias os *topoi* (“lugares”; lat. *loci*), nos quais o orador encontra os meios de persuasão mais adequados às circunstâncias e à ocasião (*kairos*): são “tópicos de invenção”, isto é, “lugares para encontrar coisas”. Como categorias de relações entre idéias, os *topoi* constituem uma ferramenta para a invenção de entimemas. Os *topoi* são definidos no capítulo II da *Arte retórica* de Aristóteles, a propósito dos silogismos. Eles podem ser comuns (*koinoi*) ou próprios (*idia*). Os *lugares-comuns* têm caráter geral – “aplicam-se indistintamente às questões de Direito, de Física, de Política e a muitas outras matérias de espécie diferente; tal, por exemplo, o *lugar* do mais e do menos” (2.9.21) –, ao passo que os próprios, um caráter particular – “os que são tirados de premissas particulares a cada espécie e cada gênero; por exemplo, em Física existem premissas das quais não há possibilidade de deduzir entimema ou silogismo relativo à Moral [...]” (2.9.21). Constituem categorias de *topoi* “o mais e o menos”, “causa e efeito” e “relação”. Em suma, são inferências mediante as quais se parte do que é conhecimento comum para chegar ao que é desconhecido.

Apesar da observação de Aristóteles de que os *lugares próprios* são mais numerosos na retórica do que os *comuns*, estes gradativamente sobrepuseram-se àqueles nos tratados seguintes e assumiram um caráter preponderante na memória retórica. Eles serão entendidos de modo cada vez mais literal, diretamente ligados à noção espacial e definidos na mnemotécnica como lugares onde o orador procura os argumentos mais adequados a cada situação, assunto e público. São modelos cristalizados pela tradição, muito próximos das expressões formulaicas estudadas por Eric Havelock na *Ilíada* (Havelock, 1963). A ligação entre invenção – mediante os *topoi* – e memória, portanto, sempre foi muito estreita.

A disposição (*dispositio, taxis*), além do ordenamento do discurso em início, meio e fim, inclui métodos de captar a atenção dos ouvintes; fornecer informações necessárias ao acompanhamento dos argumentos; estabelecer e provar a tese ou idéia central do discurso e antecipar possíveis objeções a ela; e apresentar uma conclusão que incite emoções nos ouvintes e se imprima em seus espíritos. Seus vestígios podem ser encontrados nos formatos atuais de dissertações acadêmicas, como “introdução”, “desenvolvimento” e “conclusão”. Na retórica antiga, a que dão continuidade os tratados retóricos da Renascença, a disposição geralmente consiste de cinco a sete partes: exórdio (*exordium, prooimion*); narração ou discussão do pano de fundo da questão em pauta (*narratio, diegesis*); proposição ou declaração da tese (*propositio*); divisão, partes da tese (*divisio*); confirmação ou prova (*confirmatio, pistis*) e conclusão (*peroratio, epilogos*).

A quinta parte canônica da retórica, a memória (*memoria, mneme*), não aparece no tratado aristotélico. Ela foi não somente acrescida aos cânones, mas também objeto de uma importância e ampliação crescentes durante os períodos helênico e romano, das quais nos presta testemunho o Livro III (28-40) do tratado anônimo *Ad Herennium* (I d.C.) e o *De inventione*, de Cícero. Mas a memória retórica, tal como aparece nesses tratados e nos posteriores, embora guarde relação com a Memória mítica (*Mnemosyne*) em Homero e Hesíodo, dela se distancia consideravelmente, no correr de um processo de secularização que envolveu tanto memória (*mneme*) quanto a idéia de verdade (*alétheia*).

Para essa questão, seguiremos o estudo seminal de Detienne, *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Em Hesíodo, ensina-nos ele, a palavra cantada é inseparável da memória: as Musas são filhas de *Mnemosyne*, são elas que fazem o poeta “lembrar-se”. Fato compreensível, dado que a transmissão da cultura e dos ensinamentos, numa civilização ágrafa ou de escrita pouco difundida, repousa necessariamente no recurso à expressão formulaica e ritmada. Delas diz Hesíodo que cantam alegremente no Olimpo, “dizendo o presente, o futuro e o

passado” (*Teogonia*, 1991, v. 37-8), mas essa fórmula não tem o sentido de reconstrução do passado: ela é a palavra eficaz de que falávamos acima – trata-se antes de uma decifração do invisível, de uma revelação. Cabe ao poeta, tomado desse alento divino, celebrar os deuses e as façanhas dos heróis, resgatando-os assim do Esquecimento (*léthê*) (“as glórias dos antigos” e “os venturosos Deuses” (*Teogonia*, v. 100-1). Daí também o aspecto profético desse saber mântico. Como essas potências se subtraem ao plano temporal, passado, presente e futuro coexistem, “a palavra oracular não é o reflexo de um acontecimento pré-formado, é um dos elementos de sua realização” (Detienne, s. d., p. 34).

Aludimos anteriormente à ambigüidade da palavra das Musas, a propósito das relações entre palavra e verdade – “sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações” (*Teogonia*, v. 27-8). Nessa fórmula podemos encontrar o ponto de inflexão pelo qual se pode deslocar a memória e a persuasão do plano mítico para o plano secular; e nele, “símeis” (*homoia*) constitui um termo-chave: a doce persuasão (*peithô*) é inseparável das semelhanças, que podem ser enganosas, falsas (*pseudés*): “desde a *Odisseia* esta fórmula define a potência da ‘retórica’, na qual são mestres Ulisses e Nestor (Detienne, s. d., p. 43). “Semelhança” é também o termo que une retórica e imagem – posto que tanto uma quanto outra produzem semelhanças – no mesmo quadro de duplicidade que define a palavra. Do qual, ademais, faz parte a imitação (*mimesis*). No *Crátilo*, diz Sócrates que “o discurso (*logos*) [...] se movimenta sem parar, além de ser de natureza híbrida, verdadeira e falsa ao mesmo tempo”, ao que acrescenta Hermógenes: “o que há de falso mora embaixo com a multidão dos homens, [...] pois, em verdade, o maior número das fábulas e das mentiras (*pseudés*) se encontra justamente no domínio da tragédia” (408 c).

O poeta Simônides de Céos (c. 556-468 a.C.) é apontado por estudiosos como marco nesse processo, no que diz respeito tanto à memória quanto à imagem pintada e à poesia. Protágoras é o primeiro a receber remuneração por seus ofícios; assim também Simônides com relação à poesia, que surge então sob novo aspecto, como produto de uma arte (*technê*). Seu famoso dito, “a pintura é uma poesia silenciosa, e a poesia, uma pintura que fala”, constitui o que talvez seja um primeiro esforço de reflexão teórica sobre a natureza da poesia. Sob sua forma latina – *ut pictura poesis* –, ele se tornou um lugar-comum na estética clássica ao estabelecer o fundamento da doutrina mimética até fins do século XVIII.

Com relação à memória, Simônides igualmente marca sua transição para um sentido técnico, a mnemotécnica estudada por Frances Yates, em seu magnífico *The art of memory*. Imagem (*eikon*) é uma

representação figurada, assim como a palavra, destinada a evocar uma realidade exterior, e tanto na sua qualidade mimética, pela qual se associa à poesia, quanto em seu aspecto produtivo, como ofício, como arte (*téchnè*), ela implica a pessoa que a gera. Simônides reconhece-se como agente, no mesmo momento em que os escultores assinam, pela primeira vez, seus nomes nas esculturas e nas pinturas (Detienne, s. d., p. 57). A invenção da mnemotécnica, a ele atribuída, atesta particularmente essa indissociabilidade de imagem e palavra: trata-se de um processo possível apenas quando se submete a palavra a um processo de reificação, pelo qual ela adquire uma qualidade espacial.

É sobretudo nesse sentido que a memória é entendida na retórica. Embora o lugar proeminente que ela viria a ali ocupar seja produto de um desenvolvimento posterior, no seu tratado sobre a memória, Aristóteles já menciona os processos de ordenação e de associação que lhe são fundamentais.

Antes de mais nada, menciona-se a distinção entre memória e recordação. Diferentemente da percepção sensível, que se refere ao presente, a memória está relacionada com o passado: ninguém diria, observa ele, que se lembra do presente quando ocorre uma percepção. É também com relação à percepção sensível que se define a lembrança, pois existe uma diferença entre lembrar-se de algo que ocorreu no passado e lembrar-se de um conhecimento, como quando “lembramos” que os ângulos de um triângulo são iguais aos dois ângulos retos. No primeiro caso, lembramos uma percepção que tivemos no passado; no segundo, lembramos um pensamento. A memória, portanto, não é nem uma percepção, nem um conceito, mas um estado ou uma afecção condicionada pela passagem do tempo. Em outro passo, a relação entre memória e imagem é assinalada. A memória daquilo que é gerado na alma e no corpo, que sente mediante a percepção sensível, é semelhante a uma imagem: o processo de estimulação sensória envolvido no ato da percepção nele se imprime como um selo. Quando nos lembramos de algo, é essa afecção impressa que lembramos, não o objeto em si. E essa memória será tanto mais possível quanto mais relacionada estiver a outra coisa: é então que o objeto se apresenta na alma como um sinal mnemônico.

A recordação é distinta da memória, pois não se caracteriza como “recuperação” ou “aquisição”. Ela ocorre pelo fato de que um movimento é naturalmente sucedido por outro numa ordem regular. Como nas sucessivas demonstrações em geometria, observa Aristóteles, as coisas dispostas numa ordem fixa são mais fáceis de lembrar do que quando dispostas de modo descuidado. Assim, o espírito é capaz de estimular voluntariamente um movimento desejado quando parte

de lugares mnemônicos (*mnemonic loci*): ele passa rapidamente, em pensamento, de um ponto a outro – como do leite ao branco –, do mesmo modo que séries de percepções associadas pelo costume tendem a se apresentar conjuntamente no espírito:

Portanto, toda vez que recordamos vivenciamos algum dos movimentos precedentes até que, finalmente, vivenciamos aquele que habitualmente se segue àquele que buscamos. Isso explica por que percorremos as séries de movimentos que começaram no pensamento, quer a partir de uma intuição presente, quer a partir daquela que lhe é contígua. É esse o fundamento empírico do processo de recordação. [...] Pois, como resultado do hábito, os movimentos mnemônicos tendem a se suceder numa certa ordem. [...] Do mesmo modo, as coisas dispostas numa ordem fixa, como as demonstrações na geometria, são fáceis de lembrar, enquanto assuntos dispostos aleatoriamente são lembrados com dificuldade. (Aristotle. On memory and reminiscence, trad. nossa)

Estamos já bem longe da memória como saber mântico e da *anamnese* platônica. Desde então, o “tesouro das coisas inventadas” mencionado pelo autor do *Ad Herennium* e o “palácio da memória” renascentista, passaram a constituir um recurso indispensável ao *peritus discendi* (aquele que é bem versado em discursar).

A Defesa da poesia de sir Philip Sidney

No século XVI, reacendeu-se a antiga disputa ateniense entre a retórica e a filosofia, na forma de uma oposição entre aqueles que acreditavam que a verdade somente é acessível mediante o método analítico, e aqueles para quem ela é sempre provisória, pois funda-se na experiência e na existência humanas.

Diante dos ataques puritanos ao drama e à poesia na Inglaterra elizabetana, um nobre, Sir Philip Sidney, escreve nos moldes da oração epidéutica uma apologia da poesia destinada a constituir base para futuras composições com o mesmo propósito – a mais famosa delas é a *Defesa da poesia* do poeta Shelley, no século XIX. Essas duas peças oratórias foram objetos de estudo e tradução nossos, em projeto financiado pela Fapesp (1999-2000), posteriormente publicados pela Iluminuras, sob o título *Defesas da poesia: sir Philip Sidney e Percy Bysshe Shelley*. Como este artigo constitui um aprofundamento de algumas questões abordadas nesse estudo, a ele retornaremos repetidamente.

Antes de mais nada, cremos ser conveniente fornecer algumas informações sobre a *Defesa* de Sidney sob uma forma esquemática, dada a limitação de espaço.

1. A *Defesa* de Sidney foi provavelmente escrita por volta de 1582. Ela segue modelos contemporâneos de defesa do vernáculo correntes na França, na Itália e na Alemanha. Mais próximo a ele estava o *Project du livre intitulé De la precellence du Language Français* (1579), de seu amigo e grande erudito francês, Henri Estienne.
2. O motivo mais imediato da *Defesa* de Sidney foi a publicação de um livro dedicado a ele, no verão de 1579, pelo erudito de Oxford e dramaturgo Stephen Gosson, o *Schoole of Abuse, containing a plesaut invective agains Poets, Pipers, Jesters, and such like Caterpillers of a Commonwealth*.
3. Uma das *personas* que habitam a *Defesa* é a que aspira a fazer da própria poesia uma forma de ação heróica. O “propósito final de todo saber humano é uma ação virtuosa”, e a poesia, por ser a que mais contribui para suscitá-la, é superior a todas as outras formas de conhecimento, diz ele. Esse argumento constitui o alicerce do tratado.
4. Esse aspecto “cortesão” perpassa toda a concepção de poesia em Sidney. São freqüentes, pois, as metáforas de guerra. Por exemplo: “guerra civil entre as Musas”, ou então, “a coroa de louros destinada aos capitães vitoriosos deveria, com toda justiça, consagrar o triunfo do poeta sobre todas as outras ciências”, pois ela incita à ação heróica. Na mesma linha, argumenta ele que, se a poesia caiu no descrédito, isso se deveu antes ao enfraquecimento do espírito guerreiro. De fato, o momento em que ele escreve é marcado pela transição da aristocracia inglesa de uma elite guerreira para uma elite civil.
5. Não menos importante é a questão religiosa, ou seja, o embate entre os partidos protestante e católico, que tanto ameaçava o reinado da rainha Elizabeth. Os ataques desferidos pela facção puritana dos protestantes repetidamente atribuíam à elegância e ao requinte cortesãos um fator de lassitude moral. Daí a ênfase de Sidney no *dulce et utile* horacianos: o prazer proporcionado pela poesia constitui um meio mais eficaz de exortação à virtude do que os ensinamentos da ciência árida dos filósofos e dos historiadores. A eles o poeta é superior, pois, sendo o conhecimento incerto e parcial, e a razão, limitada, a verdade somente é acessível dentro dos limites de “uma semelhança presumida” (Sidney; Shelley, 2002, p. 107).¹

Com relação à forma do tratado, o principal a ressaltar é seu molde clássico. Não obstante a longa controvérsia quanto ao número de suas partes, ele segue as formas retóricas recomendadas por Cícero, no *De Inventione*:

o elogio e a censura devem desenvolver-se dos tópicos que podem ser empregados com relação a pessoas [...]. Mas

se se desejar considerá-los em seus componentes, eles podem ser divididos na intenção, na pessoa do agente e nas circunstâncias exteriores.

Como no caso em pauta não se trata da defesa do que o réu – a poesia – fez num lugar ou tempo específicos, mas do seu caráter, ou seja, a natureza falsa ou legítima da arte do poeta, as provas consistem de sua vida passada e sua reputação. Assim, como que numa história condensada do réu, Sidney invoca a antigüidade e a universalidade da poesia, sua vida de honrosos serviços prestados à humanidade. Com relação ao seu caráter (*etbos*), ele invoca os antigos nomes que lhe deram os antigos, entre os quais ela gozou de uma reputação incomparável.

A base de sua argumentação contra as censuras – objeto principal do tratado – que lhe fazem, isto é, sua falsidade e influência perniciosa aos costumes, é a definição de poesia como imitação –

A poesia é, pois, uma arte de imitação [...], isto é, uma representação, uma simulação, ou figuração – metaforicamente falando, uma imagem eloqüente –, cuja finalidade é dar prazer. (Def: 98)

A ela se segue um exame das diferentes formas de poesia e a comparação do poeta com seus competidores, o historiador e o filósofo. Encontra-se nesta seção sua famosa afirmação de que, ao contrário destes, “o poeta, de sua parte, nada afirma e portanto nunca mente”, e portanto, “embora narre coisas que não são verdadeiras, uma vez que não as faz passar por verdades, não mente” (*Def: 120*).

É a este ponto da *Defesa* que convergem as reflexões acerca das relações entre memória e imagem na retórica que vimos até aqui tecendo.

Retórica e poesia na Renascença elizabetana

Outra passagem da *Defesa* que, além da que acabamos de citar, ficaria célebre e ainda hoje é mencionada por poetas e estudiosos é aquela em que, comparando o poeta aos outros pretendentes ao posto de príncipes na promoção do saber, Sidney sustenta a supremacia daquele:

Somente o poeta, desdenhando as correntes desses jugos, alçado pelo vigor de sua própria invenção, produz realmente uma outra natureza, quer tornando ainda melhores as que a natureza nos apresenta, quer fazendo outras inteiramente novas, que nunca existiram, como por exemplo os heróis, os semideuses, os Cíclopes, as Quimeras, as Fúrias e outros seres semelhantes; ele

caminha, pois, de mãos dadas com a natureza, não encerrado no estreito círculo das dádivas que ela se permite, mas livremente percorrendo o zodiaco de seu próprio talento. A natureza nunca revestiu a terra com tão rica tapeçaria como o fizeram os diferentes poetas; nem com rios tão encantadores, árvores frutíferas, flores olorosas, nem qualquer outra coisa que possa tornar mais adorável a tão amada terra. Seu mundo é de bronze; apenas aquele que nos apresentam os poetas é de ouro. (Def: 120)

A questão aqui presente é da relação da poesia com a verdade. Como preparação para ela, Sidney defende a poesia da acusação de “mãe das mentiras”, dizendo que, se “mentir é afirmar ser verdade o que é falso”, o poeta, de todos, é “o que menos mente”, pois “nunca afirma nada” e “nunca traça círculos em torno de vossa imaginação para vos coagir a crer ser verdade o que escreve”. Se pudéssemos ter um conhecimento absoluto e perfeito, então o historiador seria superior ao poeta. Mas, como o conhecimento é incerto e parcial, e a razão, limitada, a verdade somente é acessível dentro dos limites de “uma semelhança presumida”, e toda pretensão a uma certeza demonstrativa nada é senão uma quimera, semelhante àquela que leva o astrônomo, distraído a olhar a estrela, a cair num poço (Def: 100). A poesia pertence a um outro domínio, um domínio que escapa às leis da verificação, e esse é um dos motivos pelos quais, paradoxalmente, ela está mais próxima da verdade.

Esse sentido da poesia como “ficção verdadeira” está particularmente claro em uma passagem na qual o poeta é comparado com o historiador no que diz respeito ao ensinamento moral. A poesia é sobretudo mais eficaz do que suas competidoras – a filosofia moral e a história – porque recobre seus ensinamentos com o doce véu do prazer. “Pois”, pergunta a *persona* de Sidney, “quem se deixará ensinar se não for movido pelo desejo de ser ensinado?” (Def: 109).

A poesia, além de dar prazer, ou melhor, justamente por dar prazer, ensina as virtudes de modo mais eficaz do que seus competidores, o historiador e o filósofo moral. A base da *Defesa*, em resumo, é seu caráter prático: a poesia constitui uma forma mais eficaz de exortação à virtude porque – ao contrário do filósofo, com suas explicações áridas, e do historiador, que “se guia por aquilo que aconteceu”, coisa de que não se pode ter certeza e só agradará a “entendimentos grosseiros” (Def: 107) – suas imagens vívidas imprimem-se no espírito do leitor:

A poesia é, pois, uma arte de imitação, uma vez que Aristóteles a define pela palavra mimesis, isto é, uma representação, uma simulação, ou figuração – para falar metaforicamente, uma pintura eloqüente – cuja finalidade é ensinar e dar prazer. (Def: 98)

Não se sabe ao certo se Sidney lera a *Arte retórica* de Aristóteles ou se estaria aqui apoiando-se mais diretamente em Scaliger. Isso, na verdade, não importa, pois tanto naquele tratado quanto na *Ética a Nicômacos* – “o prazer de olhar é o início do amor” (1166b; cf. também *Arte poética*: I.11.11) – as passagens em que o estagirita estabelece a relação entre visão e amor/desejo já estavam largamente difundidas por entre os eruditos elizabetanos, assim como a relação entre visão e conhecimento que encontramos em Platão e Aristóteles.²

Chegamos, assim, à questão da relação entre memória e imagem no contexto da *Defesa*. As principais passagens que denotam esse aspecto do tratado de Sidney são as seguintes, nas quais destacamos os termos e as expressões a serem comentados (Cf. Sidney; Shilley, 2002, grifos nossos):

1. *A purificação do entendimento – o enriquecimento da memória, o fortalecimento do julgamento e a ampliação da invenção [enlarging of conceyt] – a que comumente chamamos saber, seja qual for o nome que lhe dermos ou a finalidade imediata que lhe atribuirmos, tem por objetivo último conduzir-nos e incitar-nos a uma perfeição tão elevada quanto nos permitirem nossas almas degeneradas, corrompidas pelas suas moradas de barro. (p. 100)*
2. *Essa mesma refinada observância de quantidade e medida das palavras, essa liberdade para altos vóos que possui o pensamento [conceyt] nos poetas realmente pareciam ter em si alguma força divina. (p. 9)*
3. *Tampouco devemos julgar fúteis essas comparações por serem essenciais as obras daquela, e as desta, imitações ou ficções; pois qualquer um é capaz de compreender que a habilidade do artífice se funda na idéia ou concepção prévia [fore-conceyt] da obra, e não na obra em si mesma. Que o poeta conceba essa idéia não há dúvidas, pois ele apresenta suas obras com tanta perfeição quanto as imaginou. (p. 97)*
4. *Mas deixemos de lado o justo louvor que recebe a poesia por ser a única forma adequada à música (e a música, afirmo, é a mais divina forma de atingir os sentidos) e reconhecamos esta verdade inquestionável: se a leitura não tem sentido sem a lembrança, uma vez que a memória é a única guardiã do conhecimento, as palavras que melhor se adaptam à memória são igualmente as que melhor servem ao conhecimento. Ora, é evidente o motivo pelo qual o verso possui uma capacidade muito maior de se imprimir na memória do que a prosa: as palavras (além do deleite, que tem uma grande afinidade com a memória) são dispostas de tal modo que a perda de uma compromete o conjunto da obra e, traindo-se, evoca contra si a lembrança, confirmando-a, assim, com toda força. Além disso, como uma palavra, por assim*

dizer, chama outra, do mesmo modo, graças à rima ou à métrica, pela primeira quase se adivinha a seguinte. Enfim, nem mesmo aqueles que ensinaram a arte da memória nada encontraram que lhe fosse tão apropriado quanto imaginar um cômodo dividido em muitas peças, conhecidas em seus mínimos detalhes. Ora, é isso que o verso na verdade faz com perfeição, dispondo cada palavra em seu lugar [seat] natural, de modo a torná-la facilmente memorizável. (118-9)

5. Se um homem, desde criança, consegue compreender que os personagens dos poetas, assim como suas ações, são simplesmente representações imaginadas, e não histórias reais, jamais qualificaremos como mentiras coisas escritas com a intenção, não de afirmar, mas de representar alegórica e figurativamente. E portanto, assim como na história, buscando a verdade, serão afugentados pela mentira, na poesia, buscando somente a ficção, utilizarão a narrativa apenas como um fundamento [ground-plot] imaginário para uma invenção proveitosa. (p. 121)
6. Quanto às comparações em certos discursos impressos, penso que todos os herbanários, histórias de animais, pássaros e peixes são empilhados a fim de que possam vir, aos batalhões, em proveito de toda e qualquer de nossas idéias [conceyts]; o que certamente constitui uma absurda sobrecarga dos ouvidos. (p. 135)

Assinalamos, no item 5 das informações sobre a *Defesa*, a ênfase no prazer proporcionado pela poesia como meio mais eficaz de exortação à virtude do que os ensinamentos de seus competidores, a filosofia e a história. Toda a argumentação do tratado constrói-se sobre essa afirmação. Mas podemos facilmente discernir, para além dessa resposta aos ataques puritanos à poesia e ao teatro – a literatura imaginativa, em suma –, outras implicações. A ela subjazia não somente a crítica ao *ethos* cortesão, com seu ócio e consumo ostensivos – seu *habitus*, como diriam Elias e Bourdieu –, mas também o quadro da oposição filosofia-retórica que traçamos na primeira parte deste artigo. É essa contenda que constitui o pano de fundo, quando Sidney argumenta que a verdade somente é acessível dentro dos limites de “uma semelhança presumida”. De um lado, todos aqueles que se crêem arautos da verdade, uma verdade abstrata e absoluta, exteriormente a toda experiência e existência humanas; de outro, aqueles que colocam a verdade entre parênteses, pois a crêem fruto da ação comunicativa; de um lado, filosofia e religião; de outro, retórica e poesia. Poesia e retórica, em suma, estão ligadas por um laço indissolúvel, a eloquência – eis o traço que une os excertos que enumeramos acima.

Outra consequência dessa identificação entre poesia e retórica é ainda mais importante no diz respeito ao assunto deste artigo. Trata-se da relação entre memória

e imagem sublinhada nos excertos acima. Na Renascença, particularmente, a equação visão-conhecimento constitui, mais do que um lugar-comum, um conceito filosófico, um modo figurativo de explicar os processos mentais, e também, por extensão, um fundamento epistemológico. As marcas dessa epistemologia visual, sobre a qual se constroem os argumentos do ensaio de Sidney, podem ser localizadas sobretudo no peso atribuído a alguns termos a ela relacionados e que destacamos nos nossos excertos: *conceit*, *seat* e *ground-plot*.

Conceit, que aparece no texto de Sidney com grande frequência, é um vocábulo de difícil tradução, uma vez que faz parte de uma constelação de conceitos e termos historicamente ligados e subordinados ao italiano *conchetto*. Assim como seu cognato em português (conceito), *conceit* provém do latim *conceptu* e denota, no âmbito da filosofia, a representação de um objeto pelo pensamento – *to conceive*/conceber é formar na mente uma representação, portanto, um equivalente do ato de imaginar, de formar imagens (latim *imago*). Foi com esse sentido fortemente visual que *conceit* foi introduzido no inglês médio e, portanto, como um componente da constelação de termos a que também pertence o vocábulo *idea* (gr. *idea*, forma visível): tanto *idea* quanto *eidos* (forma) derivam da palavra grega para “ver”. Na Renascença, essa associação entre pensar e ver passa a ser mais do que uma metáfora para explicar processos mentais. Thomas Cooper, em seu *Thesaurus* (1565), define “*idea*” como

uma figura concebida na Imaginação, como se fosse uma substância perpétua, como um padrão para todas as outras espécies de idéias, como se de um selo derivassem muitas impressões, assim como de uma única Idea de homem derivassem milhares de homens. (apud Robinson, 1972, p. 108)

Os livros de emblemas, nos quais imagens representam idéias, constituem exemplos desse entendimento quase literal dos vocábulos cobertos por esse campo semântico. “No exato momento” – resume Robinson, referindo-se à invenção e à difusão dos tipos móveis, que tornavam ainda mais visuais as palavras – “em que a antiga equiparação entre pensar e ver tornou-se literal mediante formas visíveis, as próprias palavras adquiriram muitas das qualidades de imagens mentais” (Robinson, 1972, p. 96).

É nesse contexto intelectual altamente visual que Sidney escreve a *Defesa*. Na tradução para o inglês que ele fez do tratado de Mornay, *De la vérité*, “des Idées” torna-se “formes, shapes or Patternes”, e “les formes intellectuelles”, “the myndly shapes”; em outra passagem, “a pensé” transforma-se em “Conceyt”. *Conceit* “é o equivalente de um pensamento e portanto algo a ser visto no espírito” (Robinson, 1972, p. 108-10). Do

mesmo modo, o composto *fore-conceit* (excerto 3) é um conceito ou idéia transformado em algo visível ao intelecto, uma forma que guiará o poema: o poeta é um artífice que não somente cria formas, mas sobretudo as tem mentalmente presentes antes e durante a composição do poema. Neste sentido, Robinson aponta para a questão das duas formas da arte da memória na Renascença. Embora relacionadas entre si, essas duas formas eram distintas. A primeira era proveniente da reforma do ensino proposta por Ramus, pela qual ele deslocava a memória de seu contexto retórico para transformá-la no alicerce de seu novo método. Esse método consistia em diagramas fortemente visuais, em que cada assunto era disposto segundo uma ordem decrescente do geral para o particular, mediante classificações dicotômicas. Tais diagramas eram então memorizados e cada assunto poderia neles encontrar seu “lugar” ou “apostento” definido. A outra forma da arte da memória, também fortemente visual, provinha do neoplatonismo, que concebia a memorização como um processo de impressão mental de imagens arquetípicas, as quais refletiam a ordem do cosmos. Essas duas formas da arte da memória foram objetos de debates e representadas por Ramus, de um lado, e Giordano Bruno, de outro. Ligado a eles estava Sidney – inclusive pessoalmente. Essa controvérsia é comentada extensamente tanto por Yates quanto por Robinson, com resultados diferentes. Para Yates, a Defesa de Sidney inscreve-se na concepção neoplatônica da memória, enquanto Robinson aponta para suas origens quase exclusivamente ramistas.

No entanto, não cabe aqui descer aos pormenores dessa discussão; basta-nos a indicação de que o ensaio de Sidney encontra-se no centro da controvérsia, embora nossa leitura tenda mais para a tese de Robinson. Ou seja, entendemos que *idea* e *fore-conceit* não constituem palavras ou definições verbais, nem tampouco imagens de um objeto do mundo exterior, mas conceitos diagramáticos, espécies de “mapas mentais” em torno dos quais se organiza um poema. Daí traduzimos *fore-conceit* por “concepção prévia”.

A expressão *enlarging of conceit* (excerto 1) inclui-se igualmente na questão do visual enfatizada por Robinson, mas nesta passagem, se considerarmos o contexto da argumentação, *conceit* tem mais a ver com a “invenção” retórica, já que Sidney alude às três partes da dialética: *enriching of memory, enabling of judgement, and enlarging of conceit*, ou seja: memória, julgamento e invenção (= habilidade de inventar novos argumentos). “Invenção”, no contexto retórico, tinha uma forte conotação visual, como vimos na primeira parte deste artigo.

Ground-plot tem a mesma carga visual e constitui a contrapartida do *fore-conceit* na mente do leitor. Para Sidney, este usará a imagem verbal do artefato para

reconstruir o *fore-conceit* da mente do poeta; *ground-plot* é, pois, um pano de fundo, uma base, uma fundação. Mesmo individualmente, tanto *ground* quanto *plot* tinham, durante a Renascença, uma conotação fortemente visual. *Plot* era geralmente empregado para descrever um plano ou estrutura que podia ser expressa em forma visual (Robinson, 1972, p. 123); *ground*, em uma de suas conotações mais simples, significava uma base ou fundação e era empregado tanto para descrever o fundo de um quadro quanto uma base ou fundação no contexto da lógica e da ciência. Em suma, tanto a *ground* quanto a *plot* subjaziam os sentidos de algo visto e de um fundamento à argumentação ou ao raciocínio. O vocábulo “fundamento”, pelo qual traduzimos aquele composto, indica esse entendimento.

Assim também ocorreu com *natural seat* (excerto 4). *Seat* (=lugar, sede) faz parte da constelação dos *loci*: o argumento de que a poesia ensina é todo calcado na idéia de que ela pode fazê-lo e o faz com mais eficácia porque situa cada palavra em seu “lugar natural”, isto é, numa relação “lógica”, “natural” – e por isso mais facilmente memorizável – com as outras palavras.

Tais foram as considerações que nos guiaram durante o processo de tradução do ensaio de Sidney; mas, para além de toda explicação quanto às traduções desses termos e expressões, elas aqui aparecem como uma ilustração dos laços que unem toda uma série de vocábulos aparentemente dispersos num tratado renascentista – em outras palavras, da necessidade de se contextualizar afirmações e argumentos não somente internamente ao texto, mas sobretudo no quadro dos pressupostos culturais e epistemológicos que a ele presidiram. Vale aqui lembrar abordagens como as propostas por estudos semelhantes aos que nos têm oferecido principalmente Quentin Skinner (cf. *Razão e retórica na filosofia de Hobbes*), nos quais a questão do “contexto” assume uma perspectiva mais radical. Uma perspectiva segundo a qual, nas palavras de Skinner, o estudo e a interpretação de textos históricos se pautem pela tentativa de “situar esses textos em contextos que nos permitam, por sua vez, identificar o que seus autores estavam *fazendo* ao escrevê-los”, mediante uma clara distinção entre o que se considera serem “duas dimensões discerníveis da linguagem”. A primeira, “tem sido convencionalmente descrita como a dimensão do sentido, o estudo do significado e do referente supostamente ligados às palavras e frases” – ou seja, a perspectiva adotada pela hermenêutica tradicional. A outra, assumida por ele em seu estudo sobre as bases retóricas de obras de Hobbes, é descrita como “a dimensão do ato lingüístico, o estudo da gama de coisas que os falantes são capazes de fazer em (e por meio de) seu uso das palavras e frases” (Skinner, 1997, p. 22-3, grifo do autor).

Tal foi a leitura que tentamos fazer da *Defesa da poesia* de Sidney.

Notas

¹ Doravante, as citações do ensaio de Sidney serão referidas à nossa tradução publicada e marcadas como *Def.*

² Para uma discussão detalhada sobre essa questão, ver Robinson, 1972, cap. I.

Referências

- ARISTÓTELES. *Arte retórica, arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, [s. d.].
- _____. *Ética a Nicômacos*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 1985.
- ARISTOTLE. *On memory and reminiscence*. Trad. J. I. Beare. Disponível em: <<http://etext.library.adelaide.edu.au/a/aristotle/memory>>. Acesso em: 12/12/2004.
- BARILLI, Renato. *Retórica*. Trad. Graça Marinho Dias. Lisboa: Presença, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CICERO. *De Inventione*. Trad. J. I. Beare. Disponível em: <<http://classicpersuasion.org/pw/cicero>>. Acesso em: 12/12/2004.
- CORNFORD, F. M. *Principium Sapientiae*. As origens do pensamento filosófico grego. Trad. Maria Manuela R. dos Santos. 3. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1989.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [s. d.].
- DIÓGENES LAËRTIOS. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Mária da Gama Kury. Brasília: UnB, 1988.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. (Uma história dos costumes, 1).
- HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Abreu Dobranszky. Campinas: Papirus, 1993.
- HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- PLATÃO. *Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. da Universidade Federal do Pará, 1988.
- PLEBE, Armando. *Breve história da retórica antiga*. Trad. Gilda Naécia Maciel de Barros. São Paulo: EPU, 1978.
- ROBINSON, Forrest G. *The shape of things known. Sidney's Apology in its philosophical tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.
- SIDNEY, Sir Philip. *An apology for poetry or the defence of poesy*. Ed. George Shepherd. London: Nelson, 1965.
- SIDNEY, Sir Philip; SHELLEY, Percy Bysshe. *Defesas da poesia: Sir Philip Sidney e Percy Bysshe Shelley*. Estudo, tradução e notas de Enid Abreu Dobranszky. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 2002.
- SKINNER, Quentin. *Razão e retórica na filosofia de Hobbes*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Unesp; Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Trad. Enid Abreu Dobranszky. Campinas: Papirus, 1996.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. São Paulo: 1986.
- YATES, Frances. *The art of memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

Sobre a autora:

Enid Abreu Dobranszky é doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas, tradutora e ensaísta, e docente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade São Francisco. Sua obra *Sir Philip Sidney e Percy Bysshe Shelley: defesas da poesia* (Iluminuras, 2003) teve financiamento Fapesp (pesquisa e publicação).

