

# DECLAMAÇÃO, ARTE MIMÉTICA: TRADUÇÃO E BREVE COMENTÁRIO DE *DIALEXIS* 12 (XXI) E DE *DIALEXIS* 21 (XXXIV) DE CORÍCIO DE GAZA

BÁRBARA DA COSTA E SILVA \*

Universidade de São Paulo

*Resumo.* No presente artigo, apresento uma tradução inédita ao português brasileiro de dois discursos curtos do gênero *dialexis* atribuídos ao retórico grego Corício de Gaza (VI d.C.), bem como um comentário interpretativo. Ambos os discursos trazem valiosas informações acerca da relação entre retórica (em especial, a declamação) e artes visuais (pintura, escultura, dança, poesia) na antiguidade tardia. Os declamadores, tanto quanto outros artistas miméticos, tinham a tarefa de imitar de modo verossímil o caráter do objeto de imitação, de sorte que esporadicamente vemos a aproximação entre o declamador e o ator/dançarino/poeta, algo largamente desenvolvido nos breves discursos aqui traduzidos.

*Palavras-chave.* Retórica; Declamação; Corício de Gaza; Artes Miméticas; *Dialexis*.

*D.O.I.* 10.11606/issn.2358-3150.v19i2p99-113

## I. TEXTO GREGO E TRADUÇÃO

### XXI (= dial. 12)<sup>1</sup>

<Η ΔΙΑΛΕΞΙΣ>

ὅτι χρή τοὺς παριόντας ἐπιχειρεῖν τὰ τῶν μελετωμένων ἥθη μιμεῖσθαι.

1. Ἦδη που καὶ χορῶν ἐν Διονύσου γεγόνατε θεαταί, ἐν οἷς, οἶμαι, τινὰ καὶ ὀρχηστὴν ἐωράκατε νῦν μὲν ἀνδρείους σχήμασι θέλγοντα τὴν σκηνήν, ἡνίκα τὸν Θεσσαλὸν ἢ τὸ τῆς Ἀμαζόνος μειράκιον ἢ τινα ἕτερον ἄνδρα ὀρχεῖται, νῦν δὲ ποθουμένην τε τὴν Βρισέως καὶ Φαίδραν ἐρώσαν εὐ μάλα μιμούμενον καὶ πειρώμενον πείσαι τὸ θέατρον οὐχ ὅτι ἄρα μιμεῖται, ἀλλ' ὅτι πέφυκε τοῦτο ὁ δὴ μιμεῖται.

2. οὕτω καὶ Ὀμηρος ὀρχεῖται τοῖς ἔπεσιν. ἢ οὐχ ὁράτε τὸν ποιητὴν ὅ τι ἂν ἐθέλη τοῦτο εἶναι δοκοῦντα; ἔμοι μὲν, εὐ ἴστε, παρασύρει τὴν φαντασίαν, καὶ εἴ που νεανίσκον ἐξ Αἰτωλίας ἢ γέροντα Πύλιον ὑποκρίνοιτο ἢ τινα ὄλως τῶν Ἀχαιῶν καὶ οἷς ἐπολέμουσι Ἕλληνας, αὐτὸν ὁρᾶν μοι δοκῶ,

\* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo (USP) e mestre pela mesma instituição. Bolsista FAPESP, a pesquisadora dedica-se ao estudo da retórica antiga, em especial à tradução e aos comentários das declamações de Libânio e de Corício.

<sup>1</sup> Artigo recebido em 05.set.2016 e aceito para publicação em 25.out.2016.

<sup>1</sup> A edição do texto original utilizada é a de Richard Förster e Eberhard Richsteig (doravante F.-R.), publicada em 1929 pela Teubner.

ὄν ἂν ἐκεῖνος ὑποκρινόμενος τύχοι, εἴτε οὖν αἱ Μοῦσαι αὐτῷ τοῦτο ἐνέπνευσαν εἴτε καὶ μῦθος αἱ Μοῦσαι, φύσεως δὲ τὸ πλεονέκτημα ἦν, ἄγαμαί τε αὐτὸ καὶ τι παρόμοιον εὐξάϊμην ἂν μοι προσείναι.

3. ἀλλ' Ὀμήρω μὲν εὐτράπελός τε καὶ εὐχαρῖς καὶ πρὸς ἅπαν ἦθος εὐκόλός ἐστιν ἢ γλῶττα, ἐμοὶ δέ, ὡς ἔοικεν, Ἀθηναῖα τε ἐπιζητητέα καὶ ἡ τῆς θεοῦ βάρδος, ἢ τὴν Ὀδυσσεῶς ιδεάν τρέπει πολλακίς ἐκείνην, ἵνα με πρεσβύτην ὑποδείξειε νῦν, ὅτε τοιαύτην ἤκω ζηλώσωιν ὑμῖν ἡλικίαν.

4. ἢ που ἐκείνον μέμνησθε τὸν γέροντα τὸν φιλάργυρον, οὐ πενιχρᾶς ἡράσθη κόρης ὁ παῖς, ἦν γὰρ εὐπρόσωπος αὐτή. ὁ δὲ ἄρα οἱ παρθένον οὐκ εὐεῖδῃ συνάπτειν ἤξιον, ἦν γὰρ εὐπόρος αὐτή. εἴπερ οὖν ἐκείνον ἔχετε κατὰ νοῦν, οὗτός ἐστιν ἡ παρούσα μελέτη. ὥστε μοι καὶ γήρωσ ἔδει τὰ νῦν καὶ ἅμα φιλοχρήματων εἶναι τὸ ἦθος· ἐναργεστέρα γὰρ ἢ τοῦ λόγου φαίνεται μίμησις, ἡνίκα ὁ λέγων ἡλικιωτῆς ἐστὶ καὶ ὁμότροπος, ὅτου ἂν ἑαυτῷ πλάσας τυγχάνοι.

5. ἀτὰρ οὐδετέρας οἶμαι δεῖσθαι προσθήκης, εἰ τοσαύτην εὖνοιαν ἀπονέμοιτε τῷ πρεσβύτῃ, ὅσην αὐτοῦ πρῶην ἐδώκατε τῷ παιδί· ὡς ἔμοιγε, ὦ φιλότης, ἄσποιν ἔδοξεν εἶναι ὑπὲρ νέου τε καὶ κόρης ὠραίας ἀγωνισάμενον ἄνδρα γεγηρακότα περιδεῖν καὶ παρθένον ἄμοιρον κάλλους, καίτοι τοῦ λόγου <ἢ><sup>2</sup> μείζων ἐστὶν ἀρετῆ τὰ μὴ καλὰ ποιῆσαι <μὴ><sup>3</sup> τοιαῦτα ὀφθῆναι. ζωγράφος μὲν γὰρ ὅπως ἂν ἔχοι τὰ εἶδη φιλοτεχνεῖτω, τοῦτο γὰρ ἐκείνου τὸ ἔργον, ῥήτορι δὲ τὰ αἰσχυρά, εἴτε σώματα εἴτε πράγματα φαίνοι, δίδωσιν ἐπισκιάζειν ἢ τέχνη.

#### <DISCURSO PREAMBULAR>

Que é preciso que aqueles colocados à frente tentem imitar os caracteres das personagens das declamações.

1. Certamente, alguma vez, vós fostes espectadores dos coros na casa de Dioniso<sup>4</sup>; nelas, como penso, vistas um dançarino tanto a encantar o palco com gestos masculinos ao representar o tessálio,<sup>5</sup> o filho da Amazona<sup>6</sup> ou outro homem qualquer, quanto a imitar muito bem a desejada filha de Brises ou a apaixonada Fedra, tentando convencer o teatro de que não imita, mas é aquilo que imita.<sup>7</sup>

2. Assim também Homero dança em seus poemas. Ou não percebeis que o poeta parece ser aquilo que quiser? Ficai sabendo que ele também captura a minha imaginação. Se [Homero] faz as vezes do jovem da Etólia,<sup>8</sup> ou do velho pílio,<sup>9</sup> ou de qualquer aqueu ou de um inimigo dos helenos - quem quer que ele representasse - eu pareceria visualizá-lo. [Isso se deve] ou por inspiração das Musas ou, se as Musas forem apenas um mito, por uma facilidade inata. Isso admiro e rogaria para que tivesse habilidade semelhante.

3. Para Homero, contudo, a língua é espirituosa, graciosa e habilidosa para representar qualquer personagem, enquanto a mim, eu preciso procurar Atena e a varinha da

<sup>2</sup> Acrescento o artigo, conforme sugerido por Foerster-Richsteig 1929, 249.

<sup>3</sup> Leio <μὴ> τοιαῦτα.

<sup>4</sup> No teatro.

<sup>5</sup> Aquiles.

<sup>6</sup> O “filho da Amazona” é Hipólito, personagem importante na tragédia *Hipólito* de Eurípides, filho de Teseu com uma amazona. Cf. Eur. *Hip.* 10. Juntamente com a referência à Fedra, a passagem pode sinalizar a popularidade desse enredo no período imperial tardio.

<sup>7</sup> Provavelmente, há nesse parágrafo uma alusão ao gênero dramático pantomima: os termos “dançarino” (ὄρχηστής), “gestos” (σχήματα) e o verbo “dançar” (ὄρχομαι) legitimam a alusão. Corício volta a comentar o tema do dançarino a interpretar Fedra na *Decl.* 8 (§31-2).

<sup>8</sup> Diomedes.

<sup>9</sup> Nestor.

deusa<sup>10</sup> (com a qual ela mudara a forma de Odisseu várias vezes), para que elas me transformem em velho, pois venho a vós zelar por tal estágio da vida.<sup>11</sup>

4. Certamente, vós vos lembrais do velho sovinha, cujo filho apaixonou-se por uma jovem pobre, pois ela era bonita. Ele pensou em juntá-lo a uma feia, pois ela era rica. Se, de fato, o tendes em mente, ele é a presente declamação. Sendo assim, eu precisei agir como um velho e ao mesmo tempo ter um caráter ganancioso, pois a imitação do discurso parece mais vivaz quando o orador tem a mesma idade e o mesmo estilo de vida daquele que ele calha forjar.<sup>12</sup>

5. Penso não ser necessário nenhum complemento, se fostes tão afáveis para com o velho como foram recentemente com o filho. Pareceu-me imprudente, meu caro, desdenhar do velho e da jovem desprovida de beleza após ter debatido em prol do jovem e da moça bonita. A maior virtude do discurso é fazer o que não é belo não ser visto dessa forma.<sup>13</sup> Que o pintor retrate imagens tal como elas são, pois esta é sua tarefa; ao orador, a arte permite ofuscar<sup>14</sup> o que é feio, sejam corpos ou ações.

### XXXIV (=dial. 21)<sup>15</sup>

#### Η ΔΙΑΛΕΞΙΣ

ὄτι δεῖ τὸν παριόντα τοῦ μελετωμένου τὸ ἦθος διὰ παντὸς φυλάττειν τοῦ λόγου.

1. Ἀλέξανδρον, τοῦ Φιλίππου μειράκιον – Φιλίππου γὰρ ἦν, εἰ καὶ τοῦ Διὸς δοκεῖν ἐβούλετο εἶναι –, πολλοὶ μὲν εἰργάζοντο πλάσται, πολλοὶ δὲ ἔγραφον ζωγράφοι. ὁ δὲ τῶν μὲν ἄλλων ἥττον ἐπῆνει τὰ ἔργα, εἴτε χρώματα ἦν εἴτε χαλκὸς ἢ ὕλη, ὅτι τὰ μὲν αὐτοῦ μιμῆσθαι ἐδόκουν, τὰ δὲ οὐ πάνυ.

2. ἦδετο δὲ ὄρων τὴν Λυσίππου εἰκόνα Ἀλέξανδρος. τὸ γὰρ ὄξυ καὶ ἀρρενωπὸν καὶ γαῦρον καὶ ἄσκνον εἶχε μὲν ὁ Φιλίππου, εἶχε δὲ ὁ Λυσίππου· ὥστε τοῖς μὲν ἄλλοις ἄλλους δημιουργεῖν ἐνετέλλετο, ἑαυτὸν δὲ ἠξίου μόνω Λυσίππῳ πιστεῦειν.

3. οὕτω μὲν εὖ μάλα ἐποίησε τὸν Μακεδόνα ὁ Σικυώνιος· Τιμόμαχος δὲ Μήδειαν τὴν Αἰήτου φιλοστοργία τε ἐκέρασε καὶ θυμῷ, καὶ τὸ μὲν εἶχον οἱ παῖδες, τὸ δὲ Ἰάσων ἐδεδώκει· οὐ μὴν ἐξ ἡμισείας ἀμφω ταῦτα ἐμίρισε· τὸ γὰρ φιλότεκνον ἠττάτο ζηλοτυπίας καὶ ἦν τὴν πλείονα μοῖραν γυνὴ μάλλον ἢ μήτηρ, ἐφ' οἷς <ἔχους> ἂν καὶ ἐκείνης ἀκούειν·

μανθάνω μὲν οἶα δρᾶν μέλλω κακά,

Ἰάσων δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων.

<sup>10</sup> Cf. *Od.* 13.429–38; no qual Atena, ao toque de sua varinha, transforma Odisseu em idoso. 16.172–6; no qual a deusa traz Odisseu de volta à juventude através de sua varinha.

<sup>11</sup> Referência à *Decl.* 6, para a qual esse discurso serve de preâmbulo e na qual Corício representa um velho sovinha em desavença com seu filho herói de guerra.

<sup>12</sup> “Idade” e “Estilo de Vida” são categorias tradicionais da teoria retórica greco-latina ao tratar do discurso ético desde Aristóteles. Cf. *Arist. Rh.* 1408a.

<sup>13</sup> Leio aqui ἢ antes de μεῖζων e μὴ antes de τοιαῦτα. Cf. *F.-R.*, 249, aparato crítico às linhas 22 e 23.

<sup>14</sup> Litsas 1980, 27, n. 2 vê nesse passo uma referência à técnica do “obscurecer” (ἐπισκιάζειν), que se trataria de uma técnica segundo a qual o estudante aprenderia a tornar sua composição mais obscura, caso ela estivesse clara demais com relação ao seu significado.

<sup>15</sup> *F.-R.*, 382–3.

4. ἀδικοῖην <δ'> ἄν, οἶμαι, εἰ πλάστας ὑμῖν διηγούμενος καὶ γραφέας ἔπειτα σιγῇ παραδραμῶ τὸ Μύρωνος βοῖδιον. λέγεται τοι ὧδε ἔχειν ἐκείνο τὸ ἔργον, [ἡ βοῦς,] ὥστε οὐ μάτην εἰρῆσθαι ἐδόκει τό· εἶ με δάμαλις ἴδοι, μικήσεται· εἰ ταῦρος θεάσαιτο, βήσεται· εἰ βουκόλος, ἐς ἀγέλην ἐλάσει.

5. ἀλλὰ ταῦτα μὲν Τιμόμαχος τε φιλοτεχνεῖτω καὶ Μύρων καὶ Λύσιππος ἢ καὶ ἄλλος τις μετιῶν ἴσα ἐκείνοις· ἄνδρα δέ, ὅτῳ ἢ γλώττά ἐστι τὸ ἐπιτήδευμα, ὃ τι ἂν αὐτῇ πλάσας τυγχάνοι, τοῦτο μμείσθαι προσήκον, ἵνα μὴ τηνάλλως ἢ κωμωδία σφαῖράν πως ὀνομάζῃ τὴν γλώτταν οἶά τε εὐάγωγον οὔσαν καὶ ῥαδίως, ὅποι ἂν βούλοιο, στρεφομένην.

### DISCURSO PREAMBULAR

Que é preciso que aqueles colocados à frente prestem atenção ao caráter da personalidade da declamação durante todo o discurso.

1. Alexandre, o filho de Filipe – ele era filho de Felipe, ainda que quisesse parecer ser filho de Zeus – foi esculpido por muitos escultores e igualmente pintado por muitos pintores. Ele elogiava pouco as obras de outros, quaisquer fosse a matéria – cores ou bronze – pois elas pareciam imitar somente alguns traços dele, deixando outros de fora.

2. Alexandre gostou de ver sua estátua feita por Lísipo.<sup>16</sup> Sagacidade, virilidade, altivez e determinação; isso tudo o Alexandre de Filipe tinha e também tinha o de Lísipo. Por isso, ele ordenou que os demais artistas retratassem outras pessoas; ele se confiou somente a Lísipo.

3. Tão bem o siciônio representou o macedônio; e Timômaco<sup>17</sup> misturou amor e cólera em sua filha de Eeta, Medeia. Amor aos filhos e cólera contra Jasão. Porém, ele não distribuiu tais afecções igualmente; o amor pelos filhos era minimizado pelo ciúme e ela era muito mais esposa do que mãe. Sobre isso, tu podes ouvir dela:

Entendo que o que estou pronta a fazer é vil,

Jasão é mais forte do que minhas deliberações.<sup>18</sup>

4. Eu seria injusto, como penso, se contando a ti sobre escultores e pintores, eu fizesse silêncio sobre a novilha de Míron.<sup>19</sup> Dizia-se que essa obra, a vaca, era de tal modo que o seguinte não era dito em vão: “se uma novilha me ver, ela mugirá. Se um touro me ver, ele subirá em mim. Se um vaqueiro me ver, ele me conduzirá para o rebanho”.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Lísipo foi um escultor que viveu no séc. IV a.C. Junto a Praxíteles e Scopas, formava a tríade canônica de escultores. Seu trabalho ficou imortalizado através de epigramas em louvor a seu talento e estilo como escultor; tais epigramas foram conservados na *Antologia Palatina* (XVI. 119; 120) e são atribuídos aos poetas helenísticos Posípedo e Asclepiades.

<sup>17</sup> Timômaco foi um pintor que viveu no séc. I d.C. e adquiriu renome por sua pintura da cena em que Medeia estaria se preparando para matar os filhos. Assim como no caso de Lísipo, seu trabalho foi objeto de elogio em epigramas conservados na *Antologia de Planudes* (4.135–43).

<sup>18</sup> Citação da peça *Medeia* de Eurípides, vv. 1078–9. Porém, o texto de Eurípides traz θυμὸς δὲ κρείσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων (“a raiva é mais forte do que minhas deliberações”).

<sup>19</sup> Míron foi um escultor que viveu no séc. V a.C. Um de seus trabalhos mais louvados seria a escultura de uma novilha que, segundo os comentadores antigos, exibia uma aparência muito realista. Tal escultura é objeto de louvor em uma coletânea de epigramas da *Antologia Palatina* (IX. 713–42; 793–8).

<sup>20</sup> O epigrama citado parece ser inspirado em *Anth. Pal.* IX. 730.

5. Mas que Timômaco, Míron, Lísipo e quem mais segui-os trabalhem assim! É adequado ao homem cuja língua é seu negócio imitar o que calhar forjar com ela, assim a comédia não em vão se refere à língua como uma esfera,<sup>21</sup> como algo flexível e fácil de entortar para onde quiser.

## II. COMENTÁRIOS

Ambas as *διαλέξεις* – traduzidas aqui como “discurso preambular” – são creditados a um autor ainda pouco conhecido e lido entre classicistas brasileiros: Corício de Gaza, cátedra de retórica da Gaza tardo-imperial. O professor viveu e trabalhou na primeira metade do século VI d.C. sob o reinado de Justiniano (527–65 d.C.) e seu período de produção situou-se no segundo quarto do mesmo século.<sup>22</sup> A *Or. 1* ou *Primeiro Elogio ao Bispo Marciano* deve ter sido apresentada em 536 d.C. e a *Or. 2* ou *Segundo Elogio ao Bispo Marciano* tem seu *terminus ante quem* em 548, ocasião da morte de Teodora, e o *terminus post quem* em 536.<sup>23</sup> A cena biográfica e o modo de circulação dos textos de Corício são difíceis de serem reconstruídos, pois as únicas referências relativamente seguras estão disponíveis no texto do próprio autor e em uma passagem da *Biblioteca* de Fócio (160).<sup>24</sup>

A atuação de Corício como intelectual e docente está frequentemente associada à “Escola de Gaza” ou “Círculo de Gaza”, um grupo de pensadores surgido na cidade levantina entre Zeno e Justiniano. Tal círculo, que se organizava em torno de um mestre, embora cristão, buscou uma reafirmação da identidade grega clássica em meio a um ambiente de dominação romana. Nota-se nos escritos supérstites do grupo uma patente preocupação em preservar valores literários clássicos, especialmente os

<sup>21</sup> A ideia aparece em Aristóteles, *Ran.* 892; *Nub.* 792.

<sup>22</sup> Litsas 1980, 13, supõe que Corício deva ter nascido na década de 490 e situa a produção do retórico entre 520–540, bem como faz Kennedy 1983, 175.

<sup>23</sup> Cf. Saliou 2005, 172; Litsas 1980, 13.

<sup>24</sup> A tradução da passagem ao português encontra-se disponível em Silva 2015. Uma leitura bastante arguta do passo de Fócio está em Amato 2009, 270–8. O estudioso, cuja preocupação no artigo citado é a de rastrear a fortuna e a recepção de Corício no período bizantino, toma os comentários de Fócio como atalhos para se estudar a circulação dos textos coricianos no período de Fócio, o século nono: “It seems clear that Photius had access to a collection of Choricus’ writings and that his judgment of the orator’s style consequently rests on a direct reading of those texts. For after having ‘reported’ in a general way the existence of various Chorician compositions, he confirms the soundness of that report, listing the types of discourse (declamations, panegyrics, monodies, epithalamia, refutations, etc.) that he has read - and the word *φέρεται* ([his writings] are in circulation) unquestionably betrays the fact of a loan” (*id. ibid.*, p. 273). Litsas 1980, 50 acredita que um grande número dos escritos de Corício deva ter se perdido, pois Fócio cita muitos tipos de composições, o que pode sinalizar que no século nono mais textos de Corício fossem conhecidos.

ligados ao cânone. Devido a esta característica, a produção do grupo de Gaza, variegada esteticamente (panegíricos, epitalâmios, histórias, discursos, catenas, etc.), justamente por estimar a cultura clássica em contexto romano, é hoje interpretada pela crítica especializada como uma “Terceira Sofística”. A alcunha, de particular utilização entre os estudiosos francófonos, propõe uma analogia entre o grupo e aquilo que se convencionou chamar de “Segunda Sofística”.

Com efeito, um dos elementos que mais aproximam a “Segundo Sofística” de Filóstrato e a “Terceira Sofística” do grupo de Gaza é a presença marcante da oratória (lembre-se da origem do termo “sofística”, de “sofista”), em especial de uma vertente mais escolástica dos estudos retóricos: a declamação, um tipo de exercício que deita raízes na Atenas do período clássico, com os primeiros sofistas, sobretudo Górgias e Antifonte.

Nos exercícios declamatórios, o professor apresentava ao aluno uma situação hipotética retirada da mitologia, da tradição literária ou mesmo completamente inventada e pedia que o estudante elaborasse um discurso do gênero forense ou deliberativo em resposta a tal situação. As situações propostas poderiam variar desde um simples episódio mitológico renomado como “discourse como Príamo dirigindo-se a Aquiles acerca do casamento com Polixena”<sup>25</sup> até versões mais excêntricas, como “discourse como um velho que quer se matar porque não aguenta a mulher tagarela”.<sup>26</sup> Temas como o último, de sabor altamente cômico e quiçá irreal, fizeram com que a declamação fosse duramente criticada tanto pelos latinos quanto pelos gregos durante o império por ser tomada como inútil ao jovem em formação.

Ainda que fosse alvo de críticas, desde o Principado até a Antiguidade Tardia, a declamação continuou sendo praticada durante todo o período imperial, tornando-se muito popular; é possível perceber sua influência até mesmo na literatura do período, sobretudo na poesia dos augustanos. Sabe-se que foi no início do império que a declamação adquiriu um fim em si mesmo e abandonou o confinamento dos muros escolares, i.e. a ideia de discursar no papel de outrem acerca de um caso irreal passou a ser difundida entre pessoas alheias ao dia a dia da escola como uma forma de entretenimento. Daí, a declamação conquista um status quase literário, sendo possível dizer que se tratava de uma espécie dramática popular em prosa.

Se os *testimonia* estiverem corretos, tal divórcio entre declamação e escola, pelo menos em contexto romano, deve ter ocorrido em meados do século I d.C.: na obra de Cícero termos derivados de *declam(a)-*, como *decla-*

<sup>25</sup> Esse é o tema do primeiro par de declamações de Corício.

<sup>26</sup> Essa é a matéria da *Decl. 26* de Libânio.

*mare* e *declamatio*, denotam tanto uma classe de exercícios ligados à exercitação da voz, como aparece também em *Rh. Her.* 3.11–12, quanto todo exercício retórico, significado próximo ao que têm em Sêneca.<sup>27</sup> Talvez isso seja uma indicação de que a declamação passava por algumas mudanças no fim da república, deslocando-se das escolas de oratória ou da privacidade das casas para o contexto público de apresentação que depois a caracteriza no período augustano, no qual a prática parece ter sido melhor acolhida.<sup>28</sup>

A performance de uma declamação acontecia tanto nas escolas,<sup>29</sup> como uma aula, ou em reuniões privadas entre membros da elite intelectual e convidados,<sup>30</sup> ou publicamente, como em uma competição de discursos aberta a quem quisesse assistir,<sup>31</sup> como uma forma de divertimento. A escolha do tema poderia ficar a cargo da audiência, como indica Filóstrato.<sup>32</sup> Após o tema ser escolhido, o declamador comporia um prefácio, um discurso preambular; essa parece ter sido a norma, pois tanto nos textos latinos quanto nos gregos há menções a tal costume.<sup>33</sup>

As nomenclaturas usadas em grego para tais preâmbulos eram *διάλεξις*, *λαλιά* ou *προλαλιά*.<sup>34</sup> O nome sugere um caráter informal; seriam mais como um *conversational chat*, como sugere Russell, e não teriam o rigor formal de um discurso retórico, um *logos*.<sup>35</sup> O vínculo entre a temática das introduções e a da declamação a ser proferida é tênue; usualmente, explanam-se elementos extratextuais, como a necessidade da reunião e o caráter da audiência presente, e alusões à mitologia ou anedotas retiradas dos poetas canônicos. Não há uma preocupação em expor a argumentação a ser utilizada – isso é alimento da *θεωρία* – e o estilo é menos rigoroso: as sentenças são curtas, não há estruturas periódicas e a exposição das ideias é bastante breve.<sup>36</sup>

<sup>27</sup> *Declamatio* ligada à exercitação da voz aparece, por exemplo, em *Amer.* 29, 82; *Mur.* 21, 44; *Verr.* IV, 66, 149. Quanto ao significado mais lato de “exercitação”, Cf. *Planc.* 34, 83. Para um cenário geral do termo na obra ciceroniana, Cf. Bonner 1949, 27–31.

<sup>28</sup> Cf. Suet. *Rhet.* 25.

<sup>29</sup> Cf. Sen. *Contr.* I. *Pref.* § 22: *apud Marullum rhetorem*.

<sup>30</sup> Cf. Sen. *Contr.* III. *Pref.* §11: *non admittebat populum*.

<sup>31</sup> Cf. Philostr. *VS* 601; *Lib. Ep.* 742.

<sup>32</sup> Cf. Philostr. *VS* 572.

<sup>33</sup> Cf. Sen. *Contr.* III. *Pref.* §11; Philostr. *VS* 519, 604; Aristid. *Or.* 51 §16 (traduzido em Russell 1983, 76–7).

<sup>34</sup> Russell 1983, 75, n.7 reconhece que *sermo* seja o equivalente latino para esse tipo de discurso introdutório. No entanto, na minha opinião, pela natureza dos discursos supérstites de Ps.-Quintiliano, o equivalente de *sermo* seria *θεωρία*.

<sup>35</sup> Cf. Russell 1983, 77.

<sup>36</sup> A simplicidade formal das introduções era objeto de crítica. Filóstrato (*VS* 568), por exemplo, conta que Antíoco não possuía talento para compor *διάλεξις* e que considerava o assunto infantil. Infere-se a partir da descrição de Filóstrato (*VS* 519) que as introduções seriam pronunciadas enquanto o declamador ainda estivesse sentado, fato esse que confirma o caráter informal das mesmas.

A partir de Sêneca (I d.C.), todas as evidências apontam para a existência de uma prática declamatória cuja preocupação não estava voltada a elementos técnicos da retórica (partes do discurso, tipos de argumento, uso correto de figuras, etc.) – como se esperaria de um exercício; a declamação, ao que parece, passa a primar pela performance dramática. Nota-se o surgimento da figura do “declamador”, um homem que não era necessariamente um orador ou um professor de retórica, mas alguém interessado em declamar como um deleite ou passatempo. Por este motivo, dentre as qualidades a serem louvadas em um declamador estavam, sobretudo, a capacidade de adequação ao *ethos* da personagem e a apresentação ardente. Tal disposição é sentida no seguinte excerto de *Sobre a Dança* (*De Saltatione* §65) de Luciano de Samósata, autor imperial:

Ἡ δὲ πλείστη διατριβὴ καὶ ὁ σκοπὸς τῆς ὀρχηστικῆς ἢ ὑπόκρισις ἐστίν, ὡς ἔφην, κατὰ τὰ αὐτὰ καὶ τοῖς ῥήτορσιν ἐπιτηδευομένη, καὶ μάλιστα τοῖς τὰς καλουμένας ταύτας μελέτας διεξιούσιν· οὐδὲν γούν καὶ ἐν ἐκείνοις μᾶλλον ἐπαινοῦμεν ἢ τὸ εὐοικεῖναι τοῖς ὑποκειμένοις προσώποις καὶ μὴ ἀπωδᾶ εἶναι τὰ λεγόμενα τῶν εἰσαγομένων ἀριστέων ἢ τυραννοκτόνων ἢ πενήτων ἢ γεωργῶν, ἀλλ’ ἐν ἐκάστῳ τούτων τὸ ἴδιον καὶ τὸ ἐξαιρετὸν δείκνυσθαι.

A interpretação é a principal atividade e o objetivo da arte da dança, como eu disse; ela é empregada de forma igual pelos oradores, em especial por aqueles que fazem aquilo conhecido como “declamação”. Não há nada que louvamos mais [nos declamadores] do que a boa adequação às personagens que eles interpretam e que as palavras ditas não sejam discordantes às dos heróis de guerra, dos tiranicidas, dos pobres, dos fazendeiros que são introduzidos [nas declamações], mas sim que pareçam adequadas à personalidade de cada um deles.

Nessa mescla de funções – uma escolar, outra “literária” – encaixam-se as doze declamações supérstites creditadas a Corício. O *corpus* declamatório de Corício é absolutamente único entre os gregos por ser o mais completo: as doze declamações foram conservadas junto dos discursos preambulares que as precediam e são discursos longos, integrais, bem maiores do que conhecemos de Libânio e Luciano, por exemplo. Nesse volume, apresento a tradução de dois discursos preambulares coricianos, as *dialexeis* 12 e 21, por evocarem de modo singular a analogia entre declamação e outras artes que se valiam de imitação (por isso, “artes miméticas”, como usa Aristóteles na *Poética*). Tal aproximação entre declamação – e não a larga “retórica” – e outras artes, como pintura e pantomima, já foi feita por outros anteriores a Corício, como Luciano na passagem supramencionada. Porém, passa-me despercebida a existência de um testemunho a essa analogia tão rico, complexo e longo, pelo menos entre os gregos, quanto o de Corício. Sendo assim, a tradução aqui realizada justifica-se pelo ineditismo em língua neolatina, bem como por inaugurar uma discussão acerca da relação entre declamação e artes miméticas.

Como foi visto, uma das preocupações centrais dos declamadores era a performance e os testemunhos antigos passam a impressão de que aspectos mais técnicos da retórica, como o uso de silogismos, a estruturação rígida das partes do discurso e até mesmo a estilística, eram preteridos quando o assunto era declamação; isso, pelo menos, a partir do período imperial. Se antes, com os oradores clássicos, o diálogo entre oratória e performance era já vivo e polêmico, nas declamações tardo-imperiais, ele parece ser assunto encerrado: o declamador é, antes de tudo, um *performer*. Deste modo, compreende-se bem o porquê de Sêneca elencar entre as qualidades necessárias a um declamador um *genus dicendi* ardente (*ardens*) e enérgico (*concitatum*), assim como Filóstrato, ao elogiar Antioco como um bom declamador, ressaltar o fato do sofista ser “forte na caracterização” (τῷ ἠθικῷ ισχύων).<sup>37</sup>

Ambos comentários, sobretudo o de Filóstrato, levantam questões acerca das tarefas do declamador. Ao declamador, um tipo de problema comum somente aos logógrafos, a categoria de retóricos que na Atenas clássica forjava discursos para uso alheio, se apresentava: a necessidade de interpretar bem, de encarnar de forma convincente o papel que era colocado sob sua responsabilidade. Corício mostra-se consciente do problema em uma passagem de sua sexta declamação, na qual a personagem declamatória é um velho sovina:

οὕτω τὸν πατέρα μιμήσομαι τὸν φιλάργυρον οὔτε χρημάτων, οἶμαι, σφόδρα πεφυκῶς ἐραστής οὔτε παίδων ὑπάρχων πατήρ, ἀλλὰ τὴν μίμησιν ἑκατέρας ποιότητος ἐκ τῆς τέχνης παραλαβών.

Assim, mimetizarei o pai sovina; não nasci muito enamorado dos bens materiais, como penso, e nem sou pai de filhos, mas tomo da arte a minha imitação de ambas as qualidades. (Corício, *Decl. 6 theoria* §6)

Para um leitor alheio às peculiaridades do gênero declamatório, a passagem supracitada quase poderia ter sido elaborada por um ator. Ao que parece, para Corício não há cisão entre as atividades de um declamador e as de um ator (note o uso de termos relacionados a \ imitar: μιμήσομαι; τὴν μίμησιν). A declamação eleva-se a uma arte mimética, cujo estatuto assemelha-se ao da pintura, da poesia, da escultura e ao de um tipo de drama muito popular no período tardo-imperial, a pantomima. Daí, compreendemos o louvor às artes miméticas (pantomima, escultura, poesia e pintura, particularmente) visto nas *dialexeis* 12 e 21.

Como todo discurso preambular, a *dialexis* 12 é permeada de obscuridades linguísticas e de referências incertas, de modo que somente uma leitura atenta esclarece as inquietações. A temática de muitos discursos

<sup>37</sup> Cf. Sen. *Contr.* III. *Pref.* §7; Philostr. *VS* 569.

preambulares orbita em torno da mitologia, de alusões a passagens poéticas canônicas (Homero e Hesíodo destacam-se) e comentários sobre o fazer declamatório (pontos relacionados à duração do discurso, à reunião necessária para apresentar a declamação etc.), de sorte que sua função poderia ser tão somente a de exibir a erudição do declamador, criando nos espectadores certa expectativa quanto à qualidade da declamação a ser apresentada.

O ponto capital da *dialexis* 12 sintetiza-se ao fim do primeiro parágrafo; trata-se da dicotomia *parecer* (aqui tratado em termos de “imitar”, μιμείται, “imita”) e *ser* (aqui, “tornar-se”, “vir a ser”, πέφυκε, perfeito do verbo φύω, “ser por natureza”). Como exemplo, Corício menciona um dançarino de pantomima que tenta convencer sua audiência de que é a personagem, tanto masculina quanto feminina, e não de que representa uma personagem. Novamente, as qualidades da pantomima enquanto arte mimética são referidas no momento em que se diz “assim também Homero dança em seus poemas” (οὕτω καὶ Ὅμηρος ὀρχεῖται τοῖς ἔπεσιν). Com toda certeza, aos nossos ouvidos, aos de leitores de Homero, tal afirmação soa desajustada, pois o autor dos poemas homéricos apresentasse para nós, leitores, como uma voz estática. Diferentemente, para Corício e seus alunos, que assistiam a performances de pantomima de episódios homéricos, a equação entre Homero e um dançarino de pantomima era perfeitamente possível.<sup>38</sup>

οὕτω καὶ Ὅμηρος ὀρχεῖται τοῖς ἔπεσιν. ἢ οὐχ ὁράτε τὸν ποιητὴν ὃ τι ἂν ἐθέλη τοῦτο εἶναι δοκοῦντα; ἐμοὶ μὲν, εὖ ἴστε, παρασύρει τὴν φαντασίαν, καὶ εἴ ποῦ νεανίσκον ἐξ Αἰτωλίας ἢ γέροντα Πύλιον ὑποκρίνοιτο ἢ τινα ὄλιω τῶν Ἀχαιῶν καὶ οἷς ἐπολέμουν ὀφ' Ἑλλήνες, αὐτὸν ὁρᾶν μοι δοκῶ, ὃν ἂν ἐκεῖνος ὑποκρινόμενος τύχοι, εἴτε οὖν αἱ Μοῦσαι αὐτῷ τοῦτο ἐνέπνευσαν εἴτε καὶ μῦθος αἱ Μοῦσαι, φύσεως δὲ τὸ πλεονέκτημα ἦν, ἄγμαια τε αὐτὸ καὶ τι παρόμοιον εὐξάμην ἂν μοι προσεῖναι.

Assim também Homero dança em seus poemas. Ou não percebeis que o poeta parece ser aquilo que quiser? Ficai sabendo que ele também captura a minha imaginação. Se [Homero] faz as vezes do jovem da Etólia,<sup>39</sup> ou do velho pílio,<sup>40</sup> ou de qualquer aqueu ou de um inimigo dos Helenos - quem quer que ele representasse - eu pareceria visualizá-lo. [Isso se deve] ou por inspiração das Musas ou, se as Musas forem apenas um mito, por uma facilidade inata. Isso admiro e rogaria para que tivesse habilidade semelhante. (*dial.* 12 §2)

<sup>38</sup> Cito Webb 2008, 58–9: “The pantomimes were solo dancers who represented mythological subjects entirely through gesture and movement. They were accompanied by a chorus of singers and musicians but did not speak themselves. [...] High-style Greek writers like Lucian and Libanios, who wrote in classicizing Greek, preferred to refer to the pantomimes as “dancers” (orchestai, singular orchestes) rather than using post-Classical coinage pantomimos, which is found in just one Greek inscription and in late antique historian Zosimos.”

<sup>39</sup> Diomedes.

<sup>40</sup> Nestor.

Na sequência, após elogiar a pantomima e posicioná-la entre as artes miméticas, o autor se volta à poesia e retoma problemáticas suscitadas pela mesma desde o período clássico. O caráter imitativo da poesia a faz ser excluída da cidade ideal construída na *República* de Platão; justamente por ser “imitação” (μίμησις), ou seja, não representar a realidade, a verdadeira essência das coisas, a poesia é vista como corruptora.<sup>41</sup> Aristóteles, na *Poética*, retoma algumas concepções platônicas acerca da poesia como imitação, mas por um outro ângulo; ele, com efeito, reconhece a poesia como arte mimética e vê nela algo de bom tanto aos filósofos quanto aos homens comuns. Na visão de Aristóteles, a imitação tem valor ao homem comum ao causar prazer: o homem, diz ele, é tomado de prazer ao reconhecer o objeto que está sendo imitado.<sup>42</sup> Corício, longe dos olhares moralizantes dos filósofos, interpreta a poesia, assim como faz Aristóteles, também como financiadora de prazer: ele enaltece a capacidade mimética de Homero, o qual é capaz de “arrebatar a imaginação” e declara seu desejo por obter semelhante capacidade.<sup>43</sup>

Com efeito, a utilização na *dialexis* 12 de termos como φαντασία (“visualização”) e ἐναργεστέρα μίμησις (“imitação mais vivaz”) e do tópico do poeta como imitador rememoram a doutrina do *ut pictura poesis* antiga.<sup>44</sup> Certamente, era do conhecimento de Corício a longuíssima e técnica discussão, que encontra raízes em Platão e Aristóteles e perpassa Longino, Quintiliano e outros, acerca das implicações das artes miméticas na audiência, particularmente a experiência de “visualizar” (daí, φαντασία) aquilo narrado ou descrito pelo poeta como algo materializado e vivaz.

É interessante, contudo, reconhecer que Corício nessa *dialexis* trafega por uma via de mão dupla: ao mesmo tempo que aproxima sua arte declamatória de outras artes miméticas, ele também a particulariza.<sup>45</sup> Trata-se de uma arte que, assim como a poesia, mas diferentemente da pintura e da escultura, tem por meio de imitação – usando a classificação aristotélica – as palavras; isso dá uma certa liberdade ao artista, que pode “ofuscar” (ἐπισκιάζειν) aspectos negativos. Tal concepção aparece sintetizada no último período do discurso preambular em questão.

<sup>41</sup> Cf. particularmente os livros II e X da *República*.

<sup>42</sup> Arist. *Po.* 1448b1.

<sup>43</sup> O verbo usado παρασύρει, incomum e de uso restrito no período clássico, de significado primordial “ser levado pela correnteza”, aparece aqui ligado à τὴν φαντασίαν. Tal verbo é usado por Longino (32.4) também ligada ao prazer, que no caso é causado pelo uso de metáforas. Sobre o termo “fantasia”, cf. Longino, 15.

<sup>44</sup> Hor. *Ars.* 361.

<sup>45</sup> Corício também faz tal aproximação no discurso *Em Defesa dos Mimos* (*Apologia*, §13), no qual a retórica, a poesia, a dança, a escultura e a pintura são elencadas como “artes que fazem da imitação sua única tarefa” (ὁράτε τοίνυν ὅσαι τέχναι τὸ πλῆθος ἔργον ποιούνται τὴν μίμησιν, ῥητορικὴ, ποιησις, ἢ τὸν χαλκὸν ἐξ ὕδατος ἔμψυχόν πως δοκεῖν εἶναι μηχανωμένη, ὀρχησταί, πλάσται, ζωγράφοι).

καίτοι τοῦ λόγου <ή> μείζων ἐστὶν ἀρετὴ τὰ μὴ καλὰ ποιῆσαι <μὴ> τοιαῦτα ὀφθῆναι. ζωγράφος μὲν γὰρ ὅπως ἂν ἔχοι τὰ εἶδη φιλοτεχνεῖτω, τοῦτο γὰρ ἐκείνου τὸ ἔργον, ῥήτορι δὲ τὰ αἰσχρά, εἴτε σῶματα εἴτε πράγματα φαῖνοι, δίδωσιν ἐπισκιάζειν ἢ τέχνη.

A maior virtude do discurso é fazer o que não é belo não ser visto dessa forma. Que o pintor retrate imagens tal como elas são, pois esta é sua tarefa; ao orador, a arte permite ofuscar o que é feio, sejam corpos ou ações. (*dial.* 12 §5)

Nota-se, no excerto, o divórcio entre declamação (tratada em termos de “discurso”) e a pintura (ζωγραφία): na declamação, é possível sombrear (ἐπισκιάζειν), ou seja, encobrir elementos considerados vis. Por outro lado, o pintor deve retratar as imagens do modo como elas são realmente. É possível que Corício tivesse em mente a figura do velho sovina que estaria prestes a interpretar: na retórica, as características negativas (a cisma, a teimosia, a mesquinhez etc.) próprias da personagem-tipo do velho poderiam receber menos destaque através da ordenação do discurso, das escolhas lexicais etc. Já na pintura, uma arte mais comprometida com a realidade visual, um velho, mesmo que abrilhantado pelas cores do pintor, continuaria sendo desenhado como um velho.

A problemática relacionada à diferença entre a imitação do declamador e a imitação dos artistas visuais é descortinada na *dialexis* 21, um discurso inteiramente voltado ao problema. Três artistas célebres são mencionados: o primeiro é Lísipo, escultor pessoal de Alexandre, cuja fama firmou-se a partir das representações que fez em bronze do macedônio. O segundo é o pintor Timômaco, do séc. I d.C., que fez renome com sua pintura de Medeia momentos antes de assassinar os filhos. Por último, Corício traz o nome de Míron, escultor do séc. V a.C., famoso por sua novilha em bronze, tida como extremamente realista pela tradição conservada na antologia epigramática. Todos os três artistas são louvados como modelo: um por ser capaz de capturar a grandeza de seu objeto de imitação (Lísipo – Alexandre); o outro por ser capaz de transpor em pintura a dualidade dos sentimentos de Medeia (Timômaco – Medeia, amor/raiva) e o último por captar a verdadeira essência de seu objeto, tornando o “representar” quase um “ser” (Míron – novilha).

Contudo, os dois escultores, Lísipo e Míron, e o pintor Timômaco são elogiados por serem bons cada qual em sua arte. Apesar da analogia, Corício faz questão de ressaltar que a arte do pintor e do escultor não é a mesma do declamador:

ἀλλὰ ταῦτα μὲν Τιμόμαχος τε φιλοτεχνεῖτω καὶ Μύρων καὶ Λύσιππος ἢ καὶ ἄλλος τις μετιῶν ἴσα ἐκείνοις· ἀνδρα δέ, ὅτω ἢ γλώττα ἐστὶ τὸ ἐπιτήδευμα, ὅ τι ἂν αὐτῇ πλάσας τυγχάνοι, τοῦτο μμεῖσθαι προσήκον, ἵνα μὴ τὴν ἄλλως ἢ κωμῳδία σφαιρὰν πῶς ὀνομάζει τὴν γλώτταν οἶα τε εὐάγωγον οὖσαν καὶ ῥαδίως, ὅποι ἂν βούλοιο, στρεφόμενην.

Mas que Timômaco, Míron, Lísipo e quem mais segui-los trabalhem assim! É adequado ao homem cuja língua é seu negócio imitar o que calhar forjar com ela, assim a comédia não em vão se refere à língua como uma esfera,<sup>46</sup> como algo flexível e fácil de entortar para onde quiser. (*dial.* 21 §5)

O declamador, portanto, diferentemente do pintor, escultor, poeta ou dançarino, tem por instrumento a língua (ἡ γλῶττά ἐστι τὸ ἐπιτήδευμα): a arte da declamação, sendo assim, opera a partir da imitação, bem como outras artes miméticas, mas vale-se de regras e princípios particulares somente a ela. Talvez isso se deva ao fato de ambos os discursos preambulares funcionarem como proêmios a declamações, em que seria adequado lançar mão de um recurso de *captatio*: Corício está brincando com as expectativas de sua audiência, seu real objetivo é dignificar sua declamação, elevando suas próprias capacidades como declamador ao mesmo patamar do talento de Lísipo ou de Míron. Como nota Webb,<sup>47</sup> o tema da imitação artística serve de figura para a própria arte da declamação: a atenção é voltada para o projeto de Corício, para a maneira com a qual ele cria universos fictícios e os habita plasmando, portanto, tanto quanto o Praxíteles de sua oitava declamação.

## REFERÊNCIAS

- Abel, F.M. 1931. "Gaza au VI<sup>e</sup> siècle d'après le rhéteur Chorikios". *RBi* 40: 5–31.
- Amato, E. 2005. "Aperçus sur la tradition manuscrite des Discours de Chorikios de Gaza et état de la recherche". In *Gaza dans l'Antiquité Tardive: Archeologie, rhétorique, histoire*, edited by C. Saliou, 93–116. Salerno: Helios.
- Amato, E. et alli, ed. 2006. *Approches de la Troisième Sophistique: Hommages à Jacques Schamp*. Bruxelles: Collection Latomus 296.
- Amato, E. 2009. "The fortune and reception of Choricus and of his works". In *Rhetorical Exercises from Late Antiquity: a translation of Choricus of Gaza's Preliminary Talks and Declamations*, edited by R. Penella, 261 - 302. Cambridge: Cambridge University Press.
- Amato, E. et alli, ed. 2015. *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*. Berlin: De Gruyter.
- Amato, E.; Thévenet, L.; Ventrella, G., ed. 2015. *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità : Coricio de Gaza e la sua opera*. Bari : Edizioni di Pagina.
- Anderson, G. 2007. "Rhetoric and the Second Sophistic". In: J. A *Companion to Roman Rhetoric*, edited by W. Dominik and J. Hall, 339–53. Oxford: Blackwell.

<sup>46</sup> A ideia aparece em Aristófanes, *Ran.* 892; *Nub.* 792.

<sup>47</sup> Webb 2006, 114–5.

- Ashkenazi, Y. 2004. "Sophists and Priests in Late Antique Gaza according to Choricus the Rhetor". In *Christian Gaza in Late Antiquity. Jerusalem Studies in Religion and Culture 3*, edited by B. Bitton-Ashkelony and A. Kofsky. Leiden: Brill.
- Bitton-Ashkelony, B. and Kofsky, A., ed. 2004. *Christian Gaza in Late Antiquity. Jerusalem Studies in Religion and Culture 3*. Leiden: Brill.
- Bonner, S.F. 1949. *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*. Liverpool: University Press of Liverpool.
- Bowersock, G. 1969. *Greek Sophists in the Roman Empire*. Oxford: Clarendon Press.
- Bowie, E.L. 1970. "Greeks and Their Past in the Second Sophistic". *Past & Present*, 46: 3–41.
- Civiletti, M. 2002. "Meléte: analisi semantica e definizione di um genere". In *Papers on Rhetoric IV*, edited by L. C. Montefuco. Roma: Heroler.
- Corcella, A. 2005. "Choriciana". *Paideia* 60: 79–93.
- Downey, G. 1963. *Gaza in the Early Sixth Century*. Norman: Oklahoma.
- Edward, W. 1929. *Seneca the Elder: Suasoriae*. Bristol: Bristol University Press.
- Fairweather, J. 1981. *Seneca the Elder*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fairweather, J. 1984. "The Elder Seneca and Declamation". *ANRW II V.32.1*: 515–56.
- Goldhill, S. 2009. "Rhetoric and the Second Sophistic". In *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*, edited by E. Gunderson, 228–44. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kennedy, G. 1974. "The Sophists as Declaimers". In *Approaches to the Second Sophistic*, edited by G. Bowersock, 17–22. Pennsylvania: University Park.
- Litsas, F. K. 1980. *Choricus of Gaza, An Approach to His Work: Introduction, Translation, Commentary*. Tese de doutorado apresentada à University of Chicago.
- Lupi, S. 2010. *Coricio di Gaza, XVII (=decl. 4) F.-R.: Milziade: introduzione, traduzione e commento*. Berlin: Rombach Verlag.
- Lupi, S. 2015. "Two Laws, Two Loves: Generational Conflict Between a Father and His Son in Choricus' Declamations 5 and 6". In *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*, edited by E. Amato et al., 303–32. Berlin: De Gruyter.
- Lupi, S. 2015b. "Occasione e performance nelle declamazioni di Coricio di Gaza". In *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità : Coricio de Gaza e la sua opera*, edited by E. Amato, L. Thévenet and G. Ventrella, 2–19. Bari : Edizioni di Pagina.
- Malosse, P.L. et Schouler, B. 2008. "Qu'est-ce que la troisième sophistique?". *Lalies* 29: 157–224.
- Manzione, C. 2015. "Per un'introduzione al Rhetor di Coricio di Gaza". In *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità : Coricio de Gaza e la sua opera*, edited by E. Amato, L. Thévenet and G. Ventrella, 170–203. Bari : Edizioni di Pagina.
- Marrou, H.I. 1948. *Histoire de l'Éducation dans l'Antiquité*. Paris: Éditions du Seuil.
- Marrou, H.I. 1956. *A History of Education in Antiquity*: translated by George Lamb. Madison: University of Wisconsin Press.
- Penella, R., ed. 2009. *Rhetorical Exercises from Late Antiquity: a translation of Choricus of Gaza's Preliminary Talks and Declamations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pernot, L. 2000. *La Rhétorique dans l'Antiquité*. Paris: Le Livre de Poche.

- Russell, D.A. 1983. *Greek Declamation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Russell, D.A. 1996. *Libanius Imaginary speeches: a selection of declamations translated with notes*. London: Duckworth.
- Saliou, C., ed. 2005. *Gaza dans l'Antiquité Tardive: Archeologie, rhétorique, histoire*. Salerno: Helios.
- Saliou, C. 2005. "L'orateur et la ville: réflexions sur l'apport de Chorikios à la connaissance de l'histoire de l'espace urbain de Gaza". In *Gaza dans l'Antiquité Tardive: Archeologie, rhétorique, histoire*, edited by C. Saliou, 171–95. Salerno: Helios.
- Schimitz, T. 1999. "Performing History in the Second Sophistic". In *Geschichtsschreibung in politischer Wandel im. 3. Jh. n. Chr.*, edited by M. Zimmermann, 71–92. Stuttgart.
- Schouler, B. 2005. "Choricus Déclamateur". In *Gaza dans l'Antiquité Tardive: Archeologie, rhétorique, histoire*, edited by C. Saliou, 117–33. Salerno: Helios.
- Silva, Barbara da Costa. 2015. *Tal pai, tal filho: estudo e tradução das declamações O jovem herói (Decl. 5) e O velho sovina (Decl. 6) de Corício de Gaza*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.
- Webb, R. 2006. "Rhetorical and Theatrical Fictions in Chorikios of Gaza". In *Greek Literature of Late Antiquity: Dynamism, Didacticism and Classicism*, edited by S. F. Johnson, 107–24. Farnham: Ashgate.
- Webb, R. 2006b. "Fiction, Mimesis and the Performance of the Past in the Second Sophistic". In *Greeks on Greekness: Viewing the Greek Past in the Roman Empire*, edited by D. Konstan and S.Said, 27–46. Cambridge: Cambridge University Press.
- Webb, R. 2008. *Demons and Dancers: Performance in Late Antiquity*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Webb, R. 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate.
- Webb, R. 2010. "Rhetoric and the Novel: Sex, Lies and Sophistic". In *A companion to Greek rhetoric*, edited by I. Worthington, 526–41. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Westberg, D. 2009. "Review of Robert J. Penella (ed.), *Rhetorical Exercises from Late Antiquity: A Translation of Choricus of Gaza's Preliminary Talks and Declamations*" *Rhetorical Review* 8(2): 7–11.



*Title.* Declamation, mimetic art: translation of and brief remarks on Choricus of Gaza's *dialexis* 12 (XXI) and *dialexis* 21 (XXXIV)

*Abstract.* In this paper, I offer a possibility of translation into Brazilian portuguese of two short discourses which are *dialexeis* in genre and are credited to the Greek rhetor Choricus of Gaza (VI AD), as well as a brief commentary. Both texts are important because they bring forth information on the relationship between rhetoric (especially declamation) and visual arts (painting, sculpture, dance, poetry) in Late Antiquity. Declaimers, as much as other mimetic artists, had to impersonate in a convincing way the characters they imitated. This being, we frequently notice the analogy between declaimer and actor/dancer/poet, a topic which is explored in both *dialexeis* translated here.

*Keywords.* Rhetoric; Declamation; Choricus of Gaza; Mimetic Arts; Dialexis.