

# RECEPÇÃO & EKPHRASIS NO ENSINO DE LETRAS CLÁSSICAS

---

WEBERSON FERNANDES GRIZOSTE  
FRANCISCO BEZERRA DOS SANTOS  
(ORGS.)



Weberson Fernandes Grizoste  
**Revisão e Diagramação**

Thaís Falcão  
**Capa**

Esta edição foi revisada conforme as regras do Novo Acordo  
Ortográfico da Língua Portuguesa

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade  
do Amazonas

R294 Recepção & ekpharís no ensino de letras clássicas/  
Organizadores: Weberson Fernandes Grizoste e  
2021 Francisco Bezerra dos Santos. –  
Manaus: Editora UEA, 2021.  
175 p.: il.; 21 cm.  
Inclui referências bibliográficas

978-65-87214-41-2

1. Estudos clássicos. 2. Estudos de teoria literária. I. Grizoste,  
Weberson Fernandes. Org. II. Santos. Francisco Bezerra dos. Org.

CDU 1997 - 821.134.3(81)

Editora afiliada



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

*editora***UEA**

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil  
CEP 69050-010 | +55 92 3878 4463  
editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br

# CONSIDERAÇÕES SOBRE RITMO E PERÍODO ORATÓRIO NA ESFERA DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA: REFRAÇÕES E INFLUÊNCIAS MUSICAIS NA ESTRUTURA DO *CANTUS PLANUS*<sup>72</sup>

Carlos Renato Rosário de Jesus (PPGLA/UEA)<sup>73</sup>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A forma com que os antigos oradores gregos e romanos teciam estilisticamente o discurso oratório ainda hoje nos intriga quanto ao papel do ritmo em sua estrutura. Ocorre que a ornamentação artística que se imiscuía ao preparo dos períodos extremamente polidos e burilados do texto eram carregados de um fator entoacional que proporcionava grande deleite ao auditório e que produzia determinados efeitos artísticos que certamente colaboravam com o sucesso do orador em persuadir e vencer a demanda. Essas questões estão diretamente ligadas à teoria retórica, muito bem desenvolvida e praticada na Antiguidade Clássica, especificamente no tratado de Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.), o *Orator* (44 a.C.), no qual todas essas inferências são perceptíveis. Com efeito, nas diversas vezes em que Cícero enfatiza a necessidade de o discurso agradar aos ouvidos do auditório são consequência do exame que ele faz do chamado *supellex oratoria*<sup>74</sup>, ou instrumentos do orador, entre os quais, conforme sintetiza Yon (1964), estaria a ornamentação em vista da satisfação dos ouvidos, que acontece através das qualidades rítmicas dos sons (*compositio*), da disposição harmônica das palavras (*concinnitas*) e do

---

<sup>72</sup> Este texto é uma versão ampliada de um capítulo intitulado “A música sob o discurso”, publicado anteriormente em CAVALHEIRO, J. (org.) *Literatura, interfaces, fronteiras*. Manaus: UEA, 2010, p. 63-82. ISBN: 978-85-7883-158-5.

<sup>73</sup> Doutor em Linguística (UNICAMP), com Pós-Doutorado em Letras (MACKENZIE-SP). Professor Adjunto de Língua e Literatura Latina na Universidade do Estado do Amazonas (UEA). cjesus@uea.edu.br.

<sup>74</sup> Cf. Or. 80: *supellex est enim quodam modo nostra, quae est in ornamentis, alia rerum alia uerborum*.

**ritmo** propriamente dito (*numerus*)<sup>75</sup>. Esses três elementos podem corresponder à técnica oratória que visa agradar aos “juízes dos sons e dos ritmos”<sup>76</sup>: os ouvidos. E não só os ouvidos, mas, por extensão, os nossos sentidos<sup>77</sup>.

Aqui, o ritmo é entendido como tempo organizado e não pode aplicar-se sobre algo que não implique uma duração concreta, pois para que ele se manifeste é essencial um sentido de totalidade que unifique em um presente ideal todos os lapsos já transcorridos como também os ainda não escutados (HURTADO, 1971, p. 63-64). Em outras palavras: “se sons sucessivos aparecem em alguma ordem sistemática, o ouvido irá imediatamente se conscientizar da existência de um padrão e, fazendo isso, organizará os sons em grupos” (BERNSTEIN, 1962, p. 28). Ou ainda,

O ritmo é um movimento que, desde o ponto de partida, tende para um fim e, pela continuidade desta tendência, garante a síntese dos elementos em que se concretiza. Tem, pois, papel essencialmente unificador. O fator desta síntese é o acento (verbal, melódico ou melódico-verbal, quando coincidem os cumes da palavra e da melodia). (CARDINE, 1989, p. 58)

Cícero reconhece que o ritmo na prosa (prosa rítmica ou *oratio numerosa*) se processa diferentemente do que na poesia, pois nesta as regras são já pré-determinadas e definidas<sup>78</sup>; já na prosa, nada é obrigatório, embora não signifique que, nela, não deva haver certa cadência e harmonia. Uma diferença fundamental apontada pelo

---

<sup>75</sup> São, de fato, esses três fatores que determinam o ritmo, segundo Cícero: cf. *Or.* 149, 185, 201, 210, 219.

<sup>76</sup> Cf. *Or.* 162.

<sup>77</sup> Cf. *Or.* 183.

<sup>78</sup> Grant e Fiske (1924) produziram um longo artigo em que procuraram mostrar evidências da relação entre a *Ars poetica*, de Horácio e o *Orator*, de Cícero. Os estudiosos afirmam que tanto um quanto outro tinham consciência da íntima relação entre retórica e poesia. Tal relação frequentemente seria sobrelevada nos trabalhos retóricos do orador romano. De fato, em diversas passagens, Cícero assinala o problema da poesia e suas características em confronto e, ao mesmo tempo, em associação com o discurso retórico. Cf. §§ 66, 67, 109, 227, entre outros.

orador romano é a de que no discurso “não existem as medidas de percussão como, por exemplo, para o flautista, mas toda composição e espécie de discurso está acabada e fechada, porque é determinada pelo prazer dos ouvidos”<sup>79</sup>. De fato, Llorente (1971) nos lembra que a poesia grega era frequentemente cantada e declamada com algum acompanhamento musical, ao passo que a poesia latina era quase sempre recitada.

No nosso entender, as tais medidas de percussão de que nos fala Cícero são marcas fundamentais da música, que, embora sem a elaboração grega, manifesta-se, de algum modo, também na prosa, herdeira do sistema rítmico da poesia. Não nos parece, portanto, especulação considerar que nosso orador tinha claro em mente a relação entre o discurso e a música e todas as implicações aí em jogo, pois elas eram inseparáveis na teoria antiga: “De Platão aos padres da Igreja e os últimos humanistas, a ‘palavra’ (*léxis*) desempenhou um papel primordial na determinação do conteúdo e na influência da percepção da música” (HARRÁN, 1997, p. 22). O próprio Quintiliano (rétor romano do séc. I d.C.) não descarta a música como recurso retórico, sem a qual não pode haver “perfeita eloquência”<sup>80</sup>. Ao falar em ritmo, portanto, não se pode esquecer que, sendo um componente essencial da música, indissociado da poesia – lugares onde, por sinal, ele se encontra com mais propriedade – é impossível pensar em prosa rítmica sem levar em conta o desenho musical presente (ou pelo menos subjacente) na prosa oratória. Algo que Cícero, certamente, não ignorava, mas que não trata com o devido aprofundamento na sua obra em questão. Procuraremos, pois, fazer um apanhado do material teórico relacionado ao ritmo, que subjaz ao *Orator*, mais especificamente no contexto da música, tomando como matriz ilustrativa o canto gregoriano (*cantus planus*) e, eventualmente, na linguagem como um todo, a fim de mostrar seu intercruzamento com o discurso oratório.

---

<sup>79</sup> Cf. *Or.* 198..

<sup>80</sup> Cf. *Institutio oratoria* 1. 10. 11-22.

## PANORAMA SOBRE RITMO E MÚSICA NA ANTIGUIDADE: PRIMÓRDIOS, EVOLUÇÃO, FRONTEIRAS

Antes de tudo, precisamos partir de uma noção segura do termo ritmo. Não se trata, como talvez pudéssemos pensar numa primeira e rápida análise, de algo restrito à música. Na verdade, mesmo nos estudos da fisiologia humana, existe uma parte da ciência que se dedica ao estudo dos ritmos orgânicos: a Cronobiologia<sup>81</sup>. Nosso metabolismo se organiza temporalmente e expressa os ritmos circadianos (biológicos) através do núcleo supraquiasmático (NSQ), funcionando como nosso relógio interno, que nos faz dividir o dia em vigília-sono, por exemplo. É na natureza, portanto, que se encontra o ritmo. Conforme afirma Nespor (1994, p. 238): “(...) o ritmo não é um fenômeno estritamente linguístico, mas um fenômeno natural que se encontra em toda a natureza e, por isso, também na linguagem, na qual os princípios organizativos são mais gerais”<sup>82</sup>. Allen (1973, p. 97) refere-se ao ritmo de modo semelhante:

(...) o termo ritmo vem a ser aplicado ao padrão de intervalos entre movimentos, entre seu início ou seu final, ou ao padrão de movimentos em si; pelo intermédio da música, essa concepção quantitativa do ritmo é frequentemente transferida do conceito musical para o da arte linguística da poesia, e daí para a linguagem propriamente dita, até que finalmente a duração vem a ser concebida às vezes como o parâmetro primário da definição do ritmo.

Para a Lyons (1987, p. 105), mesmo a sentença da língua falada terá, sobreposto à cadeia de formas vocabulares, um contorno prosódico característico (notadamente um certo padrão entoacional), sem o qual não seria uma sentença. Seria algo que Calvet (1975, p. 87)

---

<sup>81</sup> Cf. o trabalho de Menna-Barreto e Marques (1997).

<sup>82</sup> Também Cícero tem consciência de que o ritmo ultrapassa o limite da linguagem (seja a do orador, a do poeta ou a do usuário comum). Tudo o que emite som pode ser mensurado ritmicamente pelos ouvidos. Cf. *Or.* 227.

chama de “competência rítmica” que nos permitiria perceber a modulação de determinado enunciado escrito, por exemplo (isto é, a escansão por trás da grafia). Llorente (1971, p. 127) nos recorda que a palavra ritmo aparece sempre associada à música e à poesia (canto e dança)<sup>83</sup>. Uma e outra tinham em comum os sinais de duração das notas e das sílabas, embora as sílabas ultralargas e os tempos vazios da música não encontrassem paralelo na poesia. Por isso, as palavras tinham de ser adaptadas ao canto com alguma deformação.

A musicalidade, portanto, na esteira do que apontamos acima, não poderia ser, do mesmo modo, exclusividade do poema. Também a prosa apresenta musicalidade e eufonia. Com efeito, o ritmo linguístico possui mais ou menos os mesmos elementos da música: timbre, tom ou tonalidade, intensidade, quantidade ou duração, silêncio ou pausa, tempo. Mas isso não quer dizer que o ritmo na música seja exatamente o mesmo que na poesia ou na linguagem (discurso). “O ritmo é consubstancial ao discurso, porque é consubstancial ao ser humano e a toda atividade. Não só é linguagem, mas está dentro da linguagem” (MESCHONNIC, 1982, p. 121). Ou, de outra maneira, tanto a música quanto a linguagem são sistemas organizados (de sons e de signos, respectivamente), embora esta última não tenha necessariamente finalidade estética, mas utilitária (comunicação).

Voltando à Antiguidade, para os gregos, segundo Sachs (1934), a música tinha um poder mais intenso do que para nós, modernos. Estava ligada a forças mágicas, ao apaziguamento (e mesmo à corrupção) do espírito, a um certo valor pedagógico. O mito de Orfeu é exemplar: ele se serve da lira para falar com as bestas selvagens e para arrebatá-las da natureza. Para os romanos, particularmente Cícero, a música não tinha esse mesmo valor. Mesmo assim, na Roma imperial, “grego era o estilo de composição, gregos os instrumentos e grega a música. Também a poesia latina – tanto o drama como a épica

---

<sup>83</sup> Mesmo estando diretamente ligada às palavras e à dança, a *mousiké* (as primeiras ocorrências do termo têm a ver com canção ou música cantada, um texto acompanhado de uma melodia) só se tornaria *techné*, ou seja, independente da poesia e da dança, no séc. V a.C., graças aos estudos dos pitagóricos e dos harmonicistas (ROCHA JR., 2007, p. 40). Isso não significa, evidentemente, que os elementos musicais não permanecessem presentes na poesia sob outras formas, como o ritmo, por exemplo.

de Virgílio e Ovídio e a lírica de Horácio – foi recebida por cantores de puro estilo helênico” (*ibid.*, p. 85).

Foram os pitagóricos<sup>84</sup> (séc. VI a.C.) quem primeiro lançaram as bases matemáticas da teoria musical (possivelmente, a partir dos babilônios) que se dedicava ao reconhecimento das propriedades dos sons, dos cálculos das proporções musicais e do estabelecimento dos intervalos musicais. Nesse trabalho, descobriram uma série de consonâncias fundamentais, cujos princípios elementares, que constituem o mais importante dessas descobertas, são conhecidos como *medidas proporcionais*. Essa teoria não se aplica somente à música, mas também – por ter um valor dito transcendental, como praticamente toda a doutrina pitagórica – a todo conhecimento em geral. Eles estabeleceram uma escala de sons adequados ao uso musical que recrudescer até o século IV a.C., parte que era da ciência cosmológica de Pitágoras (cuja teoria musical fazia parte da cosmovisão pitagórica, que reunia Astronomia, Ética, Matemática, Música e Política), de caráter metafísico<sup>85</sup>, que sobreviveu, com poucas variações, até Platão e Aristóteles. Aquele herdou dos pitagóricos e de Dâmon (mestre de Péricles) as concepções das bases matemáticas da música e sua importância ética; este também reconhece o poder ético

---

<sup>84</sup> Um dos teóricos mais importantes da linha racionalista pitagórica foi Arquitas de Tarento (400 – 360 a.C.). Além das medidas proporcionais (Aritmética, Geométrica e Harmônica), que são os princípios elementares daquelas consonâncias fundamentais, Arquitas também desenvolveu uma teoria da natureza do som. Ele propõe os pontos fundamentais da teoria acústica sobre a *produção, natureza e propagação do som*. Os ruídos produzidos por um “golpe” rápido e forte são percebidos de forma *aguda*, mas os que são produzidos por um golpe fraco e lento são percebidos como *grave*. Nesse sentido, Arquitas observa a propagação do som através do ar e da velocidade com que os mesmos são emitidos. A conclusão é que o som agudo tem uma velocidade maior que a do grave. Isso quer dizer que a maior força e velocidade correspondem a um som de maior altura. Dessa forma, o grego une a teoria dos intervalos à teoria dos sons, concluindo que as proporções (musicais) se dão nos movimentos em que o som rápido é agudo (alto) e o lento é grave (baixo). É importante frisar que as idéias de Pitágoras só são conhecidas a partir do séc. IV a.C.

<sup>85</sup> Mesmo Santo Agostinho atribuía à música o *status* de ciência participante da ordem matemática desejada por Deus (MASSIN, 1997, p. 132)



e educativo da música. Em um e em outro são frequentes as analogias entre fala e melodia (ou canto):

Platão (...) compara explicitamente a linguagem com a música, e a análise daquela a partir de suas unidades mínimas (γράμματα) com o da estrutura harmônica desta, constituída à base de notas e intervalos (διαστήματα), que se combinam em sistemas (susthmata), os quais, por sua vez, são a base das formas musicais superiores (ἄρμονίαι) (MORENO, 1997, p. 980).

Moreno ainda acrescenta que

também é consciente Aristides [Quintiliano] das correspondências entre as estruturas hierárquicas dos constituintes do sistema linguístico e do musical, tanto no aspecto harmônico (sons > sistemas > escalas > melodias) como no sistema rítmico (sons > pés > incisivos > membros > períodos). (*ibid.*, p. 981)

Foi somente com Aristóxeno de Tarento (séc. IV a.C.), discípulo de Aristóteles, e, posteriormente, com Aristides Quintiliano (virada do séc. III para o séc. IV) que as formulações teóricas musicais adquiriram um valor mais exclusivamente científico e sistematizado, cujos paradigmas perderam quase sem modificações até o Renascimento e mesmo até os dias de hoje<sup>86</sup>. Conforme Llorente (1971), a partir de Aristóxeno, surgiram duas grandes correntes: a dos rítmicos (ῥυθμικοί ou μουσικοί), que não separa música da métrica (também eram conhecidos como συμπλέκοντες, isto é, “unisionistas”) e dos métricos (μετρικοί ou γραμματικοί), que são os que se ocupam do texto (também conhecidos como χωρίζοντες, isto é, “separatistas”). Os rítmicos parecem ter origem no próprio

---

<sup>86</sup> Entre as maiores contribuições dos gregos para a música tradicional, além das bases matemáticas da música, está também o seu reconhecimento “como algo mais do que acessório ao culto e ao entretenimento, o sistema diatônico e a notação” (ABRAHAM, 1986, p. 36).

Aristóxeno. Este observou que nem sempre uma sílaba longa equivalia a duas breves. Às vezes, uma breve durava tanto quanto ou mais que uma longa. Por isso, Aristóxeno preteriu a sílaba como unidade de medida e adotou uma unidade do tipo musical: o χρόνος πρῶτος, dando à sílaba longa o valor de dois χρόνοι πρῶτοι e adotando o nome de ἄλογοί para as sílabas que excediam essa unidade. Aristóxeno distingue o ritmo do material linguístico que o sustenta (fala - λέξις e música - μέλος), mesmo assim reconhece um paralelismo entre a articulação do som e da estrutura melódica da música como duas estruturas hierárquicas que se correspondem: o que na linguagem são as letras, sílabas, palavra, oração, na música representam-nas os intervalos, os sistemas, a melodia.

Durante a Idade Média, continuaram divididos os gramáticos em relação ao lugar da métrica (poética e musical). Alguns a consideravam como uma parte da gramática; outros asseguravam que a métrica não pertencia à gramática, mas sim à música. Em nossos dias, uma corrente linguística defende a chamada métrica musical, baseando-se na hipótese de que o metro em poesia é análogo ao ritmo em prosa e, portanto, tem sua melhor representação na notação musical, fazendo equivaler as figuras<sup>87</sup> das notas musicais às moras silábicas dos pés. Llorente (*ibid.*) acredita que a estrutura do verso não cabe no método musical, pois o sentido do verso escapa quando se trata de métodos puramente acústicos ou experimentais, já que a sílaba acaba sendo esvaziada numa voz contínua. Entretanto,

tendo em conta o caráter quantitativo do grego e do latim, assim como a natureza musical do primeiro<sup>88</sup> e, em grande parte também do segundo, não é estranho que a terminologia métrica e a musical tenham se envolvido de tal maneira que, como afirma Lechantin de Gubernatis,

---

<sup>87</sup> São figuras que representam a duração do som das notas musicais. Mantêm relações fracionárias entre si. Vão desde a semibreve (quatro tempos) até a semifusa (1/8 de tempo). Com elas, podemos posicionar e dar a duração que quisermos para as notas musicais dentro dos tempos do ritmo, no compasso musical. Cf. nota 142.

<sup>88</sup> Com efeito, para alguns autores, a métrica grega comportava um acento “tônico” (musical). Cf. Alsina, 1991; Allen, 1973; Ali, 1956.

até Wilamowitz<sup>89</sup>, nenhum metricólogo havia permanecido insensível às lisonjas da métrica. (LLORENTE, 1971, p. 131)

Não obstante, algo que não deixou de subsistir no que concerne às impressões musicais, é o fato de elas moverem o ouvinte e de nele despertarem emoções. A música requer, como já se disse, uma sucessão ou combinação simultânea – no caso da música harmônica, ou não, no caso da música melódica – de vários sons, cuja base é o ritmo, e “a percepção deste se dá na comparação do peso e duração dos sons ou grupos de sons” (BERNSTEIN, 1962, p. 29). Segundo Hurtado (1971), o ouvido, de fato, seleciona, organiza o material que lhe provêem as sensações e o converte em música. Além disso, o organismo responde como um todo à experiência estética (emoção, sentimentos, imaginação, memória, etc.). Há indícios de que desde a Antiguidade era sabido que a música causava determinadas reações emotivas<sup>90</sup>, algo que, aplicado à prosa, não era ignorado no momento de conferir ritmo ao discurso. Na verdade, tanto os metricólogos

---

<sup>89</sup> “A partir de Wilamowitz, há uma tendência a alterar a colometria tradicional, baseando-se na obra de “De compositione verborum”, de Dionísio de Halicarnasso (séc. I a.C.), o qual distingue o discurso adotado pelos retóricos e o adotado pelos gramáticos alexandrinos no séc. III a.C. na análise métrica dos textos líricos” (LOMIENTO, 2004, p. 106). Os gramáticos alexandrinos pertenciam ao grupo dos μετρικοί. Um desses gramáticos, Aristófanes de Bizâncio, dividiu a poesia dos líricos em κῶλα, versos e estrofes. Seus sinais foram transmitidos por Heféstion. Dessa linha, surgem os derivacionistas (o criador da tese derivacionista foi Crates de Malos, II a.C.), para quem só havia pés de 2 ou 3 sílabas, e consideravam como elemento do verso os κῶλα e os κόμματα os quais veremos adiante. (LLORENTE, 1971, p.129)

<sup>90</sup> E mesmo hoje, a psicologia comportamental moderna estuda os efeitos da experiência musical no sistema nervoso humano e, ao mesmo tempo, como as características de personalidade influenciam no modo como se reage à música. Ademais, quanto mais complexa for a música, mais nos exige intelectualmente, e quanto maior for a nossa experiência pessoal ou horizonte cultural, tanto mais complexa será a nossa forma de reagir a uma composição musical (Revista Mente & Cérebro, junho de 2007, pp. 30-35. Apesar de se encontrar em um periódico não-especializada, o artigo que contém esse assunto aponta para várias obras de referência sobre a relação música/comportamento).

modernos quanto os antigos consideram a idéia de que determinados ritmos vão unidos a determinados sentimentos<sup>91</sup>, embora os modernos ajam com mais cautela, pois o mesmo ritmo utilizado por determinados poetas serve para realçar outro sentimento em outro poeta<sup>92</sup> (ALSINA, 1991, p. 566).

Bernstein (1962) afirma que a música tem muito em comum com outro meio de comunicação, chamado discurso (*speech*). Os tons musicais podem ser comparados àquelas letras empregadas no discurso, porque assim como as letras são organizadas no alfabeto, os tons utilizados na construção de melodias são organizados em cadeias de notas sucessivas que são chamadas modos ou escalas. E mais:

Sons individuais têm sido comparados às letras do alfabeto. Também temos observado como esses sons podem ser agrupados de algum modo ordenado para produzir melodias. Através do exame da estrutura da melodia, mais analogias com a estrutura da linguagem podem ser observadas. É preciso lembrar que letras se agrupam em palavras e estas em parágrafos. Parágrafos podem ser agrupados em capítulos e uma série de capítulos em um livro completo. Procedimentos análogos podem ser observados na composição da música. (*ibid.*, p. 63)

Como se vê, as relações entre a música e o discurso, que insistimos em evidenciar, são bem estreitas<sup>93</sup>. E mais ainda se lembrarmos que o ritmo na prosa é bem menos “artificial” do que na poesia, já que, no latim e no grego, a métrica poética é restrita, fixa, marcada. Já a prosa, que evita o metro, tem como base um ritmo bem mais geral e livre. Por conseguinte, embora complementares, opõem-se em diversos aspectos: o metro é convencional, racionalizado, fixado

---

<sup>91</sup> Cf. *A. rhet.* 3, 7, 1-11.

<sup>92</sup> O próprio Cícero recomenda que, para cada tipo de discurso, haja um ritmo apropriado. Cf. *Or.* 191.

<sup>93</sup> Roveda (2006) nos lembra que “a associação entre a linguagem e a música e entre a palavra e o som é um lugar comum que confere uma envergadura particular ao século das luzes” (séc. XVIII).

de antemão; já o ritmo surge do próprio desenvolver-se da frase, é intuitivo e encerra-se no seu ciclo de tempo.

No que concerne ao ritmo oratório, há certa unanimidade sobre o fato de que a constituição rítmica da frase está num nível intermediário entre a prosa e a poesia, que pode ser expresso pelo que é chamado de *carmen*<sup>94</sup>, palavra muito antiga, que servia para designar um certo modo de expressão solene (um discurso oratório, uma fórmula religiosa ou um juramento), na qual o orador falava com uma certa vagarosidade e solenidade maior que na fala comum. Segundo Moreno (1997), o que os romanos chamavam de *carmen*, podemos chamar “prosa rítmica”. O autor é bastante detalhista ao mostrar evidências de que a palavra *carmen* não tem o sentido de “cantar” (*canto*), mas o de “fórmula”, padrão ou estrutura linguisticamente organizada. O autor sustenta que a música não é algo exterior à linguagem. O canto não surgiu ao se pôr música na poesia, mas sim a poesia não-cantada é que deriva do canto, isto é, a fala marcada, formada da dicção (*léxis*) e da melodia (*mélós*). Assim esquematizado esse tipo de fala, obtemos a estrutura do período oratório (descrito por Cícero no *Orator*), constituído por membros e incisos, assim como por pés métricos variados que se organizam em pulsos fortes e fracos, longos ou breves, de modo que se assemelhe a um compasso de uma frase melódica<sup>95</sup> – ou seja, sucessão significativa de sons, dados um após o outro, não vários ao mesmo tempo, o que configuraria harmonia –, entre a fala normal e o canto<sup>96</sup>. Segundo Ellmeruch (1977), a melodia é constituída de frases e períodos; dois a quatro compassos<sup>97</sup> formam a frase musical,

---

<sup>94</sup> Cf. Llorente (1971), Marouzeau (1946), Moreno (1997) e Norden (1984).

<sup>95</sup> “A união de ritmo e harmonia resulta na melodia, tanto na música quanto no discurso”. (NORDEN, 1986, p. 60)

<sup>96</sup> Algo muito semelhante ao canto gregoriano (canto chão ou canto plano), cuja enunciação assemelha-se, por causa de seu ritmo oratório, à declamação de um discurso, como veremos adiante. Cf. Massim, 1997, p. 150.

<sup>97</sup> Compasso é a divisão da música em pequenas partes de duração variável. É separado por um traço vertical, chamado barra simples, e por uma barra dupla, a fim de separar as seções da música. Para concluí-la, usa-se uma barra mais grossa:

a qual contém duas partes: o primeiro impulso do movimento, denominado *arsis* (do grego, ‘elevação’) e seu respectivo repouso, chamado *thesis* (do grego, ‘deposição’). Já o período é a sucessão de frases diversas, dando sentido completo ao texto musical. E aqueles impulsos, são na verdade, pulsos fracos e fortes ritmicamente agrupados, denominados “metros”, os quais os ouvidos organizarão em modelos maiores (BERSTEIN, 1962, pp. 2-5). Assim, a medida musical contém um certo número de batidas ou pulsos, de acordo com o tipo de metro, que pode ser classificado como metro duplo ( - ^ ), triplo ( - ^ ^ ), quádruplo ( - ^ ^ ^ ) e sêxtuplo ( - ^ ^ - ^ ^ ). O sinal longo representa o acento nas batidas dos grupos sonoros, identificados pela mente (ouvidos). Nesse sentido, o ritmo é tido como a recorrência de acentos em igual intervalo de tempo e seria determinado pela maneira como os acentos são relacionados ao tipo de notas e pausas (OLSON, 1967, p.33).

Não se deve inferir, no entanto, que os acentos da música aparecem com uma regularidade mecânica; enquanto o primeiro pulso (batida) de um grupo (medida) pode sustentar um acento forte, muitos outros acentos secundários podem ser encontrados. E o efeito da música tocada com uma ênfase regular no primeiro pulso seria



Os *tempos* são parte do compasso. Os compassos são denominados de acordo com o número de tempos: binário (2 tempos), ternário (3 tempos) e quaternário (4 tempos). Entretanto, tempo e ritmo não devem ser confundidos. O ritmo se refere a um sistema de acento (mais geral); e o tempo, ao compasso (andamento) com o qual aqueles grupos de acentos (ritmos) progridem. É o acento métrico que nos permite saber, através da audição, se o compasso é binário, ternário ou quaternário. A acentuação é de extrema utilidade na execução das músicas, pois dá estilo e sentimento à interpretação.

similar ao efeito da leitura de um verso feita de modo cantado que faz aparecer o esquema rítmico e ainda destrói a poesia. (BERNSTEIN, 1962, p. 31)

A aplicação prática dessas breves considerações acima está, no nosso entender, concretizada no livro de Cícero, o *Orator*. E é a partir delas que o estudo do ritmo na prosa, ali sistematizado, ganha destaque e aprofundamento pontualmente na teorização que o arpinate faz acerca do “período oratório” (περίοδος), indicando-lhe os elementos que, sob a influência das bases teóricas acima explanadas, o estruturam ritmicamente.

## ESTRUTURA RÍTMICA E SEGMENTAÇÃO DO ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Já vimos que a relação entre os sons pode ser de duração e acento (isto é, uma relação rítmica), que é percebida por uma certa habilidade de também perceber a melodia musical. Hoje em dia, informa-nos Alsina (1991), há uma tendência à separação entre métrica e música<sup>98</sup>, de modo que o “pé” não seja considerado o elemento básico do ritmo, mas sim unidades elementares superiores (o grupo de pés). Mesmo o verso, conforme Dain (*apud ALSINA, ibid.*, p. 569), seria um conjunto métrico de certa extensão, que apresenta elementos tão estreitamente unidos entre si, que o ritmo acaba suspenso até o último elemento. A combinação de sílabas longas e breves, no caso do latim e do grego, constituiria o agrupamento rítmico do verso<sup>99</sup> (e do período, conforme veremos posteriormente), de modo que, combinados, ajustam-se a algumas poucas fórmulas divididas em *dipodias* e *tripodias*. Como por exemplo, dipodia iâmbica (˘-˘-˘) trocaica (˘-˘-˘), coriamba (˘-˘-˘), etc., tripodia iâmbica (˘-˘-˘-˘) trocaica (˘-˘-˘-˘), dactílica (˘-˘-˘-˘-˘-˘), etc. As modificações e combinações possíveis que podem receber tais elementos podem levar à formação de um número indefinido de versos. Um elemento intermediário entre a dipodia e a tripodia (podendo mesmo chegar a uma *tetracordia*) é o κῶλον, ou membro. Na poesia, o verso está

---

<sup>98</sup> Não necessariamente oposta à corrente linguística chamada métrica musical (cf. p. 53 deste trabalho).

<sup>99</sup> Cícero também usa o termo “verso” ao se referir aos *membra: ex duobus enim uersibus, id est membris, perfecta est* (*Or.* 223).

formado por um número limitado (dois ou mais) de κῶλα, que formam um todo coerente e único. No entanto, o κῶλον se inscreve, de fato, no estudo da periodologia, a qual traz evidências de advir do universo musical (FLEMING, 2006).

Os κῶλα são componentes indissociáveis do περίοδος. Tanto a assim chamada colometria (divisão métrico-rítmica) quanto o περίοδος se inscrevem no âmbito da análise do ritmo na prosa, só que é nos estudos da poesia (e da música) que encontramos mais detalhadamente as discussões sobre ambos. De fato, ainda segundo Fleming, o κῶλον é um termo métrico e musical que pode ser aplicado, inclusive, a frases de música puramente instrumental. A união entre περίοδος e κῶλον é comum, portanto, tanto na oratória quanto na música e na métrica, além do quê, as evidências mostram que o περίοδος, por ter, muito provavelmente, derivado da música, reteve as implicações rítmicas mesmo quando usado na oratória. E isso não é surpresa, já que a música e a poesia lírica desenvolveram técnicas formais e terminologia bem antes que a prosa (por exemplo, a palavra *hiatus* também vem da música). Não por acaso, o mais completo tratamento dado ao περίοδος advém da teoria musical.

Demétrio de Fáleron (possivelmente 350 a 280 a.C.), discípulo de Teofrasto, tratou detalhadamente do κῶλον, mas não lhe especificou a extensão. Diz apenas que não pode ser muito longo, nem muito breve, e, no caso de um tema de pouco relevo, pode-se usar κῶλα mais breves, que serão chamados κόμματα. Para Heféstion<sup>100</sup>, o κῶλον tem extensão de um dímeter, isto é, quatro pés. Numa escala hierárquica, portanto, o nível inferior seria o inciso (κόμμα) o superior, o verso (στίχος); o verso longo seria aquele entre o trímetro ou o tetrâmetro, acima deles o περίοδος. Não obstante, é preciso lembrar que, conforme sustenta Willett (2002, p. 7), o κῶλον é limitado pela nossa memória operativa (*working memory*), “um sistema cognitivo que proporciona um armazenamento temporário de informações necessárias ao desempenho de uma ampla série de tarefas, inclusive o uso natural da linguagem (compreensão, produção e recordação do

---

<sup>100</sup> Autor grego do séc. II d.C., cujas idéias são de capital importância para a métrica grega como disciplina de base científica, assim como pela grande influência que exerceu sobre os tratadistas posteriores de métrica e rítmica, particularmente sobre Aristides Quintiliano.



discurso)”. A memória operativa só pode armazenar um montante limitado de informações e mantê-las ativas por um tempo relativamente breve sem constante repetição<sup>101</sup>. Tais limitações são importantes para entender a execução da lírica coral grega e sua colometria, pois quando nós ouvimos um discurso ou falamos uma língua, usamos esse sistema de memória *on-line*, por assim dizer, para reter os segmentos de uma frase também *on-line* milissegundo por milissegundo, enquanto nós os processamos em tempo real levando adiante o “esqueleto” incompleto da sintaxe com seus significados associados até o fim da frase. Então, a percepção do ritmo poético, e não sua escansão visual em símbolos, é essencialmente um fenômeno auditivo, para o qual a sintaxe e a semântica fazem uma contribuição auxiliar, uma vez que o ritmo só existe se nós ouvirmos um poema recitado ou o lemos em voz alta (ou mesmo se fizermos uma subvocalização para nós mesmo). Fora isso, o ritmo é mera abstração e, por conseguinte, as qualidades auditivas do ritmo devem ser determinadas pelas limitações da memória operativa. Os parâmetros de aceitabilidade métrica não estão na estrutura abstrata do verso, mas na competência rítmica do leitor. É por isso, por exemplo, que a cesura divide o verso em dois ou três segmentos que se ajustam à memória operativa para a percepção de totalidades rítmicas. Isso explica os versos de não mais de 12 sílabas nas línguas modernas. West (*apud* WILLET, 2002, p. 11) diz que κῶλον é “uma única frase métrica de não mais de 12 sílabas”. Mas isso não poderia ser percebido como totalidade rítmica na memória operativa. E é também improvável que os κῶλα menores dentro do período pudessem ser percebidos como partes coerentes de uma estrutura rítmica unificada, já que eles (os κῶλα) constantemente se sobreporiam na memória operativa sob a implacável pressão dianteira da sináfia. Portanto, limitados que são pela memória operativa, os κῶλα devem ter o tamanho razoável para serem escutados e compreendidos como totalidades rítmicas, algo que a colometria helenística parece ter percebido bem (WILLET, 2002, p. 17).

---

<sup>101</sup> Com efeito, embora o ritmo seja um “facilitador” da memorização, não seria produtivo nem eficiente se ele não operasse em consonância e simultaneamente com as possibilidades e restrições da mente humana (BAKKER, 1997, pp. 35-53; 129). Cf. também *A. rhet.* 3, 9, 3.

Voltando a Demétrios, assim como o poema é dividido em versos, também a prosa é dividida em κῶλα e κόμματα, e o κῶλον deve encerrar sempre um pensamento completo (LOMIENTO, 2004). Mas nem sempre na lírica o κῶλον terminava com uma palavra ou numa cláusula.

Por isso, há a impressão de que a teoria antiga tivesse distinguido bem uma diferença substancial entre o κῶλον oratório e o κῶλον lírico, uma vez que aquele, como já mencionado, contém, por definição, um pensamento acabado em si mesmo; e este, ao contrário, não responde a tal necessidade de completude gramatical e semântica, de modo que seu limite pode recair dentro de uma palavra. Um prevalecer do som sobre o significado que, como observa o teórico do formalismo Jurij Tynjanov, faz a diferença entre a poesia e a prosa<sup>102</sup>. (*ibid.*, p. 107)

Realmente, na oratória, a dimensão do κῶλον depende mais de características gramaticais e sintático-semânticas do que na poesia, onde as medidas são fixadas com rigor<sup>103</sup>, e da qual os gregos o têm como articulador fundamental, conferindo-lhe um valor essencialmente métrico-rítmico<sup>104</sup>. A variedade métrica, quando se aproximava muito da liberdade da prosa, em alguns casos, poderia causar alguma confusão, mesmo na Antiguidade, em saber se o texto era poesia ou prosa e se deveria ser lido como uma coisa ou outra, algo que Gentili (*apud* LOMIENTO, 2004) chama de “formas-livres”. Ademais, sabemos que Górgias definiu poesia como “prosa com

---

<sup>102</sup> Lomiento ainda nos recorda que o *enjambement* (caminho inverso que aproxima a poesia da prosa) “é um grau intermediário de não-completude que, mesmo na teoria moderna, constitui a figura essencial que distingue a poesia da prosa. A cesura, na verdade, já é evidência de que os antigos também optavam por um recurso, na estrutura métrica, que evitasse a superposição perfeita entre sistemas métricos e nexos sintático-lógicos” (p. 107).

<sup>103</sup> Cf. *Rhet. ad Her.* 26, 11; *Instit. orat.* 9. 4. 121-123.

<sup>104</sup> A questão da medida é central, pois, na métrica clássica, e Aristóteles observa que a poesia difere da prosa num texto também pelo ritmo, mas principalmente pelo metro (*A. rhet.* 3, 7, 7ss).

metro” (λόγον ἔχοντα μέτρον) e, de fato, a prosa dispõe dos mesmos aparatos figurativos que a poesia<sup>105</sup>. Além disso, tanto na prosa quanto na poesia “os segmentos são indicados, usualmente, já a partir do início, cuja coincidência com as pausas lógico-sintáticas e emotivas do discurso não é obrigatória nem pertinente. Nesse sentido, também a poesia declamada oralmente é pensada por segmentos, de outra forma seria prosa” (*ibid.*, p. 114). A colometria ajuda a conceber um texto clássico, ao leitor moderno, como sendo do âmbito poético. Por esse motivo, os gramáticos de Alexandria defendiam a demarcação, nos textos destinados ao canto, da articulação que podia preservar a forma legítima do texto poético (a medida exata dos κῶλα líricos), para evitar que fossem recebidos pelos leitores como prosa.

Lomiento ainda comenta que Dionísio de Halicarnasso (metricista, séc. I a.C.) explorou a afinidade entre o discurso poético e o da prosa<sup>106</sup>. Como já dissemos, a poesia para os antigos é articulada por medidas fixas reconhecíveis em sistema de versos e estrofes. Já a prosa, quando quer se aproximar da poesia, basta que seja bem ritmada e mensurada sem, no entanto, reproduzir exatamente a estrutura poética. O ritmo não deve ser estritamente ordenado na prosa, nem mensurado com exatidão e simetria (*responsión*)<sup>107</sup> interna, de modo que a prosa seja rítmica, mas sem métrica<sup>108</sup>. Os movimentos rítmicos existentes no περίοδος permitem que “quase todo texto em prosa

---

<sup>105</sup> Para Platão, “se se tiram a da poesia a música, o ritmo e o metro, o que resta não é simplesmente o discurso?” (Górgias, 502). Cícero: *sed in uersibus res est apertior, quamquam etiam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse uidetur oratio* (Or. 183).

<sup>106</sup> Algo realmente bastante discutido na Antiguidade. Em Cícero: *sed tamen haec nec nimis esse diuersa neque nullo modo coniuncta intellegi licet* (Or. 202). Na modernidade, assim se pronuncia Tinianov (1972, pp. 36-37): “A prosa e a poesia nas suas mais recentes etapas quase estiveram de acordo em intercambiar a ‘ritimicidade’ e até a ‘metricidade’; (...) em diversas línguas foram produzidas muitas tentativas ingênuas de varrer toda a diferença entre prosa e verso livre, ou seja entre prosa e poesia.”

<sup>107</sup> Identidade existente entre os elementos rítmicos de uma estrofe e uma antístrofe (correspondência métrica, mas não igualdade absoluta, pois uma longa pode equivaler a duas breves, etc.) (ALSINA, 1991, p. 571).

<sup>108</sup> Cf. Dionísio de Halicarnasso (*De comp. uerb.* 25); Cícero (Or. 190 e 198); Aristóteles (*A. rhet.* 3, 7, 3ss).

[construído sob incisos e membros] pode ser, em maior ou menor grau, decomposto em versos ou versículos, em grande parte coincidentes com as medidas contempladas também na mais comum manualística métrica” (LOMIENTO, 2004, p. 109).

Ainda sobre a relação περίοδος com o universo da retórica, Fleming (2006) dá-nos algumas informações detalhadas acerca da origem do termo. Como metáfora emprestada das corridas (*circuitus*, em latim), foi importado diretamente para a oratória ou emprestado da música e da poesia lírica. Mesmo em Aristóteles, com quem se encontra a mais antiga exposição sobre o período oratório, não é possível saber com clareza se é usado em termos de ritmo ou de estrutura de frase, pois o termo περίοδος na *Ars rhetorica* é um termo pré-existente. Um primeiro olhar atribui prioridade à retórica, partindo da hipótese de que a descoberta do período (no sentido oratório) teria sido realizada por Trasímaco da Calcedônia. Mas mesmo isso é pouco provável. Se houve influência de Trasímaco, é possível que Aristóteles tenha discutido o período em termos tanto de ritmo quanto de estilo antitético – basta ver em que parte da obra ele discute o período: no capítulo entre o tratamento de uma coisa e o de outra<sup>109</sup> (FLEMING, 2006, p. 97). A conexão entre o período ritmo em Aristóteles<sup>110</sup> ocorre porque aquele é fácil de reter por ser semelhante ao verso.

Pace (2002) defende que, modernamente, usa-se o termo περίοδος em duas acepções: de verso lírico (período menor) e unidade na qual se articula a estrofe (período maior). O primeiro caso tem seu critério de determinação de sua finalidade com Boeckh, e o segundo com Dain. Em ambos, um dos critérios é o ritmo; no segundo, também o κῶλον com função de cláusula. Na Antiguidade, não era essa a acepção: περίοδος é basicamente uma sequência de extensão superior ao verso.

O fato é que, transpondo o termo para o âmbito da retórica, além da acepção métrica, o περίοδος dispunha de uma certa completude, autonomia e de uma certa extensão, talvez por causa de sua acepção de “movimento circular”. Demétrios, comentando a definição de Aristóteles<sup>111</sup>, observa que quem declara um περίοδος

---

<sup>109</sup> *A. rhet.* (3, 9).

<sup>110</sup> *A. rhet.* (3, 8). Aristóteles ainda acrescenta que o período deve se encerrar junto com o pensamento (3, 9, 2-4).

<sup>111</sup> *A. rhet.* 3, 9, 3.

mostra um início, pelo qual já se sabe o final, tal qual uma corrida no momento da largada. Demétrios defende, então, o uso de περίοδος, conforme visto acima, como termo da retórica análogo à pista circular onde se faz a volta (duma corrida), donde o termo equivalente em latim: *circuitus*. Percebe-se, assim, que a acepção moderna de περίοδος coincide com a antiga, na idéia de unidade, independência e autonomia de sequência.

Há, em síntese, duas acepções para o περίοδος: uma acepção métrica, que incluiria uma sequência de extensão superior ao verso, uma seção (estrofe) de estrutura em forma ou não de versos e, finalmente, como sinônimo de περικοπέ. Uma acepção rítmica, união de três ou mais pés diferentes. Somente a acepção métrica teve continuação no uso moderno.

Em suma, compreendida a relação entre música/poesia e o discurso. Assim fica mais fácil tomar o περίοδος numa perspectiva rítmica, dentro do discurso oratório. No nosso entender, a *oratio numerosa* é a interface entre “escrita” e “fala”, uma fala marcada frente à fala normal. E já que Cícero dedica boa parte do seu tratado à análise do período oratório como condutor do ritmo no discurso, parece-nos coerente tomar o uso do περίοδος nesse sentido. De fato, no *Orator*, do parágrafo 211 até o parágrafo 226, quando fala sobre a prosa rítmica, Cícero detém-se no período oratório (περίοδος), ao qual chama de *circuitus* ou *ambitus*, mas também de *comprehensio*, *continuuatio* e *circumscripção*<sup>112</sup>. Às partes componentes de sua estrutura, ele chama de *particulae* e *incisiones*<sup>113</sup>, mas também usa a tradução do grego para κῶλα e κόμματα, *incisa* e *membra*<sup>114</sup> (‘membros’ e ‘incisos’). O inciso é um elemento breve, ao qual não se aplicam as regras da prosa métrica<sup>115</sup>; o membro tem extensão e articulação variada; o período deve medir quatro versos<sup>116</sup>, medida aceita por Quintiliano, embora este prefira como período ideal o composto por três membros, o τρίκωλον (*Instit. or.* 9. 4. 122-130). Para Cícero, há limites “pulmonares”, por assim dizer, no seguimento do discurso. Uma

---

<sup>112</sup> *Or.* 204.

<sup>113</sup> *Or.* 205-206.

<sup>114</sup> *Or.* 211.

<sup>115</sup> *Instit. or.* 9. 4. 122.

<sup>116</sup> *Or.* 222-225.

necessidade física que resulta em pausas esperadas e observáveis, quando fragmentamos o texto em unidades menores<sup>117</sup>.

### **CANTO ORATÓRIO E PERÍODO GREGORIANO: EXEMPLO DE CONTINUIDADE E PERMANÊNCIA**

Nossa breve incursão no universo da prosa artística e da música na Antiguidade levou-nos a algumas constatações importantes. Parece não haver dúvida de que a construção do período oratório no discurso, da maneira como propunham os antigos, criava um sistema rítmico na frase, com o qual a teoria musical encontra relações diretas, de tal modo que o ritmo do discurso assemelha-se à monodia de um canto plano recitativo. Em verdade, a aproximação entre a música e o περίοδος já era diagnosticada por diversos autores na Antiguidade, como Aristótenes de Tarento, Aristides Quintiliano e Arquitas de Tarento. Tanto mais evidente é ainda a relação entre o período oratório e a música quando tomamos o canto gregoriano (CG) como base de comparação, haja vista as semelhanças, inclusive conceituais, entre ambos. É possível, assim, mostrar evidências das proporções rítmicas estabelecidas pelos metros greco-romanos, utilizados na prosa rítmica, na configuração do sistema melódico do CG. Já vimos que não são os pés métricos usados na poesia e na prosa que proporcionam por si só o ritmo<sup>118</sup>, mas eles servem como referência para dispor as palavras no período (*concinmitas*), de modo que o ritmo surja sem que pareça ter sido calculado ou planejado com a ajuda dos metros, mas que dêem a impressão de espontaneidade<sup>119</sup>. Algo parecido com o canto gregoriano, que também possuía métrica, mas ritmo livre.

Segundo Holst (1987), a mais antiga música escrita que sobreviveu na Europa é o CG, no qual salmos e orações são entoados em prosa, com ritmo e inflexão das palavras faladas, um canto homofônico que desabrochará a partir do século VIII e atingirá o apogeu alguns séculos mais tarde, essencialmente cantado por vozes masculinas, sem

---

<sup>117</sup> Cf. *De or.* 3, 181.

<sup>118</sup> De fato, a partir do exemplo que Cícero oferece (*Or.* 213). Marouzeau (1946, p. 299) afirma que a análise estrutural do período mostra que o efeito artístico resulta menos da composição métrica do que do arranjo interno da frase.

<sup>119</sup> *Or.* 219.

acompanhamento, com textos em latim. Apesar do nome, não foi Gregório Magno (540-604 d.C.) quem o criou. A maioria dos hinos pertence a autores medievais anônimos e recebeu influência da “cantilação” hebraica e da recitação litúrgica bizantina. Codificadas e unificadas no fim do século VI pelo então papa Gregório – que estabeleceu, entre outras coisas, o latim como língua oficial – e, posteriormente, reconstituídas pelos beneditinos de Solesmes (França) no fim do século XIX, as melodias do cantochão experimentaram um quase que virtual desaparecimento dos serviços correntes da Igreja Católica com o Concílio Vaticano II (1962-1965), que substituiu na liturgia o latim pelas línguas vernáculas para que os textos pudessem ser mais facilmente entendidos pela comunidade. Desde então, sua prática eclesial fica restrita a alguns poucos mosteiros e igrejas.

A Gregório, portanto, coube apenas a seleção e adaptação dos cantos a serem utilizados na liturgia da Igreja, que já existiam por volta do séc. IV. O percurso começa com Ambrósio (340-397), bispo de Milão, que organiza o CG em sua diocese, mais tarde Agostinho (354-430) propaga-o e redige o tratado *De musica* (teoria da poesia latina) e, finalmente, Gregório estende a toda igreja os cantos eclesialísticos.

No séc. III e IV d.C., quando se fixava o ritual da missa, a liturgia era celebrada em língua vernácula de cada região, mas o dito rito “romano antigo” utilizava o latim e, mais tarde, suplantaria definitivamente as celebrações em língua local, utilizando, para isso, o CG. Não obstante, a primeira notação musical só apareceu por volta de 830 d.C. Antes disso, os hinos eram repassados oralmente de mestre para discípulo (o que levava cerca de 10 anos), de modo que somente mais tarde, surgiu a notação neumática<sup>120</sup>, com a finalidade de auxiliar o cantor (ou *chantre*) a lembrar a maneira correta de recitar cada hino. Isso porque no canto gregoriano, mesmo tendo ritmo livre, cada peça

---

<sup>120</sup> Os neumas são os símbolos gráficos específicos e exclusivos na notação gregoriana, podendo corresponder à notação musical moderna, mas não devem ser confundidos com ela, pois são uma espécie de “gestos escritos” (cf. CARDINE, 1989). São a pauta do canto. A notação neumática surgiu na *schola cantorum*, fundada por S. Gregório. Não indicava a nota, mas ajudava na leitura, já que o cantor deveria conhecer o trecho musical. Os neumas vieram ampliar as implicações do texto declamado, que abrange várias notas (de duas a cinco, nos neumas compostos).

é centonizada, isto é, formada por fórmulas já preestabelecidas, os chamados modos<sup>121</sup>. Além disso,

as características musicais do canto gregoriano são facilmente enumeradas. Enquanto melodias podem variar em complexidade de monotons para padrões elaborados de figuras variadas (*flowing figures*), uma atenção cuidadosa é geralmente empregada ao objetivo expressivo do texto. Assim, a música serve como um auxiliar ao texto e objetiva realçar seu significado. Como já foi dito, o canto gregoriano é uma música vocalizada em um único tom cuja expressividade é realizada por significado puramente melódico. Mas essas melodias diferem da maioria convencional ouvida hodiernamente em dois aspectos: (a) elas são modais e (b) seu ritmo é 'livre' e oratório, libertadas pelas demandas de uma regularidade de um padrão recorrente. (Deve ser observado aqui que os compositores do século vinte têm também escrito músicas vazias de regularidade rítmica) Várias teorias contraditórias que dizem respeito às interpretações rítmicas do canto têm sido promulgadas, e a questão ainda permanece a mesma para as querelas acadêmicas. (BERSNTEIN, 1962, p. 42)

Há indícios de que o canto plano possuía fórmulas melódicas, indicadas por neumas, que também indicavam uma certa estrutura rítmica (aliás, o neuma é essencialmente rítmico), baseada na quantidade silábica. Tais fórmulas já seriam os próprios modos gregorianos, os quais, advindos das escalas antigas, foram designados com os nomes originais gregos depois de terem sido diferenciados só por cifras durante muitos séculos. Eccher (1953) nos informa que havia na Antiguidade greco-romana sete modos autênticos e sete plagais. Desses catorze modos, o CG retém somente oito modos (embora funcionem de maneira completamente diferente dos antigos modos

---

<sup>121</sup> Os modos são terminações específicas e pré-fixadas da escala musical do canto gregoriano, isto é, o modo era definido pela última nota do canto, que era posta no começo da peça, para designar o modo (no sentido de extensão da escala melódica em que se desenvolveria o canto) da mesma.





modo, resultando diferentemente um do outro em extensão, na ordem dos tons e semitons, no aspecto autêntico e plagal e na posição da dominante, produzia um caráter estético próprio que, em tese, suscitava sentimentos específicos. As nuances da grande riqueza dos modos gregorianos, portanto, são sutilmente intuídos pelos executores do CG, que, ao compô-los, selecionavam o modo conveniente, de modo que a cláusula soasse como quisessem (ECCHER, 1952). Um teórico medieval, Aureliano di Réomé (*apud* ECCHER, *ibid.*, pp. 150-151), atribuiu a cada modo sentimentos e sensações próprios, que mais tarde seriam reproduzidos nos tratados de teoria do CG. São eles:

- a) I modo (dórico): adequado a todos (acontecimentos, sentimentos e pessoas); é o modo gregoriano por excelência, e o primeiro de todos.
- b) II modo (hipodórico): é o modo triste, devido à sua gravidade tonal e pela rigidez da sua melodia.
- c) III modo (frígio): é o mais bravejante por causa do *tritonus* (intervalo musical que abarca três tons inteiros), considerado o *diabolus in musica*, já que chegava a irritar os maestros e cantores graças à dificuldade que tinham em executá-lo.
- d) IV modo (hipofrígio): é o afetuoso. É o mais belo dos modos, pela suavidade inata da sua construção modal e pelo misticismo musical que dele deriva.
- e) V modo (lídio): é dedicado aos afortunados, felizes.
- f) VI modo (hipolídio): é dos piedosos, porque, fundamentada sobre uma terça acima, é sempre estável e raramente ultrapassado pela melodia. Produz-se, assim, uma certa sobriedade e solenidade.
- g) VII modo (mixolídio): é adequado aos jovens, pois é o mais flexível e, com seu costumeiro intervalo do início (Sol-Ré), parece querer romper os impedimentos da tônica à dominante e cantar, de súbito, mais alto.
- h) VIII modo (hipomixolídio): é o modo dos sábios, porque é o último dos modos, que encerra a série.

As variações, portanto, das extensões do período do CG, pré-fixadas pelos modos, tinham, a intenção de inculcar emoções na assembléia. O ritmo era determinado pelo tipo de intenção pretendida e organizado de acordo com as *clausulae* adequadas de cada modo.

Uma outra questão relevante: de fato, há estreita e indissociável relação entre a melodia gregoriana e o texto latino e seu ritmo, de modo que é difícil adaptar o CG a outra língua, pois o acento latino presidiu à criação das sílabas e, portanto, é errôneo apresentar as cadências cursivas como independentes do acento da palavra, sendo que a acentuação latina é, de um modo geral, mas nem sempre, respeitada (CARDINE, 1989). Não por acaso, depois do século IV, só a música poderia, em alguns casos, estabelecer a diferença entre breves e longas. E mesmo na Antiguidade, as sílabas, algumas vezes, privadas de melodia, soavam como prosa, apesar de suas durações desiguais<sup>122</sup> (VALOIS, 1965, p. 40).

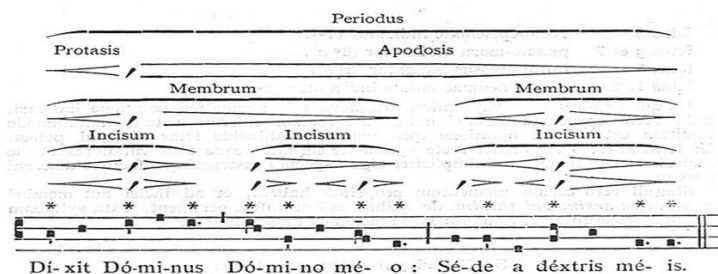
Seja como for, se os compositores anônimos destas admiráveis melopéias deram tanta importância à “forma”, fizeram-no porque tinham o modelo e beberam esse espírito na prática literária – com suas consequências musicais da antiga Roma e dos primeiros tempos cristãos. Tal é, em particular, o caso das cadências, terminação lógica dessa prosa ‘cuidada’ que no século XII se denomina ‘cursus’, e que encontramos já usada por Crasso e Cícero, entre outros, e pelos prosadores cristãos como Mínucio, Cipriano, Arnóbio, Lactâncio e Tertuliano, sem esquecer o nosso mestre Agostinho, sobretudo em suas Confissões e em *De civitate Dei*. (...) Agostinho enumera quatro tipos de cláusulas (métricas, tônicas ou mistas) demorando-se com deleite em seu aspecto ‘numerado’. O tipo misto se impõe a partir do século IV; o tônico aparece usado por volta do século V(...). O *cursus* está na base de grande parte da liturgia da missa. (*ibid.*, p. 46)

O canto gregoriano se favorece não só da nomenclatura, mas principalmente dos princípios teóricos e práticos da métrica clássica, inclusive da combinação de pés, em especial daquela utilizada na confecção do período rítmico. Mais do que isso, sendo, na verdade, uma fala marcada, já que flexível, embora com final pré-determinado

---

<sup>122</sup> Cf, Or. 183: Sed in uersibus res est apertior, quamquam etiam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse uidetur oratio.

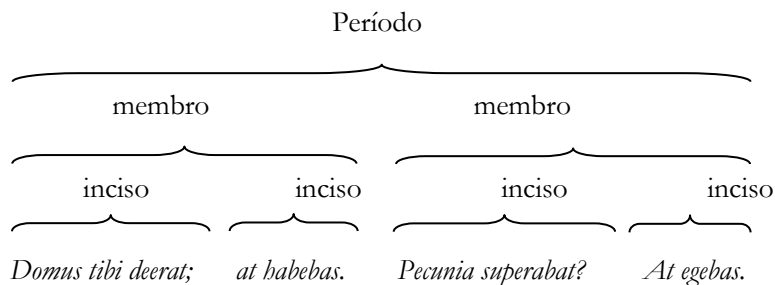
Considerações sobre ritmo e período oratório na esfera da antiguidade clássica  
 justamente por causa das cláusulas musicais, o CG tem uma estrutura interna muito semelhante ao do período oratório<sup>123</sup>:



**Figura 2:** estrutura do verso do CG

Fonte: Liber Usualis

Comparando-o agora com o exemplo usado<sup>124</sup> por Cícero para explicar a colometria do período, percebemos melhor as semelhanças:



O final do período também possui muitas semelhanças com as medidas clássicas. No exemplo abaixo, percebemos que a teoria do CG faz um esquema das cláusulas datílica e espondeica para nomear a relação musical no compasso. As cláusulas são, de fato, a mesma base para desenvolver a métrica musical do CG:

<sup>123</sup> Figuras retiradas do *Liber Usualis* (pp. 14-15)

<sup>124</sup> Cf. *Or.* 223.

A. Clausulae unius accentūs { spondaicae ( / . ) Dómi-no mé- o  
dactylicae ( / . . ) páeri Dómi-num

B. Clausulae duplici accentūs

a) dispondaicae ( / . / . ) in to-to cór- de mé- o  
b) didactylicae ( / . . / . . ) pá- e- ri Dómi- num  
c) dactylo-spondaicae ( / . . / . ) có- rante fé- ci  
d) spondaico-dactylicae ( / . / . . ) co- gno- ví- sti me

**Figura 3:** clausulas do CG

Fonte: Liber Usualis

Em síntese, o CG se baseia na teoria clássica da métrica, inclusive na combinação dos pés que, tais quais em Cícero, são como que “fórmulas” recitativas do discurso: elas pré-determinam o final do período e do compasso do CG, mas, tanto em um como em outro, o ritmo é flexível e oscila elegantemente entre a fala normal e a melodia do canto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A argumentação apresentada nestas linhas pretendeu defender a ideia de que a analogia entre ritmo linguístico e música não se trata de apenas coincidência ou uma mera escolha aleatória de nomenclatura adotada por certo estilo musical, como e o caso do cantochão, apesar de que somente o fato de o CG usar a palavra *clausula* para não só se referir, mas também para organizar as estruturas rítmicas do período gregoriano, já seria suficiente para um olhar mais detido a fim de verificar aí as influências clássicas. De fato, mais do que isso, os princípios do ritmo no discurso, a eficiência das cláusulas métricas, o jogo de acento e intervalos de tempo são princípios que, aplicados efetivamente no CG, consubstanciam o longo percurso de estudos que, desde a Antiguidade, procuram evidenciar as relações estreitas entre música, linguagem e discurso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A. L. Poljak (1972) **Iuri Tinianov, El problema de la lengua poetica.** Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- A. Yon (1964) **Cicerón, L'orateur, et Du meilleur genre d'orateurs.** Paris: Belles Lettres.
- C. Eccher (1952) **Chironomia gregoriana.** Roma: Desclée.
- D. Harrán (1997), "Toward a rhetorical code of early music", **The Journal of Musicology** 1 15 19-42.
- E. F. Dewe (1989) **Dom Eugene Cardine, Primeiro ano de canto gregoriano e semiologia gregoriana.** São Paulo: Palas Atenas/Attar.
- E. J. Bakker (1997) **Poetry in speech: orality in Homeric discourse.** Ithaca/London: Cornell University Press.
- E. M. Ferrando (1934) **Curt Sachs, La música en la Antigüedad.** 2. ed. Barcelona-Buenos Aires: Labor.
- E. Norden (1986) **La prosa d'arte antica: dal VI secolo a.C. all'età della Rinascenza.** Roma: Salerno.
- G. Abraham (1986) **The concise Oxford history of music.** Oxford-New York: Oxford University Press.
- G. Pace (2002), "Il termine *μετρίοδος* nella dottrina metrica e ritmica antica", **Quaderni Urbinati di Cultura Classica, Roma (nuova serie)** 2 71 25-46.
- H. F. Olson (1967) **Music, physics and engineering (formerly titled musical engineering).** New York: Dove.
- H. Meschonnic (1982) **Critique du rythme: anthropologie historique du langage.** Paris: Verdier.
- J. Alsina (1991) **Teoría literaria griega.** Madrid: Gredos.
- J. B. Massin (1997) **História da música ocidental.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- J. Cousin (1975-80) **Quintilien, Institutio oratoria.** Paris: Les Belles Lettres 7.
- J. H. Freese (1994) **Aristotle, The 'art' of rhetoric.** London: Harvard University Press.
- J. L. Moreno (1997), "Vox (sonus), sermo, carmen, cantus, uersus, oratio", **Estudios de Linguística Latina: Actas del IX colóquio internacional de Linguística latina** 2 971-984.
- J. Marouzeau (1997) **Traité de stylistique latine.** 2. ed. Paris: Les Belles Lettres.
- J. Valois (1965) **El canto gregoriano.** Buenos Aires: EUDEBA.
- L. Ellmeruch (1977) **História da música.** 5. ed. São Paulo: Fermata.
- L. Hurtado (1971) **Introducción a la estética de la música.** Buenos Aires: Paidós.

- L. Lomiento (2004), “Da prosa a poesia, da poesia a prosa in Dionigi D’Alicarnasso”, **Quaderni Urbinati di Cultura Classica, Roma (nuova serie)** 2 77 103-117.
- L. Menna-Barreto, N. Marques (orgs.) (1997) **Cronobiologia: princípios e aplicações**. São Paulo: Edusp/Fiocruz.
- L. Roveda (2006), “Musique, métaphores et origine du langage dans ‘le traité de La formation mécanique des langues’ de Charles de Brosses”, **Neophilologus** 90 25-37.
- LIBER USUALIS (1946) **Missae et officii: pro dominicis et festis cum cantu gregoriano**, Parisiis, Tornaci. Romae: Desclée.
- M. Bernstein (1962) **An introduction to music**. New York: Prentice-Hall.
- M. E. L. Salum (1975) **Louis-Jean Calvet, Saussure: pró e contra, para uma linguística social**. São Paulo: Cultrix.
- M. Grant A, G. C. Fiske (1924), “Cicero’s ‘Orator’ and Horace’s ‘Ars Poetica’”, **Harvard Studies in Classical Philology** 35 1-74.
- M. Kzertok (1987) **Imogen Holst, ABC da música**. São Paulo: Martins Fontes.
- M. Lebel, G. Aujac (1981) **Denys D’halicarnasse, Opuscules rhétoriques, tome III: La composition stylistique**. Paris: Les Belles Lettres.
- M. Nespor (1994) **Le strutture del linguaggio: fonologia**. Bologna: Il Mulino.
- M. S. Said (1956) **Acentuação e versificação latinas: observações e estudos**. Rio de Janeiro: Simões.
- M. W. Averbug, C. S. Souza (1987) **John Lyons, Lingua(gem) e linguística**. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan.
- R. A. Rocha Junior (2007) **O Peri Mousikēs, de Plutarco: tradução, comentários e notas**. 2007. Tese (Doutorado em Linguística), IEL/UNICAMP, Campinas.
- S. J. Willett (2002), “Working memory and its constraints on colometry”, **Quaderni Urbinati di Cultura Classica, Roma (nuova serie)** 2 71 7-19.
- T. Fleming (2006), “The origin of the period”, **Quaderni Urbinati di Cultura Classica, Roma (nuova serie)** 1 82 1 95-102.
- V. J. H. Llorente (1971) **La lengua latina en su aspecto prosódico**. Madrid: Gredos.
- W. R. M. Lamb (1996) **Plato, Lysis, Symposium, Gorgias**. London: Harvard University Press.
- W. S. ALLEN (1973) **Accent and rhythm: prosodic features of Latin and Greek: a study in theory and reconstruction**. Cambridge: Cambridge University Press.