



UNICAMP

CARLOS RENATO ROSÁRIO DE JESUS

**O RITMO NA PROSA:
ESTUDO E INTERPRETAÇÃO PROSÓDICA
DO PERÍODO ORATÓRIO LATINO**

CAMPINAS,

2014



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

CARLOS RENATO ROSÁRIO DE JESUS

**O RITMO NA PROSA:
ESTUDO E INTERPRETAÇÃO PROSÓDICA
DO PERÍODO ORATÓRIO LATINO**

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Linguística.

Orientador: Dr. Marcos Aurelio Pereira
Coorientadora: Dra. Maria Bernadete Marques Abaurre

CAMPINAS,

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Teresinha de Jesus Jacintho - CRB 8/6879

J499r Jesus, Carlos Renato R. de, 1973-
O ritmo na prosa : estudo e interpretação prosódica do período oratório latino /
Carlos Renato Rosário de Jesus. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Marcos Aurelio Pereira.
Coorientador: Maria Bernadete Marques Abaurre.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos
da Linguagem.

1. Retórica. 2. Prosa rítmica. 3. Período oratório. 4. Fonologia prosódica. I.
Pereira, Marcos Aurélio, 1966-. II. Abaurre, Maria Bernadete Marques, 1946-. III.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. IV.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Prose rhythm : study and prosodic interpretation of the latin oratory
period

Palavras-chave em inglês:

Rhetoric

Prose rhythm

Oratory period

Prosodic phonology

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutor em Linguística

Banca examinadora:

Marcos Aurelio Pereira [Orientador]

José Eduardo dos Santos Lohner

Leda Bisol

Paulo Sérgio de Vasconcellos

Plínio Almeida Barbosa

Data de defesa: 17-03-2014

Programa de Pós-Graduação: Linguística

FOLHA DE APROVAÇÃO

BANCA EXAMINADORA:

Marcos Aurélio Pereira



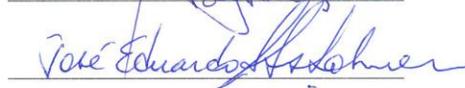
Plínio Almeida Barbosa



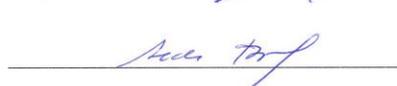
Paulo Sérgio de Vasconcellos



José Eduardo dos Santos Lohner



Leda Bisol



Ester Mirian Scarpa

Adelaide Hercília Pescatori Silva

João Batista Toledo Prado

IEL/UNICAMP
2014

RESUMO

Nossa pesquisa consiste em discutir determinados elementos presentes no *Orator* – obra de Marco Túlio Cícero, orador romano do séc. I a.C. – que tratam da questão do ritmo como fator integrante do discurso oratório. Escrito no ano 46 a.C. e constituindo o seu último grande tratado de Retórica, o livro trata dos requisitos do orador ideal, entre os quais prevalece o domínio dos elementos rítmicos da prosa. Concentrar-nos-emos mais detidamente na composição rítmica do período oratório (περίοδος), desde sua formulação grega, passando pela sua construção no mundo romano até sua constituição em Cícero. Discutiremos as questões mais relevantes acerca dos principais recursos estéticos que concorrem para sua composição, como, por exemplo, as cláusulas métricas e os demais elementos prosódicos, como o acento, que viabilizam sua elaboração. Tencionamos, com isso, descobrir até que ponto as inferências do orador romano sobre o período oratório podem ser analisadas sob a ótica de um paradigma linguístico moderno, especificamente, a fonologia métrica e a fonologia prosódica, e de que modo suas reflexões podem contribuir para a compreensão da língua latina no que tange ao seu aspecto prosódico.

Palavras-chave: Retórica, prosa rítmica, período oratório, fonologia prosódica

ABSTRACT

Our research consists in a discussion about some elements found in the *Orator* – one of the books of Marcus Tullius Cicero, Roman rhetorician and orator of the 1st century BCE –, which deals with the issue of rhythm as part of the oratory speech. Written in the year of 46 BCE, the book is his last great treatise on rhetoric and deals with the requirements of the ideal orator, among which prevails mastering of the elements of prose-rhythm. We will focus on the rhythmic composition of the oratory period (περίοδος), its Greek formulation, its construction in the Roman world and its incorporation by Cicero. We will also discuss the most relevant issues on the main aesthetic features that contribute to its composition, as for example, the metric clausulae and other prosodic elements such as accent, that enable their development. We intend, therefore, to check out whether Cicero's formulations of oratory periods can be analyzed from a modern linguistic perspective, specifically metric and prosodic phonology, and how his theory contributes to understanding the Latin language.

Key-words: rhetoric, prose rhythm, oratory period, prosodic phonology

*Nihil est tam incredibile quod dicendo non fiat probabile;
nihil tam horridum, tam incultum,
quod non splendescat oratione et tamquam excolatur.*
(Cícero, *Paradoxa*, 3)

[“Não há nada tão inconcebível que não se torne provável através da eloquência;
nada tão horrído, tão grosseiro que, pelo discurso,
não resplandeça e que seja até digno de veneração.”]

“A linguagem é um traje que disfarça o pensamento. E, na verdade, de um modo tal que
não se pode inferir, da forma exterior do traje, a forma do pensamento trajado;
isso porque a forma exterior do traje foi constituída segundo fins inteiramente diferentes de
tornar reconhecível a forma do corpo.”
(Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 4.002)

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA.....	xv
AGRADECIMENTOS.....	xvii
LISTAS DE ABREVIATURAS DE AUTORES E OBRAS.....	xxi
SINAIS MÉTRICOS, SÍMBOLOS E DEMAIS ABREVIATURAS	xxiii
INTRODUÇÃO.....	25

PARTE I: PRÉ-TEXTOS

CAPÍTULO I: O orador ideal.....	35
1.1 Considerações preliminares: um projeto de orador.....	35
1.2 A formação moral: o filósofo	46
1.3 A formação estética: o ator e o poeta	56
1.3.1 As figuras e o sistema rítmico oratório	64
1.4 O ritmo na prosa e na poesia.....	74
1.5 Considerações finais: um projeto estilístico?	84

PARTE II: CONTEXTOS

CAPÍTULO II: A prosa rítmica.....	93
2.1 Sobre ritmo, prosa e prosa rítmica: algumas leituras e releituras	93
2.1.1 A prosa grega.....	97
2.1.2 A prosa latina.....	106
2.1.3 Prosa rítmica e περίοδος.....	114
2.2 O desenvolvimento do περίοδος	122
2.2.1 A formulação grega	125
2.2.2 A formulação latina	136
2.3 O estilo periódico ciceroniano	155

2.3.1 O estilo paratático	157
2.3.2 O estilo hipotático.....	160
CAPÍTULO III: O ritmo do período	167
3.1 Em busca do período perfeito: a elaboração periódica nos discursos de Cícero	167
3.1.1 O período formado por incisos e membros	171
3.1.2 O período complexo: hipérbato, ênfase, suspensão/resolução	180
3.1.3 Ao encontro do período perfeito: adoção de um modelo periódico de análise	190
3.2 A morfologia das <i>clausulae metricae</i>	192
3.2.1 Cláusulas: teorias e métodos	203
3.2.2 As cláusulas métricas ciceronianas.....	207
3.3 O acento latino: natureza e evolução	217
3.3.1 Acento e sílaba	229

PARTE III: INTERTEXTOS

CAPÍTULO IV: Análise prosódica do período oratório	237
4.1 O ritmo nos estudos da Linguística.....	237
4.1.1 Os modelos fonológicos não-lineares	240
4.1.1.1 Fonologia Métrica.....	245
4.1.1.2 Fonologia prosódica.....	257
4.1.1.2.1 Palavra fonológica (ω)	265
4.1.1.2.2 Grupo clítico (C).....	268
4.1.1.2.3 Sintagma fonológico (φ)	272
4.1.1.2.4 Sintagma entoacional (I)	276
4.1.1.2.5 Enunciado (U)	282
4.1.2 Interpretação fonológica do acento latino	288
4.2 Domínio prosódico das <i>clausulae</i> e das <i>partes</i>	294
4.2.1 O domínio das <i>clausulae</i>	295
4.2.2 O domínio das <i>partes</i>	299
4.3 Representação prosódica do período oratório.....	306
5.CONCLUSÃO.....	313

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	319
7. BIBLIOGRAFIA	341
8. ANEXOS	349
<i>Corpus</i> – períodos ciceronianos	349
GLOSSÁRIO.....	367

DEDICATÓRIA

À minha Avó, Luíza. Com saudade e tristeza.

(In memoriam)

À minha esposa, Anni Marcelli. Por todo o amor, por toda a vida.

Nulla potest mulier tantum se dicere amatam.

(Catulo, Carm. LXXXVII)

AGRADECIMENTOS

A grande alegria de elencar os tantos amigos, familiares e todos que me acompanharam nos últimos quatro anos e expressar-lhes minha sincera gradidão supera apenas o temor de que minha memória não lhes faça justiça. E, por isso, peço desculpas antecipadas. Não posso, contudo, esquivar-me de mencionar e manifestar meus agradecimentos àqueles que me permitiram passar por suas vidas e que testemunham, agora, o fechamento de uma importante página deste trabalho, que apenas inicia.

À minha mãe, sempre presente na distância, sempre vívida na lembrança, sempre calmária na ansiedade, sempre pouso no cansaço.

Aos meus irmãos, Kiko, Eliane, Érica, Danielle, Alex, referência e norte seguro, desde sempre e para sempre.

Aos primos-irmãos: Beto – amigo inquestionável no soçobrar do barco da vida –, Daléia (minha cunhada do coração), Luciana, Arthur, Cléia, Mara (minha priminha que nunca se esquece de mim), Ana Vilacy.

À minha tia-mãe, Zuleide, sem a qual, há 25 anos, e ainda hoje, eu nem mesmo teria permanecido em Manaus.

Aos amigos de Manaus, especialmente os que sempre me esperaram de braços abertos nas minhas escassas idas à terra das águas: Sandro, Melk, Otávio Rios, e especialmente meu amigo Sílvio, certeza de papo bem-humorado e do apoio que só os verdadeiros amigos sabem dar.

À minha nova família, cujos laços estreitaram-se não apenas graças ao constante convívio parental, mas principalmente pela incontestável afinidade e completo despojamento com que me acolheram em suas vidas: Seu Antônio, Dona Rose, Jéssica e Arthur.

Aos meus queridos amigos de Campinas, que amenizaram a saudade de casa e fizeram de sua terra também minha: Eduardo Goethe e Osvaldo Cunha. Vocês são “brother”.

Aos amigos que dividiram comigo as experiências do Mestrado e Doutorado na Unicamp, ou simplesmente companhia agradável em momentos eternos: Kátia Nepomuceno (ombro amigo e fiel nas vicissitudes do dia-a-dia em Campinas), Nayara Camargo, Alexandre Troto, Fábio Fortes, Mariana Pini, Luciano Garcia, Beethoven Alvarez (e sua gentil esposa, Naila, que sempre nos acolhia com satisfação, em sua casa, no Rio de Janeiro), Aquiles Tescari.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos Aurelio Pereira, pela orientação presente, pelas leituras atentas, pelo compromisso inabalável, pela aprendizagem inefável. Meu agradecimento especial.

À minha coorientadora, profa. Dra. Bernadete Abaurre, por me aceitar e me ajudar quando eu mais precisava, pelas palavras firmes, mas generosas; pela paciência em orientar um trabalho tão desafiador e me dar a certeza de que era possível; pela amizade, enfim, que, certamente, é e será um dos meus maiores ganhos neste trajeto.

Aos professores do IEL, pela honra de dividir o mesmo espaço de conhecimentos, e que tanto contribuíram para minha formação: Dr. Paulo Sérgio Vasconcellos, Dra. Isabella Tardin Cardoso, Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira, Dra. Patrícia Prata, Dr. Trajano Vieira, Dr. Sírio Possenti (agradeço-lhe, também, por me orientar na qualificação de área), Dra. Filomena Sândalo, Dr. Eduardo Guimarães. Agradeço, ainda, a todos os funcionários do IEL, especialmente da secretaria de pós-graduação (Cláudio, Miguel e Rosimeire) e da biblioteca, pela paciência e gentil solicitude.

Ringrazio ancora al egregio Professore Simone Beta, per la gentile orientazione e ricevimento nella bella Università degli Studi di Siena, dove sono stato veramente bene ricevuto e dove ho potuto conoscere e accedere diversi libri e materiali senza i quali non sarebbe possibile arrivare a questo punto del mio lavoro. Tante grazie!

Voglio ringraziare anche al gentile Professore Maurizio Bettini, per l'aiuto e per le amichevoli conversazioni nel tempo del stage al Centro AMA. Un ringraziamento speciale va anche a Cristina Clausi e Adriana Romaldo, della biblioteca settoriale, per la pazienza e l'aiuto, quando mi sentivo perduto in mezzo ai libri.

Al mio amico Carlos. Ci vediamo ancora un'altra volta, bello!

Aos meus colegas professores da UEA – Universidade do Estado do Amazonas – pelo compromisso, pelo apoio e pela vontade de construir uma Universidade verdadeiramente amazônica.

Meu muito obrigado às bancas de qualificação e defesa pelas significativas e importantes contribuições ao meu texto: Dr. Eduardo Lohner, Dr. Plínio Barbosa, Dra. Leda Bisol, Dr. Paulo Sérgio Vasconcellos.

Ao professor Giancarlo Stefani, pela sabedoria, pela amizade, por tudo.

Por fim, agradeço à FAPEAM, pela bolsa de Doutorado concedida nesses últimos quatro anos, e à UEA, pela liberação para concluir o mesmo.

LISTAS DE ABREVIATURAS DE AUTORES E OBRAS

<i>Att.</i>	- <i>Ad Atticum</i> , de Cícero
<i>Cat.</i>	- <i>In Catilinam</i> , de Cícero
<i>De comp. uerb.</i>	- <i>De compositione uerborum</i> , de Dionísio de Halicarnasso
<i>De inu.</i>	- <i>De inuentione</i> , de Cícero
<i>De opt. gen. or.</i>	- <i>De optimo genere oratorum</i> , de Cícero
<i>De or.</i>	- <i>De oratore</i> , de Cícero
<i>Dial. de or.</i>	- <i>Dialogus de oratoribus</i> , de Tácito
<i>Eloc.</i>	- <i>De elocutione</i> , de Demétrio
<i>GLK</i>	- <i>Grammatici latini</i> , de H. Keil
<i>Instit. orat.</i>	- <i>Institutio oratoria</i> , de Quintiliano
<i>Mur.</i>	- <i>Pro Murena</i> , de Cícero
<i>Nat.</i>	- <i>Adversus nationes</i> , de Arnóbio de Sica
<i>OLD</i>	- Oxford Latin Dictionary
<i>Or.</i>	- <i>Orator</i> , de Cícero
<i>Part. or.</i>	- <i>Partitiones oratoriae</i> , de Cícero
<i>Phil.</i>	- <i>Philippicae</i> , de Cícero
<i>Poet.</i>	- <i>Poetica</i> , de Aristóteles
<i>Rhet.</i>	- <i>Rhetorica</i> , de Aristóteles
<i>Rhet. ad Her.</i>	- <i>Rhetorica ad Herennium</i>
<i>Rep.</i>	- <i>De re publica</i> , de Cícero
<i>Thuc.</i>	- <i>Tucidides</i> , de Dionísio de Halicarnasso
<i>Verr.</i>	- <i>In Verrem</i> , de Cícero

SINAIS MÉTRICOS, SÍMBOLOS E DEMAIS ABREVIATURAS

–	Elemento longo
∪	Elemento breve
×	Elemento ancípite (<i>anceps</i>)
∩	Ancípite (<i>anceps</i>) – a longa no lugar de, ou mais frequente que a breve
∪	Ancípite (<i>anceps</i>) – a breve no lugar de, ou mais frequente que a longa
∩∪	Elemento longo que pode ser substituído por dois breves
∪∩	<i>Biceps</i> , isto é, dois elementos breves que podem ser substituídos por um longo
^	Significa que, em relação ao metro indicado, falta um elemento, seja ao início (acefalia) seja ao final (catalético)
	Limite de um pé
	Pausa ou fim de uma proposição ou membro
∪	(subscrito) Elisão
H	Indicação de hiato
μ	mora (um tempo)
σ	Sílaba
Σ	Pé
ω	palavra fonológica
φ	Sintagma fonológico
C	Grupo clítico
CM	Cláusula métrica
E	Enunciado
I	Sintagma entoacional
PIE	Protoindo-europeu

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa iniciou-se durante nossa Dissertação de Mestrado (JESUS, 2008a) – ainda no IEL, sob a orientação do prof. Dr. Marcos Aurelio Pereira –, na qual foi feita uma tradução parcial e um estudo introdutório do *Orator* (46 a.C.) de Cícero. Na ocasião, foram estudados sucintamente os elementos que, para o autor, são os principais mecanismos produtores de ritmo no discurso: a *compositio*, a *concinntas* e o *numerus*. Além disso, elaboramos uma concisa apresentação da estrutura rítmica do período latino e das cláusulas métricas, isto é, daquelas cadências métricas articuladas através de sílabas longas e breves no início, no meio ou, mais comumente, no final do período oratório. Inserido no conjunto da obra retórica de Cícero, o *Orator* trata, de um modo geral, das qualidades do orador ideal, entre as quais se destaca o domínio da prosa rítmica, à qual Cícero dedica cerca de metade do tratado. Sobre esse assunto, já foram apresentados e publicados alguns trabalhos¹ em eventos acadêmicos e revistas especializadas, de modo que temos acompanhado atentamente o que se tem produzido a respeito do tema no Brasil. No entanto, os estudos sobre o *Orator* de que temos notícia², em língua portuguesa, não enfocam a obra da maneira que pretendemos fazer, pois nossa abordagem envolve procedimentos metodológicos da Linguística moderna que nos permitem considerar as estruturas rítmicas do período oratório à luz das teorias fonológicas pertinentes. Em nossos estudos a respeito do tema, percebemos o quão profícuas são as questões relativas ao ritmo e ao sistema da *elocutio* levantadas pelo orador. Percebemos também que as constatações ali presentes trazem à cena alguns elementos de interesse aos linguistas que estudam a existência de um sistema de unidades fonológicas hierarquicamente organizadas na prosódia das línguas (temas que fazem parte das preocupações da Fonologia, especificamente dos seus modelos não lineares). Despertou-nos especial interesse a elaboração dos fundamentos rítmicos do período oratório e o modo como a reflexão antiga

¹ Por exemplo, Jesus (2006, 2007, 2008b).

² Por exemplo, Machado Ribeiro (1994).

sistematiza um tipo de organização hierárquica em que estão envolvidos fenômenos rítmicos e entoacionais a partir da articulação de unidades menores (os *incisa* e os *membra*, além das *clausulae metricae*), que constituem o enunciado maior³.

Explicandum etiam est unde orta sit forma uerborum dicendumque quantos circuitus facere deceat deque eorum particulis et tamquam incisionibus disserendum est quaerendumque utrum una species et longitudo sit earum ane plures et, si plures, quo loco aut quando quoque genere uti oporteat. (Orator, 206)

Deve-se, também, explicar de onde nasce a forma das palavras, dizer que tamanho convém ter o período, tratar de suas partículas e de seus incisos e verificar se há dos dois uma só espécie e uma só extensão ou várias e, se várias, em qual lugar ou quando convém usar cada tipo.

Diante disso, pareceu-nos válido pesquisar até que ponto seria viável uma interpretação linguística dos fenômenos descritos por Cícero, presentes em seus discursos e intrínsecos ao sistema da língua latina. Partimos da hipótese de que uma abordagem de sua obra, sob tal perspectiva, pode auxiliar uma releitura dos clássicos direcionada a entender mais claramente alguns problemas ainda não definitivamente resolvidos da filologia clássica como, por exemplo, a questão do acento, especificamente o acento frasal, e da prosódia na sua relação com a disposição hierárquica do período. Descrever esse processo, no nosso entendimento, poderia ajudar a reinterpretar e explicar adequadamente as intuições do orador romano acerca da combinação harmônica de unidades lexicais ou sintagmáticas (*concinntas*), ordenadas pela inflexão da voz (*uox* e *gestus*), pelo uso dos sons das palavras e pela utilização eufônica das *litterae* (*compositio*) e, principalmente, já que nisso repousa predominantemente nossa perspectiva, pela maneira como o encadeamento da frase culmina num compasso rítmico que soa, ou tem a intenção de soar, agradável aos ouvidos do auditório (*numerus*)⁴.

³ A organização hierárquica do enunciado de diversas línguas do mundo nos é apresentada de maneira aprofundada por Nespor & Vogel (2007 [1986]). A estrutura periódica elaborada sob o viés da simetria sintática, também é objeto de estudos da linguística latina. Cf. Bâlea & Bâlea (1997) e Oniga (2007).

⁴ *Or.* 164: *Nec solum componentur uerba ratione, sed etiam finientur, quoniam id iudicium esse alterum aurium diximus. Sed finientur aut compositione ipsa et quasi sua sponte, aut quodam genere uerborum, in quibus ipsis concinnitas inest.* (“As palavras não só se organizarão, mas também se completarão ordenadamente, visto que dissemos ser esse o outro critério dos ouvidos. Mas terminarão ou pela sua

Nosso enfoque, então, pretende retomar de modo mais aprofundado as inferências ciceronianas citadas acima, tendo como ponto central e de partida o *Orator* e os discursos de Cícero, circunscrevendo-os às suas opções sintático-retóricas, vamos nos aproximar de seu objeto através de um tríplice processo que, distribuído em três etapas metodológicas, ao mesmo tempo em que o contextualiza e lhe aponta o suporte epistemológico, extrai elementos propícios a um diálogo com o que lidam modernamente a filologia e a linguística. Com tal aproximação, tencionamos estabelecer um diálogo entre a Antiguidade e a Modernidade, para que a herança de uma fomenta os objetivos da outra.

A partir do posicionamento acima, organizamos nossa Tese em três etapas, ou três partes. Na primeira parte, que se refere ao capítulo 1, pretendemos investir mais diretamente na obra de Cícero, *Orator*, abordando as questões que não foram tratadas na nossa Dissertação (JESUS, 2008a) – eventualmente, contudo, rediscutindo alguns aspectos já mencionados ali, como, por exemplo, a relevância do contexto da educação oratória preconizada por Cícero em que se inscreve o ritmo no discurso, cuja natureza e domínio tratará tão vasta e apaixonadamente na segunda metade de seu livro. Essa primeira parte, portanto, vai se dedicar a compreender a visão ciceroniana a respeito da formação do orador e das implicações culturais e estéticas aí envolvidas. Para tanto, será necessário discutir de que modo o pensamento ciceroniano relativo à estrutura oratória e suas relações com outras artes – sobretudo com a poesia e suas características, bem como com o importante papel das figuras (σχήματα), a metáfora em particular, e suas funções no poema – coaduna-se com seu ideal de oratória e com a formação e o papel do orador na sociedade romana. Ao mesmo tempo, cogitaremos a possibilidade de estabelecer uma relação entre os preceitos de Cícero e as implicações advindas de um eventual projeto estilístico-retórico, que acompanharia de perto sua vida pública e seu ideal de Estado.

própria disposição e, por assim dizer, espontaneamente, ou por algum tipo de palavras em que nelas próprias exista harmonia.”). Cf. também *Or.* 200.

Na segunda parte, que encerra o segundo e o terceiro capítulos, fizemos uma breve revisão de alguns aspectos também já discutidos por nós em outro momento (JESUS, 2008a) sobre o ritmo no discurso, bem como aprofundamos outras questões igualmente relevantes para a descrição do período oratório antigo, revisitando uma bibliografia tão atualizada quanto possível e discutindo algumas teorias e postulados. Assim, iniciamos o capítulo 2, dedicando-nos a compreender e a descrever a formulação do período oratório grego e latino no âmbito da evolução da respectiva prosa artística de cada língua. Com isso, tendo caracterizado o estilo periódico em suas construções hipotáticas e paratáticas, chegamos, no capítulo 3, à formulação do período ciceroniano. A descrição que tentamos fazer, com base nas relações entre ênfase, suspensão e hipérbato – especificações extraídas do ritmo e da sintaxe do período oratório – objetiva conduzir-nos a uma classificação dos períodos de Cícero pautada na sua elaboração rítmico-sintática. Para isso, foi utilizado um *corpus* que, antes de ser exaustivo, é, acima de tudo, representativo: selecionamos doze discursos dos últimos vinte anos de sua vida e deles retiramos os exemplos de períodos sobre os quais incidem esquemas rítmicos perceptíveis. Tal *corpus* serve, portanto, a dois propósitos: primeiro, no capítulo 3, possibilita-nos uma classificação dos períodos ciceronianos e uma visualização do modo como o arpinate articula suas sentenças e distribui as *partes* de suas proposições; segundo, no capítulo 4, nos fornecerá um panorama das principais cláusulas utilizadas, a partir do qual será possível propor uma tipologia das mesmas, bem como relacionar suas ocorrências aos domínios prosódicos atuantes na frase latina.

Ainda no capítulo 3, e sobre os textos escolhidos, começaremos a adentrar o universo da polêmica e complexa questão das cláusulas métricas na prosa rítmica clássica. Procuramos desenhar um quadro panorâmico de sua constituição e presença no discurso oratório, com particular atenção às cláusulas ciceronianas descritas no *Orator*, a partir das quais estabelecemos uma relação com o acento latino, visto que a proeminência rítmica das cláusulas – embora fundamentadas sobre a quantidade silábica, isto é, sobre jogo métrico de sílabas longas e breves – não prescinde da necessidade de lidar com o acento lexical, pois, ao contrário do verso, a prosa vincula-se diretamente à fala normal, percebida pelo

auditório, e não está sujeita ao rigor e à dinâmica particularmente musical da poesia clássica.

Na última parte deste trabalho, que engloba o quarto e último capítulo, desenvolveremos o que constitui a essência de nossa Tese: descreveremos e verificaremos como a teoria fonológica, especialmente a Fonologia Métrica e a Prosódica, das quais assumimos todos os procedimentos metodológicos, interpreta o ritmo do período oratório e, do mesmo modo, como pode contribuir para explicar o funcionamento desse aspecto da língua latina, em termos de acento frasal, de modo mais geral. Nesta etapa, procederemos a um uso mais sistematizado do nosso *corpus*, isto é, faremos um levantamento e classificação das ocorrências, em termos quantitativos, das *partes* de que são constituídos os períodos e, mais propriamente, das cláusulas métricas que ali se manifestam, a fim de, no momento em que propusermos e assumirmos uma representação prosódica da sentença, apresentar como fundamento e referência tal operação. Reiteramos que nossa abordagem não pretende debater ou problematizar epistemologicamente nenhuma teoria, mas sim verificar sua aplicação no período oratório, a fim de constatar que elementos rítmicos podem ser extraídos dessa análise, quais regras prosódicas podem ser estabelecidas e quais generalizações podem ser propostas. Em outras palavras, tencionamos formalizar um procedimento que, decodificado ao longo dos capítulos de nosso trabalho, não apenas não era estranho ao universo latino, como também apresenta-se natural e apreensível em todas as línguas do mundo, conforme postulam as teorias fonológicas utilizadas.

Temos consciência do fato bastante óbvio, o qual ratificaremos sempre que possível, de que não podemos aplicar determinadas análises prosódicas do período oratório à frase em termos gerais, ou melhor, ao que poderíamos chamar de período padrão da língua – aquele que poderia ter sido enunciado por qualquer falante do latim. Estamos submetidos, por opção metodológica, evidentemente, a um limite imposto por indícios restritos a um tipo de construção sintática bastante peculiar e condicionada contextualmente, que é exatamente o período oratório dos discursos de Cícero. Mesmo

assim, e por isso mesmo, esse tipo de frase oferece marcas que, de alguma forma e com a abordagem que acreditamos ser apropriada, podem conduzir a generalizações bastante interessantes em termos linguísticos. Existe no discurso burilado dos oradores antigos um planejamento que almeja uma percepção esteticamente ritmada, que se manifesta através de uma estrutura de tal modo elaborada, harmônica e, dentro das articulações de suas unidades componentes, hierarquizada, que, a nosso ver, pode ser representada prosodicamente. Assim, através da interpretação dessas estruturas, com o auxílio da fonologia métrica e da fonologia prosódica, procuramos evidenciar de que modo podem ser previsíveis, quais os fatores que decorrem do jogo de proeminência entre suas unidades constitutivas, em que nível da hierarquia prosódica caberia uma análise e representação das cláusulas métricas e, ainda, como estas últimas, juntamente com as *partes* do περίοδος interferem na recursividade entoacional do período oratório como um todo.

Evidentemente, conforme advertimos acima, as teorias fonológicas empregadas nessa fase do trabalho são de natureza descritiva, portanto, precisam de um objeto “vivo”, ou seja, realizam-se, comumente, sobre as manifestações de uma língua falada. No caso da língua latina, nossas hipóteses e conclusões orientam-se pelo postulado de que, a despeito de não ser mais usado na sua modalidade oral, nem, muito menos, nas suas implicações circunstanciadas pela Retórica Clássica, o latim pode ser estudado em seu aspecto prosódico⁵ com as devidas restrições, desde que com atenção ao aparato filológico hoje disponível: a métrica, as informações dos gramáticos antigos, o contexto dos discursos retóricos de que dispomos e (por que não?) o conhecimento que a ciência linguística, ao longo das últimas décadas, nos proporcionou. Sabemos que o resultado final disso tudo é, e sempre será, conjectural e parcial. Nunca apreciaremos exatamente como o ritmo operava na sentença latina nem os exatos efeitos de sentido que despertavam na audiência. Mas os indícios e as análises hipotetizadas podem muito bem oferecer pistas ou, em último caso, advertir quanto ao caminho a ser evitado.

⁵ De fato, não somos os pioneiros na utilização de teorias fonológicas modernas no estudo de questões prosódicas do latim. Sobre o acento, em particular, há diversos trabalhos que procuram interpretá-lo à luz dos modelos fonológicos gerativos mais recentes, como a Fonologia Métrica e a Teoria da Otimalidade. Cf. Quednau (2000), Rondinini (2009) e Marotta (2006), entre outros.

Enfim, estamos cientes de que uma análise linguística sobre procedimentos antigos pode, muito provavelmente, fortalecer determinada teoria fonológica que tenciona aplicar-se a todas as línguas naturais do mundo; contudo, nossa hipótese nos leva a crer que, no caminho inverso, as interpretações das ideias de Cícero também podem valer-se das teorias fonológicas para fundarem generalizações linguísticas adequadas a uma consideração prosódica consistente da língua latina. Sempre com o constante cuidado, evidentemente, de não incorrer em anacronismo, nossa expectativa é de fazer emergirem as preciosas intuições da Antiguidade e o quanto podem auxiliar no entendimento holístico da linguagem humana.

Todas as traduções de línguas antigas ou modernas, salvo indicação diversa, são de nossa autoria. Mesmo assim, como não é escopo deste trabalho lidar diretamente com tradução, aproveitamos, tanto quanto foi possível, a versão de outros tradutores, especialmente para o *corpus* utilizado. Nas traduções do grego, utilizamo-nos de textos bilíngues (em inglês, francês ou português) existentes, à exceção dos textos da *Rhetorica* de Aristóteles, para os quais nos servimos da tradução de Manuel Alexandre Júnior *et alii* (2010). As traduções do *De oratore* são, todas, de Scatolin (2009). Informações adicionais seguirão em nota de rodapé.

PARTE I

CONTEXTOS

CAPÍTULO I

O orador ideal

1.1 Considerações preliminares: um projeto de orador

*Sic perfectae eloquentiae speciem animo uidemus,
effigiem auribus quaerimus. (Cícero, Or. 9)*

[E, assim, contemplamos com nosso espírito o ideal e buscamos com os ouvidos a imagem da perfeita eloquência.]

Quais são os requisitos para ser um grande orador? Que conhecimentos deve possuir? Que qualidades deve exhibir? Quais são as técnicas mais importantes do sistema retórico que esse orador deve dominar em especial? Que procedimentos deve adotar? As respostas a essas perguntas são discutidas por Cícero, com especial atenção, no *Orator*, seu último grande tratado de retórica, composto em 46 a.C. Ali, o autor delineia uma formação universal que intenta conduzir o orador à perfeita prática da oratória, através do exercício de diversas habilidades e, principalmente, do cultivo de conhecimentos de diferentes áreas como a Filosofia, o Direito e a História. Cícero dedica grande parte de sua obra nessa empresa, reservando os §§ 113-120 a uma detalhada defesa dessa formação – em oposição à simples inclinação inata, embora esta não escapasse ao seu mérito –, precedida por uma discussão dos *officia oratoris*, §§69-75, os quais, por sua vez, guiados pelo princípio do *decorum*, conduzem à discussão dos três *genera dicendi* (§§76-99), que o perfeito orador também deve dominar (§§100-112).

Sua intenção, na verdade, parecia ser muito maior do que apenas descrever as qualidades de um especialista da oratória, o que, por si só, já não constituía tarefa simples (*Or.* 3-4). Cícero queria que seu orador reunisse um conjunto de saberes e virtudes que

nenhum outro até então havia alcançado – a não ser por ele mesmo⁶ – e que pudesse arrebatado irresistivelmente os ânimos da audiência. O compromisso com essa elevada eloquência avilta qualquer outra postura ou formação oratória, de modo que, sem as qualidades prescritas, o orador será apenas um pueril articulador de palavras vãs:

Ac mea quidem sententia nemo poterit esse omni laude cumulatus orator, nisi erit omnium rerum magnarum atque artium scientiam consecutus: etenim ex rerum cognitione efflorescat et redundet oportet oratio. Quae, nisi res est ab oratore percepta et cognita, inanem quandam habet elocutionem et paene puerilem.

Segundo penso, nenhum orador poderá ser cumulado de toda glória se não atingir o conhecimento de todos os grandes temas e artes. E, de fato, é preciso que o discurso floresça e se torne exuberante devido ao conhecimento dos temas. A menos, sob a superfície, esteja o entendimento e conhecimento do tema por parte do orador, ele terá uma elocução vazia e quase pueril⁷. (*De or.* 1, 20)

No entanto, tais atributos pertenceriam a um orador que, segundo o próprio Cícero, nunca existiu⁸, de cujo modelo somente ele mesmo e Demóstenes, na Grécia, se aproximariam. Acima de tudo, a formação do orador ideal necessariamente envolveria duas grandes qualidades: **a)** desempenho superior no que se refere à organização e articulação do discurso, às suas funções e virtudes como orador e aos conhecimentos e perícia em outras artes, cuja pormenorização incluía a leitura dos poetas, o estudo da história, dos mestres da cultura, do aprendizado do direito civil, das tradições antigas e do Senado, da teoria política, dos tratados e das convenções⁹; e **b)** maestria no que se refere ao uso do ritmo na prosa (*oratio numerosa*), que nasce não só a partir de um discurso previamente preparado, sem improvisação, longe de um estilo que se assemelhe ao ritmo da poesia, mas principalmente através da disposição escrita das palavras, pela qual surge um ritmo oratório¹⁰. O uso da prosa rítmica¹¹, portanto, é uma técnica relativa à estrutura do discurso,

⁶ *Or.* 132: *qui modus a me non tentatus sit; dicerem perfectus, si ita iudicaret.* (“[não houve nenhum procedimento] que não tenha sido experimentado por mim, diria até de modo perfeito, se assim eu julgasse.”)

⁷ Tradução de Scatolin (2009), bem como todas as demais traduções do *De oratore* daqui por diante.

⁸ Cf. *Or.* 19: *qui omnino nullus umquam fuit.*

⁹ Cf. *De or.* 1, 158-159.

¹⁰ Cf. *De or.* 1, 151.

¹¹ “Prosa rítmica”, num sentido amplo, faz referência ao ritmo como fenômeno estilístico próprio de uma prosa artisticamente cuidada. No entanto, adquire um sentido restrito quando utilizada em oposição à

e Cícero concede especial atenção a esse elemento, que ocupa quase metade de seu texto. Não que a técnica, em si, seja elemento primordial à eloquência. Mais importante, como já adverte Crasso, personagem do *De oratore* (*De or.* 1, 113; 156), era o engenho e a natureza, isto é, a preparação, associada a uma certa disposição natural do orador. De fato, a técnica unicamente tem valor limitado, pois *esse non eloquentiam ex artificio, sed artificium ex eloquentia natum* (“a eloquência não nasceu das regras, mas as regras nasceram da eloquência” – *De or.* 1, 146). Talvez por isso, as recomendações e instruções de Cícero, na verdade, menos do que uma defesa da importância das técnicas da composição rítmica da elocução, resvala para um (nem sempre) sutil instrumento de defesa de um estilo oratório que lhe era bastante conhecido e característico, o qual, àquela altura, vinha sendo acusado de ser excessivamente ornado e rebuscado. Por isso, ao arrolar as qualidades de seu orador ideal, Cícero busca, acima de tudo, justificar e afirmar suas próprias qualidades e formação cultural, eminentemente filosófica. Ao defender-se, o arpinate evidencia técnicas retóricas que o haviam consagrado no púlpito, colocando em pauta, especialmente, os fundamentos éticos que interviriam de modo decisivo na formação do seu orador. Não por acaso, os quase 150 anos que separam sua morte, em 43 a.C., da publicação de outra grande obra retórica, a *Institutio oratoria* (96 d.C.), de Quintiliano, fizeram com que este procurasse fixar o modelo de perfeita elocução sobretudo nos preceitos de Cícero, o qual, para o grande mestre de retórica, concentraria a síntese de orador e oratória¹².

É preciso dizer, no entanto, que, modestamente ou não, o arpinate afirmava não prescrever nenhuma regra da perfeita eloquência, mas apenas ilustrar o tipo e imagem, não do que realmente seja, mas do que lhe parecia efetivamente ser (*Or.* 43). Essa visão pessoal e subjetiva da arte retórica encontra paralelo na retórica aristotélica, que Cícero seguia de

“prosa métrica”: esta denomina a prosa cujo elemento básico de composição é a quantidade silábica, no caso do latim e do grego, enquanto aquela, no que se refere a tal função, funda-se sobre o acento intensivo, especialmente na era medieval. Não obstante, durante a Antiguidade Clássica e antes da posterior perda da noção de quantidade silábica entre os latinos e gregos, prosa rítmica designa necessariamente prosa métrica. Daí nossa preferência pelo termo, mesmo porque existem muito mais elementos que concorrem para a expressividade rítmica do discurso que apenas o sistema quantitativo da prosódia clássica. A própria composição estilística do período oratório é portadora de inúmeros recursos artísticos de natureza variada e ampla, que a expressão “prosa métrica” não só comportar. Contudo, poderemos utilizar esse termo quando nos referirmos exclusivamente ao teor das cláusulas.

¹² Cf. *Instit. orat.* 10, 1, 112.

perto¹³. Para o filósofo grego, a retórica tinha por objetivo não persuadir, mas evidenciar os meios de persuasão, ou seja, “descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” (*Rhet.* 1, 2) – diferente, portanto, de Platão¹⁴, que a tomava como sofística, isto é, com o sentido de falso saber. Aristóteles, por conseguinte, a “leva a sério e atribui a ela um papel positivo, na verdade uma certa dignidade” (MEYER, 2007, p. 20) que a insere no campo do discurso racional, elaborado, esteticamente construído com rigoroso apuro linguístico. Em uma palavra, a retórica é o λόγος, “que subordina a suas regras próprias o orador e o auditório: ele [o orador] persuade um auditório pela força de seus argumentos, ou agrada esse mesmo auditório pela beleza de estilo, que comove aqueles a quem se dirige” (*ibid.*, p. 22). Essa consideração merece mais algumas palavras. Segundo Ricoeur (2005, p. 18), a retórica aristotélica abrange três campos: “uma teoria da argumentação, que constitui seu eixo principal e fornece, ao mesmo tempo, o nó de sua articulação com a Lógica Demonstrativa e com a Filosofia (...), uma teoria da elocução e uma teoria da composição do discurso”. Por isso, apesar de Barthes (1975) acusar Cícero de “desintelectualizar” Aristóteles, por difundir uma retórica mais “pragmática”, não se pode negar que a tentativa do sábio grego em examinar os procedimentos retóricos a partir de uma vertente filosófica não foi ignorada pelo nosso orador romano. A formação filosófica deste *homo nouus*, iniciada muito cedo e sem jamais cessar, impelia-o a defender a criação de uma filosofia romana, como podemos verificar no *De finibus* (1, 1, 1), com base nos modelos gregos, mas privilegiando sua língua materna, que, no seu entender, era tão ou mais rica do que a grega (*De finibus* 1, 2, 4). A formação filosófica, portanto, era componente essencial à formação do orador¹⁵ e qualidade irrevogável para seu desempenho. Por isso, Cícero “reivindicou para seu orador-estadista ideal muito mais do que um estreito virtuosismo forense, e ele tinha pouco tempo para os aspectos técnicos e pernósticos dos rétores”¹⁶ (DOUGLAS, 1968, p. 35). Ele visava, antes de tudo, a uma oratória munida de base moral, no sentido de compromisso com o bem da República, e, ao

¹³ Cf. Douglas, 1968, p. 35.

¹⁴ Particularmente nos seus *Fedro* e *Górgias*.

¹⁵ Cf. *Or.* 118.

¹⁶ “[Cícero] claimed for his ideal orator-statesman much more than a narrow forensic virtuosity, and he had little time for the technicalities and pedantries of the rhetoricians”.

mesmo tempo, provida de engenho e arte, sem, no entanto, o peso tecnicista dos tratados de retórica em voga no seu tempo.

É verdade que as motivações de Cícero, como vimos, muitas vezes foram de cunho bastante particular e pessoal. Seu primeiro grande tratado de retórica, o *De oratore*, escrito em 56 a.C., surgiu num período de turbulenta crise política em sua vida e de profunda insatisfação, subjugado e obrigado que estava a colaborar com os triúmviros¹⁷. A obra apresenta características peculiares: em primeiro lugar, afasta-se radicalmente da manualística tradicional, que dividia os temas da retórica de forma sistemática e didática. A forma de diálogo faz com que os assuntos surjam naturalmente e, sutilmente, pareçam expressão da experiência do autor, que vai, de fato, buscar nos seus próprios discursos e prática o conteúdo de seu texto. O esforço de Cícero em falar sobre política e retórica sem o típico jargão dos estudiosos gregos, leva Albrecht (2003, p. 223), a afirmar – de modo um tanto exagerado – que o *De oratore* é o primeiro e, talvez, o único manual de retórica de beleza literária, de distinta originalidade capaz de acomodar um tema árido e extenso em fluente diálogo, apenas remotamente ligado a qualquer tipo de doutrina escolar. Em segundo lugar, já sobressaem, logo no início do primeiro livro, questões inovadoras relativas à formação do orador, como, por exemplo, que modelo de orador se procura? aquele de formação cultural vasta e ampla, ou um orador “profissional”? Nesse caso, a primeira intervenção é defendida por Crasso, um dos interlocutores, considerado o porta-voz das ideias de Cícero; a segunda, por Antônio¹⁸, outro dos principais participantes do diálogo. Assim, surge uma preocupação menos retórica que filosófica. Isto é, antes de tudo, procura-se identificar o que é oratória, qual sua relação com outras disciplinas e qual sua importância para a sociedade. Somente após responder a essas questões é que o autor segue para outros pontos relativos à formação técnica de seu orador, o que leva a crer que a abordagem ciceroniana procura imprimir um tratamento crítico¹⁹, e não simplesmente

¹⁷ Trata-se do primeiro triunvirato, composto por César, Pompeu e Crasso, que passa a exercer forte pressão junto ao orador para que ele se tornasse seu “porta-voz” (CITRONI, 2006, p. 279). De fato, Cícero estava politicamente fragilizado, pois retornara havia pouco tempo do exílio imposto por Clódio em 58 a.C.

¹⁸ Cf. *De or.* 1, 16-21; 80-93.

¹⁹ Cf. *Or.* 117: *quoniam, ut supra dixi, iudicem esse me, non doctorem uolo.* (“Porque, como disse acima, quero ser um crítico, não um professor.”) Cf. também *Or.* 112.

professoral, na matéria. Não lhe basta apenas “ensinar” os procedimentos da retórica: ele diz textualmente²⁰ que não pretende oferecer “regras” de eloquência retórica ao orador, já que, compreensivelmente, suas preocupações sempre emergem eivadas de conotações políticas ou pessoais. Como consequência dessa postura, é perceptível nos seus tratados uma concepção de orador ideal que coincide deveras com seu projeto de estadista ideal, a ser delineado em outro trabalho, o *De re publica* (CITRONI, 2006, p. 286), escrito por volta da mesma época do *Orator*²¹, quando havia pouco tempo que retornara do exílio. É significativo o elogio que Crasso, no *De oratore*²², dirige ao orador que arrebatava as multidões e curva à sua palavra as vontades dos juizes e do Senado: trata-se da patente concepção ciceroniana acerca da importância da oratória e do orador para o bem-estar da República. Conforme Wehrli (1978, p. 89), “o aprofundamento de um programa de educação retórica até ser o modelo do homem de Estado é o contributo de Cícero no *De oratore*”. A conclusão de Crasso, no tratado ciceroniano, é expressiva:

Sic enim statuo, perfecti oratoris moderatione et sapientia non solum ipsius dignitatem sed et priuatorum plurimorum et uniuersae rei publicae salutem maxime contineri. (De or. 1, 34)

Concluo, com efeito, que não apenas a dignidade do orador perfeito, mas também a da maior parte dos cidadãos privados e a de todo Estado residem em sua liderança e sabedoria.

De fato, o debate, desde o mundo grego, acerca do papel de retóricos e filósofos no âmbito de suas respectivas disciplinas, segundo Citroni (2006, p. 286), “é repensado com originalidade no *De oratore*, e uma particularidade da obra é precisamente o facto de conferir a devida atenção às necessidades peculiares da sociedade romana”. Haveria, então, para Cícero, a necessidade de uma competência universal, um conhecimento “enciclopédico”²³ que, aliado ao não menos importante conhecimento das técnicas

²⁰ *Or.* 43, 112, 117. Cf. também *De or.* 1, 132; *Brut.* 92.

²¹ O *Orator* foi possivelmente escrito entre janeiro e abril de 46 a.C.

²² *De or.* 1, 30-34.

²³ Cf. *Instit. orat.* 12, 11, 10. Ainda no *De or.* (1, 137ss.), Cícero expõe, com riqueza de exemplos (dele mesmo) a necessidade de o orador reunir conjuntamente qualidades de capacidade inata, treinamento prático e uma educação holística. Cf. também *Or.* 4; *Brut.* 169; 233.

retóricas, com especial atenção ao conhecimento da filosofia (que deveria inculcar-lhe as qualidades morais), não só habilitaria seu orador a arrebatar o espírito da audiência com total força persuasiva, mas também lhe arrogaria estatuto de “filósofo e jurista e ter uma visão de estado, o que lhe confere uma *auctoritas* que lhe permitirá preservar as instituições e as tradições” (*ibid.*, p. 287).

Concomitantemente, a situação de Cícero no meio político não andava bem. Durante os quase nove anos que sobrevieram à publicação do *De oratore*, ele esteve envolvido com o complicado jogo de poder que assolou Roma nos anos de guerra civil entre César e Pompeu. Ao tomar o partido deste último, lançou por terra seus planos de retomar a vida política, ainda que tenha obtido, posteriormente, o perdão de César. Restrito, portanto, apenas às suas atividades literárias²⁴, ao mesmo tempo em que se implicava em outra polêmica – esta de cunho artístico, entre aticistas e asianistas – Cícero retomou suas reflexões sobre a teoria retórica, que havia abandonado alguns anos antes. No diálogo *Brutus* (46 a.C.), inicia a defesa de seu estilo oratório, que vinha sendo criticado pelos novos oradores de sua época. Em seu livro, o arpinate projeta suas primeiras defesas contra a acusação, por parte dos aticistas²⁵, de que seu estilo seria excessivamente asianista, isto é, demasiado preocupado com os ornamentos e efeitos rítmicos do discurso. Por isso, na perspectiva histórica²⁶ com que conduz a obra, Cícero se coloca como o apogeu da eloquência romana, esclarecendo que, nas suas origens, ela não podia ser perfeita e, depois dele próprio, já se podia pressentir o seu declínio, haja vista o abrolhar da ditadura de César a inibir a liberdade de expressão na política e a tolher o surgimento de novos talentos.

²⁴ Despojado da vida pública e abatido com sua situação política, Cícero encontrou consolo nas letras: *Quod si ea quae dixi non ita essent, quis tamen se tam durum agrestemque praeberet, qui hanc mihi non daret ueniam ut, cum meae forenses artes et actiones publicae concidissent, non me aut desidia, quod facere non possum, aut maestitia, cui resisto, potius quam litteris dederem?* (“Porém, se o que eu disse não fosse assim, quem, contudo, se mostraria tão intransigente e desabrido, que não me daria esta autorização para, quando minhas artes forenses e ações públicas desvanecessem, eu me entregar não à indolência, coisa que não posso fazer, ou à tristeza, à qual resisto, mas de preferência às letras?” – *Or.* 148).

²⁵ Movimento que pareceu ganhar força enquanto Cícero estava ausente, na Cilícia (51-50 a.C.), e de que Marco Júnio Bruto, cesaricida, seu amigo, fazia parte.

²⁶ Trata-se de uma obra na qual Cícero elenca cerca de 200 oradores romanos, traçando, com isso, uma certa evolução da arte oratória em Roma até seu apogeu (CITRONI, 2006, p. 288).

A “defesa” de Cícero contra a postura dos aticistas se completa no *Orator*, já que, no *Brutus* (escrito quase concomitantemente ao *Orator*), não logrou a adesão de seu amigo, a quem dedicara a obra e o homenageara no título. Bruto, de fato, permanecia adepto do estilo moderado e simples do aticismo. Por isso, a polêmica ganha contornos mais incisivos no *Orator*. Também dedicado ao amigo, de formato um tanto irregular²⁷, seu último grande tratado se encarrega de reafirmar o estilo ciceroniano, pautado em temas já abordados anteriormente, como o conhecimento de diversas disciplinas, a formação universal e os princípios do *decorum* (que tem como principal característica a adaptação do estilo ao tema tratado no discurso). Por sua importância para o orador, Cícero detém-se nesse ponto com particular atenção. É eloquente, diz-nos ele, aquele orador capaz de expor coisas simples com sutileza, coisas elevadas com grandeza e coisas medianas com tom médio. Em síntese, o orador ideal não é aquele que se destaca em apenas um dos estilos, mas o que consegue manejar todos de acordo com a conveniência de cada momento²⁸. Desse modo, Cícero não se vê como um asianista pura e simplesmente. Ao contrário, o arpinate defende um tipo de eloquência distante do estilo despojado defendido pelos aticistas, pois, para ele, o *optimus orator* deve persuadir levando em conta os ornamentos e a elegância do discurso, granjeando agrado e louvor com suas palavras²⁹.

Nem seria preciso dizer que, ao lado de todo conhecimento teórico acerca do estilo elocutório e da manipulação dos *genera dicendi*, bem como do conhecimento sobre filosofia (portadora de questões “divinas”³⁰) sem a qual o perfeito orador não se pode

²⁷ A princípio, o livro parece se caracterizar como uma única carta dirigida a Bruto, no entanto, as diversas digressões, repetições e enfoque diferenciado em um ou outro tema, sugerem que, talvez, o tratado seja resultado de diversas cartas que Cícero tenha escrito e, posteriormente organizado em um único volume. Ou ainda, resulte de um estilo dialógico, em que procura emoldurar-se a um tratado filosófico. Cf. Jesus, 2008a.

²⁸ Cf. *Or.* 69: *sed quot officia oratoris, tot sunt genera dicendi, subtile in probando, modicum in delectando, uehemens in flectendo, in quo uis omnis oratoris est.* (“Mas quantas são as funções do orador, tantos são os gêneros do estilo: simples ao ensinar, moderado ao agradar, veemente ao convencer. Neste último está a força do orador.”)

²⁹ Cf. *Or.* 171: *Quod qui non possunt, non est iis satis non contemni, laudari etiam uolunt.* (“Mas aos que não o conseguem, não lhes basta apenas não serem desprezados: eles também querem ser elogiados.”)

³⁰ Cf. *Or.* 119: *Omnia profecto, cum se a caelestibus rebus referet ad humanas, excelsius magnificentiusque et dicet et sentiet.* (“Efetivamente, quando ele passar a expor, de questões divinas, assuntos humanos, dirá e sentirá de modo mais elevado e magnífico.”) Cf. também *Or.* 16: *Quid dicam de natura rerum, cuius cognitio magnam orationi suppeditat copiam, de uita, de officiis, de*

formar, pois o torna apto a dizer qualquer coisa de modo elevado e majestoso na defesa de suas causas, ele também deverá estar munido de diversos conhecimentos técnicos, que o ajudarão a conquistar os juízes e a vencer o embate. Suas habilidades perpassam um leque abrangente, que começa com o que parece mais óbvio, como a própria matéria do Direito³¹ (pois seu desconhecimento seria assaz vergonhoso), passando pelo conhecimento de outras ciências³², até o domínio das partes da retórica³³ (*inuentio, dispositio, elocutio, actio e*

virtute, de moribus? Satisne sine multa earum ipsarum rerum disciplina aut dici aut intellegi potest? (“O que direi a respeito da natureza das coisas, cujo conhecimento fornece grande riqueza ao discurso, sobre a vida, os deveres, a virtude e os costumes? Por acaso é possível falar ou entender suficientemente, sem profundo conhecimento dessas mesmas coisas?”)

³¹ Cf. *Or. 120: Ius civile teneat, quo egent causae forenses cotidie. Quid est enim turpius quam legitimarum et civilium controuersiarum patrocinia suscipere, cum sis legum et civilis iuris ignarus?* (“Que ele conheça o direito civil, necessário nas causas forenses todos os dias. O que, de fato, é mais vergonhoso do que aceitar a defesa de causas legais e civis, quando se é desconhecedor das leis e do direito civil?”)

³² Há uma considerável ênfase, por exemplo, da parte de Cícero, à necessidade de conhecer os eventos da História, que “podem constituir-se em modelos de estratégia no tratamento dos fatos” (REZENDE, 2010, p. 82), a fim de que se possa atingir o *apte dicere*. Ou seja, por um lado era preciso discernir o estilo do orador ideal, tenso e vicejante, do estilo plano e fluído da história, a fim de evita-lo: *huic generi historia finitima est, in qua et narratur ornate et regio saepe aut pugna describitur; interponuntur etiam contiones et hortationes, sed in his tracta quaedam et fluens expetitur, non haec contorta et acris oratio. Ab his non multo secus quam a poetis haec eloquentia quam quaerimus seuocanda est* (*Or. 66*). (“Deste gênero [a oratória], a história é muito próxima. Nesta, enquanto se narra com elegância, também se descreve frequentemente uma região e batalhas; interpõem-se também discursos e exortações, mas, nesses, exige-se um discurso progressivo e fluente, não aquele intrincado e pungente. O tipo de eloquência que buscamos deve estar afastado desse modelo não muito diversamente que o dos poetas.”). Por outro lado, não se pode negar que o orador deve estar ciente dos acontecimentos do seu tempo e do passado, tanto por uma questão de necessidade do homem maduro quanto por conferir ao discurso a autoridade e o crédito tão almejados: *Cognoscat etiam rerum gestarum et memoriae ueteris ordinem, maxime scilicet nostrae ciuitatis, sed etiam imperiosorum populorum et regum inlustrium; (...) Nescire autem quid ante quam natus sis acciderit, id est semper esse puerum. Quid enim est aetas hominis, nisi ea memoria rerum ueterum cum superiorum aetate contextitur? Commemoratio autem antiquitatis exemplorumque prolatio summa cum delectatione et auctoritatem orationi adfert et fidem* (*Or. 120*). (“Que ele conheça não só a sucessão dos grandes feitos e a lembrança do passado, acima de tudo os da nossa cidade, mas também dos povos poderosos e dos reis ilustres; (...) desconhecer o que aconteceu antes de ter nascido é permanecer sempre uma criança. O que é, de fato, a idade do homem, se essa memória dos acontecimentos dos antepassados não se entrelaça ao tempo dos antigos? Relembrar e também mencionar esses exemplos do passado proporciona grande deleite, autoridade e crédito ao discurso.”). Mesmo assim, é bastante significativo que Cícero (*Or. 31-32*) desaconselhe tomar como modelos Tucídides e Xenofonte. Ainda a esse respeito, também na *Instit. orat.* (10, 1, 31;46-84), Quintiliano, cuja concepção de orador ideal aproxima-se amiúde daquela ciceroniana, coloca em prática as recomendações do arpinate e arrola, de acordo com o estilo de escrita de cada um, uma lista de mais de uma centena de autores gregos e latinos, entre poetas, filósofos, oradores e, ainda, historiadores; segundo Rezende (2010, p.84), “dentre as razões que justificam a leitura dos autores de história, está enfatizado por Quintiliano que ela é muito próxima dos poetas, de certo modo, uma poesia em prosa. Embora possa alimentar o orador com um certo fecundo e saboroso suco, é necessário que o orador seja

memoria, embora esta última não seja tratada no *Orator*), em que pese o fato de que é na *elocutio* que a habilidade do perfeito orador deva ser mais notável. De fato, é na escrita que melhor se produz o discurso, “porque dá tempo para pensar em todos os argumentos inerentes ao caso, para escolher a linguagem correta e os sentimentos, e para alcançar a melhor forma e composição das palavras de alguém, de acordo com os padrões da prosa rítmica”³⁴ (FANTHAM, 2004, p. 86).

Em resumo, as qualidades do orador ideal se alinham a dois grandes e importantes princípios: a necessidade de formação cultural e moral (filosófica) e as diretrizes de uma proposta de formação estética. E seu projeto retórico, ou melhor, a formação idealizada do orador como parte de seu projeto retórico, é resultado de motivações diversas e – por que não dizer? – adversas. Mas o fato é que seu orador não era qualquer rábula do fórum, e sim um homem doutíssimo e perfeitíssimo³⁵, de quem não se podem separar suas motivações, teorias e procedimentos da sua vida pública. Com efeito, a retórica fazia parte da educação e, por conseguinte, da sociedade romana (e, evidentemente, da grega), de modo que a leitura das concepções ciceronianas acerca da técnica retórica vai além de compreender os mecanismos de persuasão. Seus tratados, de fato, além de não se limitarem a exibir o conjunto das regras de oratória e dissertar sobre elas, evidenciam sua preocupação fundamental com a formação intelectual e moral do orador (REZENDE, 2010, p. 61). Por isso, a análise dos saberes que preenchem sua formação deve ser acompanhada da consciência das implicações mais amplas de seu propósito inicial: descrever o melhor e mais bem acabado gênero de eloquência (*quod ego summum et perfectissimum iudicem* – *Or.* 3) e o seu ideal de educação retórica, no contexto da sociedade romana e em seu compromisso. Como vimos, esse trabalho começara bem antes, no *De oratore*, e pode ser perceptível se sistematizarmos seu plano a partir das etapas que ele mesmo estabelece, principalmente no seu primeiro grande tratado. As linhas

cauteloso em sua leitura. É interessante notar que, segundo Quintiliano, a história não está comprometida com a comprovação (esta é uma obrigação do orador), mas com a narração dos fatos, daí sua linguagem poder ser mais solta”.

³³ Cf. *Or.* 44-57.

³⁴ “Because it gives time to think of all the arguments inherent in the case, to choose the right language and sentiments, and to achieve the best shaping and composition of one’s words according to the standards of prose rhythm”. Cf. também *De or.* 1, 1, 150.

³⁵ Cf. *Or.* 47.

gerais que acompanham as diretrizes ciceronianas atravessam uma formação cultural digna de um prototípico cidadão romano, isto é, o orador deve ser um homem bem-nascido³⁶, profundamente conhecedor do assunto a respeito de que fala³⁷ (caso contrário não passará de um discurso vazio de um charlatão), devoto de todas as artes liberais, expressando-as não de modo professoral, mas espontaneamente, quase por “inspiração”³⁸ e uma disposição inata para a função³⁹. Com vistas a execução dessas diretrizes, Albrecht (2003), num nível mais operacional, sintetiza em quatro os principais requisitos do orador ideal: domínio em profundidade da causa a ser defendida (*De or.* 3, 125); formação filosófica (*De or.* 1, 83); qualidade moral do *uir bonus*, isto é, apresenta um *éthos* positivo que, mais do que ser bom, deve **aparentar** ser bom (*De or.* 1, 204); e conhecimento universal, enciclopédico, principalmente de assuntos como literatura⁴⁰, Direito romano e história (*De or.* 1, 17-20).

Por fim, diante do exposto, nas próximas seções consideraremos dois grandes aspectos desses requisitos. Um deles, mais recorrente em Cícero, refere-se à **formação moral** do orador e sua relação com a arte retórica. O outro, o que convencionamos chamar aqui de **formação estética**, também presente na teoria retórica ciceroniana, manifesta-se mais expressivamente no *Orator*, onde as técnicas da prosa rítmica são prescritas. Deste último aspecto, que, na nossa análise, surge a partir da caracterização das habilidades técnicas do orador em confronto com a arte de outros artistas (especialmente o ator e o

³⁶ Cf. *De or.* 1, 17.

³⁷ Cf. *De or.* 1, 20-21.

³⁸ Cf. *De or.* 1, 78-79.

³⁹ Cf. *De or.* 1, 113-114.

⁴⁰ Em relação à questão da literatura, Fantham (2004, p. 133) assim explica o uso do termo: “O pensamento romano normalmente dividiu os textos formais artísticos ao longo da tênue linha entre o orador e o poeta. Para Cícero e seus contemporâneos, a literatura (*litterae, bonae litterae*) ainda significava, sobretudo, poesia, e tanto para os romanos quanto para os gregos as mais importantes formas de poesia eram a épica e a trágica. (...) Mas como podemos comparar o alcance dos antigos gêneros poéticos com obras tão diferentes cobertas pelo conceito moderno de literatura? (...) Com a produção em massa de ficção para entretenimento, a literatura tornou-se um termo privilegiado e exclusivo, de modo que sempre haverá divergências sobre seus limites”. (“Roman thinking usually divided artistic formal texts along the fault line between the *orator* and the *poeta*. For Cicero and his contemporaries literature (*litterae, bonae litterae*) still meant primarily poetry, and for Romans as for Greeks the most important forms of poetry were epic and tragedy. (...) But how can we compare the range of ancient poetic genres with the very different works covered by the modern concept of literature? (...) With the mass production of fiction for entertainment, literature has become a privileged and exclusive term, so that there will always be disagreements about its limits”.)

poeta⁴¹), resulta uma discussão acerca da relação entre **prosa** e **poesia**, já apresentada, ainda que pontualmente, na referida obra de Cícero. É desses três enfoques que nos ocuparemos a seguir.

1.2 A formação moral: o filósofo

Já plenamente amadurecido e experiente, Cícero discute, no *Orator*, uma questão complexa, de ordem essencialmente ética⁴² e estética. De um lado, procura estabelecer o tipo de orador que se deveria apresentar como “ideal”, isto é – concordando com Coria na sua introdução à tradução do *Orator*, de 1999 (p. xvi) –, afirmar a “ideia de que o orador por si mesmo é superior ao poder persuasivo da palavra”⁴³. Por outro lado, a descrição, ou melhor, a prescrição de uma técnica, a prosa rítmica, que o orador ideal deveria dominar. Interseccionando ambas as vertentes, encontrava-se o emergente problema de que sua “reputação”, ou melhor, seu estilo eloquente, estava sendo questionado. Era preciso, pois, reafirmar a importância de dominar as técnicas oratórias que lhe eram características – e por ele prescritas – a fim de revalidar seu modelo ideal de oratória que, em sua opinião, deveria ser seguido. Além disso,urgia refutar as críticas de seus opositores que, àquela altura, não eram somente literárias, mas, de certo modo, políticas. Assim, estamos diante de uma obra de caráter extremamente pessoal, autodefensiva e autoafirmativa. Por isso, causa certo estranhamento que suas fontes e alicerces remontem tão efusivamente o ambiente distante dos gregos – apesar de que, contudo, conforme ele mesmo diz, as origens da *oratio numerosa* têm ali seu berço⁴⁴. Ocorre, porém, que, sendo o primeiro tratado sistemático sobre o tema (*oratio numerosa*), ainda mais em favor de causa insuspeitamente subjetiva, é natural que Cícero não se

⁴¹ Parece-nos conveniente essa restrição por dois motivos: primeiro, a necessidade de traçar um eixo mais ou menos coerente e comum de análise; segundo, porque o próprio Cícero parece desconsiderar, ou pelo menos dar pouco destaque, às técnicas estilísticas de outras áreas, como as do filósofo e do historiador. Cf. *De or.* 2, 341-348; *Or.* 46. Que fique claro, referimo-nos exclusivamente às **técnicas estilísticas**, pois, para Cícero, é imperioso que seu orador tenha formação filosófica (como bem e largamente já demonstra no *De oratore* 3, 122ss.). Cf. também *Brut.* 120.

⁴² No sentido da formulação de um *éthos* do orador.

⁴³ “Idea de que el orador por sí mismo es superior al poder persuasivo de la palabra.”

⁴⁴ Cf. *Or.* 176.

limitasse a descrever ou incorporar o modelo grego. Com efeito, o arpinate defende de modo contundente a vasta tradição latina⁴⁵, lapidada, é verdade, pela sua própria visão da oratória, com frequentes referências aos oradores anteriores a ele, cujo engenho, mesmo sem a técnica apurada do ritmo no discurso⁴⁶, era-lhes louvável em termos de matéria, de modo que, após tomar conhecimento das estratégias rítmicas (*numerus*), passassem a utilizá-las:

Nec ego id quod deest antiquitati flagito potius quam laudo quod est; praesertim cum ea maiora iudicem quae sunt quam illa quae desunt. Plus est enim in uerbis et in sententiis boni, quibus illi excellunt, quam in conclusione sententiarum, quam non habent. Post inuenta conclusio est, qua credo usuros ueteres illos fuisse, si iam nota atque usurpata res esset; qua inuenta omnes usos magnos oratores uidemus. (Or. 169)

E não critico menos aquilo que falta aos antigos do que louvo o que existe, sobretudo porque considero mais importante aquilo que eles têm do que aquilo que lhes falta. Com efeito, há mais mérito nas palavras e nas ideias – em que são excelentes – do que no acabamento das frases, algo que não têm. Depois de inventada a cláusula, a qual, creio, teria sido usada pelos antigos se ela já fosse conhecida e utilizada, vemos todos os grandes oradores empregando-a.

De fato, Cícero não nega que sua técnica seria passível de crítica se fosse absolutamente desprovida de conteúdo (*si inanibus uerbis leuibusque sententiis, iure*⁴⁷ – *Or.* 170), mas o uso consciente dos artifícios oratórios deriva num período elegante que conduziria a um pensamento claro desdobrado em palavras bem acabadas e distintas (*Or.* 170). A preparação e descrição dessas técnicas, no entanto, foi precedida, no *Orator*, de uma exposição não casual das qualidades desse orador, que deveria dominar as habilidades oratórias relacionadas ao ritmo. Não nos parece, desse modo, acidental que Cícero recorra tantas vezes aos antigos oradores em busca de uma justificativa para sua prescrição oratória. A *auctoritas* dos grandes oradores do passado, a nosso ver, está ligada à necessidade que tem Cícero de elevar seu orador ao posto de maior destaque na sociedade romana – agregador de certa moral, em termos filosóficos, que lhe permitiria ser um

⁴⁵ Cf. *Or.* 219, 225, 232.

⁴⁶ Segundo Cícero, o ritmo no discurso era também utilizado pelos antigos oradores, só que, na maioria das vezes, ao acaso, não intencionalmente, desprovido da técnica sistematicamente formulada. Cf. *Or.* 170.

⁴⁷ “Se falasse com palavras vazias e com pensamentos fúteis, ainda teriam razão”.

condutor do Estado. Ou seja, “mais que um indivíduo dotado de conhecimentos, o orador ciceroniano é um indivíduo ligado à prática moral. É sua história de vida e seu comprometimento com a pátria e seus concidadãos que lhe garantirão autoridade no falar” (SILVEIRA, 2008, p.14). A própria discussão inicial do *Orator* (§ 7-10), sobre a idealização de seu orador, pertence, segundo ele (§ 11), à filosofia.

Essa perspectiva remete novamente aos textos de Aristóteles, quando trata da formulação do *éthos* do orador. Seriam três os componentes que, no conjunto, definem sua autoridade pessoal: a **prudência** (φρόνησις), ou seja, a qualidade de bom-senso, de cautela e ponderação, que tem mais que ver com uma “sabedoria prática”, nas palavras de Smith (2004, p. 10); a **virtude** (ἀρετή), qualidade da franqueza, da sinceridade, “o poder de produzir e conservar os bens, a faculdade de prestar muitos e relevantes serviços de toda a sorte e em todos os casos” (*Rhet.* 1, 9) – o orador deve conhecer quais sejam e como se processam as virtudes no cotidiano para usá-las como elemento do *éthos* (SMITH, 2004) –; e a **benevolência** (εὐνοία), o comportamento moderado e respeitoso do orador diante do auditório. Assim como acontece numa boa relação de amizade entre as pessoas, é de supor que dar um bom conselho, sem esperar nada em troca, é prova de benevolência e, dessa forma, o orador recebe para si a credibilidade (*ibid.*, p. 12). Para Aristóteles, “é forçoso, pois, que aquele que aparenta possuir todas estas qualidades inspire confiança nos que o ouvem” (*Rhet.* 2, 1). Mas Cícero vai além. Para ele, o caráter do orador tem mais importância e sentido. Ainda mais importante do que “aparentar” determinado comportamento, sentimento ou reputação, o orador deve valorizar as qualidades que de fato possui. No *De oratore* essa informação é patente:

Valet igitur multum ad uincendum probari mores et instituta et facta et uitam eorum, qui agent causas, et eorum, pro quibus, et item improbari aduersariorum, animosque eorum, apud quos agetur, conciliari quam maxime ad beneuolentiam cum erga oratorem tum erga illum, pro quo dicet orator. Conciliantur autem animi dignitate hominis, rebus gestis, existimatione uitae; quae facilius ornari possunt, si modo sunt, quam fingi, si nulla sunt. (De or. 2, 182)

Tem muita força, então, para a vitória, que se aprovelem o caráter, os costumes, os feitos e a vida dos que defendem as causas e daqueles em favor de quem as defendem, e, do mesmo modo, que se desaprovelem os dos adversários, bem como que se conduzam os ânimos daqueles perante os quais se discursa à benevolência tanto em relação ao orador como em relação ao que é defendido pelo orador. Cativam-se os ânimos pela

dignidade do homem, por seus feitos, por sua reputação; pode-se orná-los com maior facilidade, se todavia existem, do que forjá-los, se absolutamente não existem.

Como se vê, seu intento é forjar um orador que demonstre qualidades morais realmente presentes no seu caráter, ao mesmo tempo em que reprove comportamentos negativos nos adversários. Trata-se da força do discurso que, resultado das palavras advindas de um orador que despertava tal tipo de confiança, transformava-se em “palavra performativa”:

É que a palavra, em Roma, é assunto sério. Na origem, ela é sagrada e se liga à ordem do mundo. (...) A palavra é *performativa*, no sentido de que ela é, por si mesma, uma ação; que produz uma eficácia e produz uma situação nova. (...) Não se trata, pois, de pronunciar discursos brilhantes ou sutis, mas palavras apropriadas, nas quais se pode confiar. A qualidade principal é a *confiança (fides)*. (PERNOT, 2000, pp. 117-118)⁴⁸

Mais tarde, no *Orator*, a discussão gira em torno da própria figura do orador e parte exatamente desse termo para indicar sua principal qualidade: o discurso. Ainda que sejam várias as suas atividades na preparação do discurso – buscar argumentos (*inuentio*), dispô-los (*dispositio*) e escrevê-los (*elocutio*) – é na sua atuação (*actio*), na sua manifestação eloquente que ele se faz reconhecido⁴⁹:

Sed iam illius perfecti oratoris et summae eloquentiae species exprimenda est. Quem hoc uno excellere (id est oratione), cetera in eo latere indicat nomen ipsum; non enim inuentor aut compositor aut actor qui haec complexus est omnia, sed et Graece ab eloquendo rhetor et Latine eloquens dictus est; ceterarum enim rerum quae sunt in

⁴⁸ “C’est que la parole, à Rome, est une affaire sérieuse. A l’origine, elle est sacrée et elle engage l’ordre du monde. (...) La parole est “performative”, en ce sens qu’elle est par elle-même une action, qu’elle possède une efficacité et produit une situation nouvelle. (...) Il ne s’agit donc pas de prononcer des discours brillants ou subtils, mais de paroles appropriées, auxquelles on peut se fier. La qualité principale est la ‘confiance’ (*fides*)”. Tradução de Rezende (2010, p. 47).

⁴⁹ Obviamente, Cícero se refere à expressão máxima de seu orador, que se mostraria na ação pública. É ali que seu brilhantismo se revelaria. É por isso que ele mesmo faz questão, em outro momento (*Att.* 14, 20, 3), de enfatizar que sua obra foi concebida para desenhar as ações do sujeito de que trata: o orador. Para tanto, será através da prescrição de suas habilidades técnicas (a *elocutio*) que ele despontará (cf. *Or.* 61). Ainda sobre esse ponto, o próprio Cícero adverte que, por ser o gênero em que se consentem os adornos, é do gênero epidítico que o orador retira os recursos para se chegar à perfeita eloquência, mas é no gênero judiciário que ela deve ser buscada, motivo pelo qual o epidítico é o mais apropriado para o treinamento dos oradores que pretendem agir no fórum (cf. *Or.* 37-38; 42).

oratore partem aliquam sibi quisque vindicat, dicendi autem, id est eloquendi, maxima uis soli huic conceditur. (Or. 61)

Mas agora é preciso delinear a espécie daquele perfeito orador e da suprema eloquência. O próprio nome indica que ele se sobressai apenas nisto (isto é, o discurso); as demais coisas permanecem na sombra. De fato, não se chama “inventor” ou “compositor” ou “ator”, embora envolva todas essas coisas, mas foi chamado assim a partir da palavra grega *rhetor* e da latina *eloquens*. Portanto, das outras funções que existem no orador, alguém reivindica uma parte; mas a suprema força do dizer, por outro lado, isto é, da eloquência, só é concedida a ele.

O fato é que o princípio pelo qual o orador deveria imbuir-se de uma força moral, isto é, “ética”, da maneira como previra Aristóteles e que comentamos acima, decorria de uma formação eminentemente filosófica, sutil no *De oratore*, mas declarada no *Orator: et fator me oratorem, si modo sim aut etiam quicumque sim, non ex rhetorum officinis, sed ex Academiae spatiis existisse*⁵⁰ (Or. 12). E mais adiante continua Cícero: *sine philosophia non posse effici quem quaerimus eloquentem*⁵¹ (Or. 14). A declaração do § 12, contudo, referente aos Acadêmicos, como bem nos lembra Douglas (1968, p. 36-37), não quer dizer, necessariamente, que Cícero tivesse submetido sua formação a uma linha filosófica específica. Ou que queira que seu orador apresentasse o tipo de eloquência (ou técnica discursiva) igual à do filósofo. É mais provável tratar-se de um argumento a favor da filosofia em termos gerais, como parte da formação e das virtudes de seu orador, já que é nítido seu cuidado de esclarecer que o discurso filosófico é diferente do retórico: a eloquência daquele não possui a vibração deste, em especial no que tange à oratória forense⁵²:

Mollis est enim oratio philosophorum et umbratilis nec sententiis nec uerbis instructa popularibus nec uincta numeris, sed soluta liberius; nihil iratum habet, nihil inuidum, nihil atrox, nihil miserabile, nihil astutum; casta, uerecunda, uirgo incorrupta quodam modo. Itaque sermo potius quam oratio dicitur. Quamquam enim omnis locutio oratio est, tamen unius oratoris locutio hoc proprio signata nomine est. (Or. 64)

O discurso dos filósofos é, de fato, brando e pronunciado à sombra, sem frases nem palavras dirigidas ao povo, nem vinculadas ao ritmo, desenvolvido mais livremente;

⁵⁰ “E confesso ter me elevado orador, se o sou ou na medida em que o seja, não a partir das salas dos rétores, mas do espaço da Academia”.

⁵¹ “Sem filosofia não podemos conseguir o orador que buscamos”.

⁵² Or. 62: *horum oratio neque neruos neque aculeos oratorios ac forenses habet.*

nada tem de ira, de inveja, de violência, de infelicidade, de astúcia. De certo modo, é uma virgem casta, comedida e incorruptível. E assim, é considerado uma fala comum (*sermo*) em vez de um discurso oratório (*oratio*). E, de fato, ainda que toda forma de fala seja chamada de discurso, apenas a fala do orador é signatária deste mesmo nome.

Quando retoma o método filosófico para ser usado pelo seu orador⁵³, Cícero admite que alcançar o triunfo do discurso (sua aclamação) demandará princípios da dialética e da lógica, embora tenha o cuidado de deixar claro que o orador deverá desprender-se do rigor formal dessas disciplinas, áridas por natureza, e privilegiar a clareza e o brilhantismo do estilo:

Volo igitur huic summo omnem quae ad dicendum trahi possit loquendi rationem esse notam; quae quidem res, quod te his artibus eruditum minime fallit, duplicem habuit docendi uiam. Nam et ipse Aristoteles tradidit praecepta plurima disserendi et postea qui dialectici dicuntur spinosiora multa pepererunt. Ego eum censeo qui eloquentiae laude ducatur non esse earum rerum omnino rudem, sed uel illa antiqua uel hac Chrysippi disciplina institutum. Nouerit primum uim, naturam, genera uerborum et simplicium et copulatum; deinde quot modis quidque dicatur; qua ratione uerum falsumne sit iudicetur; quid efficiatur e quoque, quid cuique consequens sit quidue contrarium; cumque ambigue multa dicantur, quo modo quidque eorum diuidi explanarique oporteat. Haec tenenda sunt oratori - saepe enim occurrunt -, sed quia sua sponte squalidiora sunt, adhibendus erit in his explicandis quidam orationis nitor. (Or. 114-115)

Quero, portanto, que a este orador perfeito seja conhecida toda a teoria da dialética que possa ser relacionada à eloquência. A matéria da dialética – que de ti, conhecedor desses assuntos, não se oculta – possui duplo método de ensino. Com efeito, tanto o próprio Aristóteles fixou muitos preceitos do raciocínio lógico, quanto os assim chamados dialéticos, em seguida, criaram muitas regras mais sutis. Eu penso que não deve ser inteiramente ignorante desses assuntos aquele que é atraído pela glória da eloquência, mas sim instruído, seja naquela disciplina antiga [a de Aristóteles], seja nesta de Crisipo. Haverá de conhecer o étimo (*primum uim*), a natureza e o tipo de palavras, tanto isoladas quanto combinadas. E então, por quantas formas se pode dizer alguma coisa; de que modo se julgará que algo é falso ou verdadeiro; o que se pode concluir de quê, o que seja consequência de quê, e o que seja seu contrário. E uma vez que muitas coisas são ditas de forma ambígua, de que maneira cada uma delas pode ser individuada e esclarecida. Esses princípios devem ser possuídos pelo orador – e, de

⁵³ Segundo Albrecht (2003, p. 229-230), pode-se elencar quatro exemplos de “técnicas” aprendidas por Cícero de suas leituras filosóficas: *ironia*, elemento constituinte de cultura; *amplificatio*, transferir casos particulares para contextos mais amplos; *aptum*, adaptar diferentes níveis de discurso e estilo de acordo com o sujeito, o auditório e a situação; *in utramque partem disserere*, a capacidade de colocar-se em diferentes posições para analisar o mesmo objeto. Cf. também Fantham (2004, p. 89).

fato, frequentemente estão presentes – mas, uma vez que, por si mesmos, são assuntos muito áridos, deve ser aplicada no seu tratamento uma certa elegância de expressão.

A apropriação da filosofia, em termos mais gerais, direcionados para a definição da postura ética do orador, ocorria já no começo de sua carreira, na época do *De inuentione*. Cícero postulava, na ocasião, que o sentido da virtude para o orador alcançava qualidades que o afastavam da arrogância em relação a seus próprios atos e ofícios, bem como o fazia evitar ações corruptas, cruéis, soberbas e maldosas. Deveria tal orador declinar do uso da força, do poder, das riquezas, do nepotismo e do dinheiro. Esse homem virtuoso deve ser prudente, justo, honesto, bom cidadão, sábio, forte e moderado⁵⁴. No entanto, o jovem Cícero acrescentava que, apresentando essas qualidades, o discurso não necessitaria de tantos adornos e técnica, pois isso poderia deixar transparecer a artificialidade das técnicas, e que a própria confiança conquistada junto ao ouvinte garantiria a persuasão. Obviamente, sua postura se modificaria significativamente no *De oratore* e no *Orator*. Mesmo que tenha mantido sua posição inicial quanto ao caráter virtuoso do orador, a preterição juvenil⁵⁵ aos ornamentos do discurso foi radicalmente alterada. Em outras palavras, é naquela eloquência que consegue utilizar sabiamente o que convém no discurso (*quid deceat*, o *decorum*) que está a força do orador (*in quo uno uis omnis oratoris est* – *Or.* 69), e esta repousa na virtude e na sabedoria, de tal modo que – forçosamente Cícero o admitia – tanto na vida como no discurso, constitui árdua tarefa valer-se plenamente do *decorum*⁵⁶.

Voltando ao tema da filosofia como requisito para seu orador, para Cícero, sem essa disciplina, temas relacionados à religião, morte, piedade, amor à pátria, o bem, o mal, as virtudes, os vícios, os deveres, a dor, o prazer, as paixões e as perturbações da alma não

⁵⁴ Cf. *De inu.* 1, 20-26.

⁵⁵ Ele mesmo confessa que sua primeira obra de retórica foram lampejos de uma “criança” (cf. *De or.* 1, 36).

⁵⁶ Cf. *Or.* 70: *Sed est eloquentiae sicut reliquarum rerum fundamentum sapientia. Vt enim in uita sic in oratione nihil est difficilius quam quid deceat uidere.* (“Mas a sabedoria é fundamento da eloquência, assim como das demais coisas. De fato, tanto na vida como no discurso, nada é mais difícil do que perceber o que convém.”) No *De or.* 1, 12, Cícero relembra que o uso da eloquência ou da oratória, mesmo sem conhecimento formal dos falantes, também se dá na vida cotidiana.

poderiam ser desenvolvidos a contento com esplendor e profundidade⁵⁷. Mas como relacionar adequadamente a preocupação filosófica que Cícero pretendia incutir no seu orador ideal ao papel da retórica no mundo antigo? Talvez a pertinente reflexão que faz Perelman (2004) sobre os dois temas possa nos ajudar a entender essa questão.

Perelman destaca que uma das grandes controvérsias da Antiguidade greco-romana repousava justamente na atribuição dos respectivos papéis da retórica e da filosofia. Segundo o estudioso,

o rétor educava seus discípulos para a vida ativa na cidade: propunha-se a formar políticos ponderados, capazes de intervir de modo eficaz tanto nas deliberações políticas como numa ação na justiça, aptos, se preciso fosse, para exaltar os ideais e as aspirações que deveriam inspirar e orientar a ação do povo. (PERELMAN, 2004, p. 178)

Do mesmo modo, a filosofia não prescinde dos elementos da retórica para testar opiniões e persuadir um auditório, uma vez que

aos métodos que permitem ter acesso ao conhecimento científico, à contemplação das verdades eternas, Aristóteles acrescenta, em seu *Organon*, as técnicas dialéticas e retóricas, indispensáveis quando se tem que lidar com o elogio e a crítica, com o justo e com o injusto, com o oportuno e o inoportuno, ou seja, as técnicas que devemos utilizar para examinar e expor de uma forma racional os problemas referentes aos valores. (*ibid.*)

Não obstante, ainda segundo Perelman, se o discurso filosófico se dirige à razão, e esta se caracteriza por ser uma faculdade intemporal e invariável, comum a todos os seres racionais, seria de esperar que uma dada proposição evidente para a razão de um único ser humano também se mostrasse evidente para todos, o que faria com que os seres humanos comungassem das mesmas verdades. No entanto, se há desacordo entre eles, significa que determinada proposição não é imediatamente evidente e precisa ser provada. A ideia de uma razão comum fazia com que o filósofo se preocupasse com seu auditório, a fim de fazê-lo perceber, através de uma argumentação persuasiva, precisa, de caráter

⁵⁷ Cf. *Or.* 118: *Nec uero a dialecticis modo sit instructus et habeat omnis philosophiae notos ac tractatos locos.* (“Na verdade, [que o orador] não seja instruído apenas pelos dialéticos, mas tenha todos os assuntos de filosofia absorvidos e praticados”) (cf. também *Or.* 11-19; 113-119).

retórico, a evidência objetiva desta ou daquela proposição. A filosofia que concedesse importância ao ponto de vista retórico admitia o apelo à razão, concebida não como uma entre outras faculdades humanas, mas algo como um auditório privilegiado, que Perelman chama de “auditório universal”, o qual englobaria “todos os homens razoáveis e competentes nas questões debatidas. Todo discurso filosófico deve empenhar-se em convencer semelhante auditório” (*ibid.*, p. 184). Porém, a noção que cada filosofia, ao longo da história, tem de “auditório universal”, pode não coincidir uma com a outra, e isso distingue a filosofia tradicional, que busca constituir-se em sistema de ideias evidentes e necessárias, daquela filosofia de inspiração retórica, de modo que esta “constata não só a existência de diversas concepções do auditório universal, mas também o fato de cada homem razoável ser não só membro do auditório universal, mas também de uma pluralidade de auditórios particulares a cujas teses adere com intensidade variável” (PERELMAN, 2004, p. 185). Assim, cabe aos filósofos, no seu empenho em favor de maior racionalidade, agirem como os “educadores do gênero humano”, no dizer de Sêneca (*Epistulae*, 89, 13), e despertar, na humanidade, a adesão às teses do auditório universal, tal como cada um deles o imagina. Neste sentido, são porta-vozes de valores universais e não podem renunciar a tentar realizar o acordo de universalidade das mentes sobre esses valores.

Ao aproximarmos a noção, abstrata por natureza, de auditório universal, premissa fundamental dessa chamada “filosofia retórica”, da noção ciceroniana de orador ideal, percebemos, de imediato que, do mesmo modo que para a filosofia, definir a caracterização do *perfectus orator* e do melhor estilo oratório também era um problema para Cícero⁵⁸. Não que não lhe sobreviesse, talvez intuitivamente, a noção de diferentes tipos de auditório, uma vez que é normal considerar que cada público apresente características específicas distintas:

Itaque Caria et Phrygia et Mysia, quod minime politae minimeque elegantes sunt, asciuerunt aptum suis auribus opimum quoddam et tamquam adipatae dictionis genus,

⁵⁸ Cf. *Or. 36: Quid est pro praescriptum aliquod aut formulam exprimas, cum in suo quodque genere praestet et gerera plura sint?* (“Qual é o critério pelo qual se pode estabelecer uma fórmula, quando cada coisa pode ser excelente no seu próprio gênero, e os gêneros são muitos?.”)

quod eorum uicini non ita lato interiecto mari Rhodii numquam probauerunt (Graecia autem multo minus), Athenienses uero funditus repudiauerunt; quorum semper fuit prudens sincerumque iudicium, nihil ut possent nisi incorruptum audire et elegans. Eorum religioni cum seruiret orator, nullum uerbum insolens, nullum odiosum ponere audebat. (Or. 25)

E assim, a Cária, a Frígia e a Mísia – que são (nações) pouco polidas e elegantes – adotaram, porque adequado aos seus ouvidos, um certo gênero de dicção suntuoso e como que adiposo, o qual seus vizinhos ródios, separados por não grande espaço de mar, nunca aprovaram (a Grécia muito menos), e os atenienses repudiaram profundamente. O juízo destes sempre foi prudente e puro, de modo que não podiam escutar nada que não fosse perfeito e elegante. Quando um orador servia ao modelo dos gregos, não ousava dispor de nenhuma palavra estranha ou desagradável.

Ao valer-se dos fundamentos filosóficos para agregar valores e qualidades ao seu orador ideal, cuja maior característica reside justamente no seu desempenho decoroso dos gêneros do discurso, Cícero parece amparar-se, embora pela via oposta à de Perelman, num tipo de retórica filosófica que, do mesmo modo preconizado por Perelman, também visa persuadir a todos os tipos de auditório. Seu orador ideal consubstancia-se no estadista ideal, em que pese, em ambos, uma formação moral, filosófica, que consolida o propósito de seu orador, ao mesmo tempo em que amalgama filosofia e retórica numa mesma arte e para a mesma finalidade.

Assim, os conceitos de orador e estadista ideais explicam-se e complementam-se um ao outro. É esse também o entendimento de Albrecht (2003), ao acrescentar que, para Cícero, o orador é, ao mesmo tempo, um político e um sábio (filósofo). Nesse sentido, o orador ideal interessa-se por assuntos da vida de um modo geral e também por assuntos particulares do Estado, o que configura uma concepção essencialmente romana, pela qual a virtude não pode ser concebida apenas no sentido abstrato: ela deve realizar-se através de ações correspondentes (*uirtus in usu sui tota posita est* – *Rep.* 1, 2). Por isso, o estudo das ciências e da filosofia tem por objetivo a preparação para uma vida prática⁵⁹.

Por fim, segundo Albrecht (2003), haveria, para Cícero, duas razões pelas quais era preciso esforçar-se para renovar a união entre filosofia e retórica. A primeira razão era de ordem “arcaica” e romana, isto é, a responsabilidade individual junto à *res publica*

⁵⁹ Tal concepção remonta à época dos pré-socráticos, quando a ciência e a sabedoria, a filosofia, a oratória e a política não tinham sido divididas em disciplinas separadas (ALBRECHT, 2003, p. 221).

conferiu um tom de seriedade à proposta do *De oratore*, cuja essência não era meramente vinculada à educação oratória, mas significava a chance de estampar um significado para a vida e alcançar a felicidade. A segunda razão era de ordem “moderna” e grega: proporcionar a oportunidade de satisfação pessoal, ao fazer parte da vida da República, como um indivíduo de seu tempo e de sua gente, motivo pelo qual o orador, o político e o homem sábio (filósofo) são um só.

1.3 A formação estética: o ator e o poeta

O domínio dos procedimentos que aqui convenciamos chamar de estéticos, na formação do orador, é descrito ostensivamente por Cícero no *De oratore*, comparando-os à arte do poeta e do ator⁶⁰ e detalhando a prática de um e de outro no contexto do uso das figuras (σχήματα) de palavras e de pensamento. Todas essas questões são retomadas no *Orator*, enriquecidas com uma longa exposição acerca de um dos principais recursos técnicos que o orador deveria dominar: o *numerus*⁶¹. No *De oratore*, a discussão inicia-se no cotejo da técnica oratória com o desempenho do ator: no caso deste, se em má atuação, a plateia lhe é indulgente⁶², imaginando ser um mau momento, por exemplo. No entanto, quando algum erro é notado no orador, sua falha é vista como que causada por estultícia (*De or.* 1, 124-125). Tal comparação era inicialmente prevista apenas em termos de quantidade numérica, isto é, de destaque para diferença massiva entre o pequeno número de oradores em relação a outros artistas:

Vere mihi hoc uideor esse dicturus, ex omnibus eis, qui in harum artium liberalissimis studiis sint doctrinisque uersati, minimam copiam poetarum et oratorum egregiorum existisse: atque in hoc ipso numero, in quo perraro exoritur aliquis excellens, si diligenter et ex nostrorum et ex Graecorum copia comparare uoles, multo tamen pauciores oratores quam poetae boni reperientur. (De or. 1, 11)

⁶⁰ Para Cícero, as performances do poeta e do ator, corresponderiam, respectivamente, às funções do orador enquanto compositor e performista.

⁶¹ Já tratado por nós em outro momento, cf. Jesus (2008a).

⁶² Situação oposta ocorre em se tratando do orador em relação ao poeta. Quando este comete algum erro, o público não perdoo, como veremos adiante na última seção deste capítulo.

Sinceramente, parece-me apropriado dizer que, de todos aqueles que se dedicam aos estudos e doutrinas dessas artes liberalíssimas, houve um número muito pequeno de poetas egrégios, mas, mesmo desse exato número em que muito raro surge alguém excelente, se quiseres comparar cuidadosamente, da multidão de latinos e gregos, encontrar-se-ão muito menos bons oradores do que poetas.

Dada essa diferença numérica, não é absurdo que a analogia mais conveniente – e convincente – desenvolva-se tomando as qualidades artísticas do ator, como faz Crasso, no *De oratore*⁶³. Ambos, orador e ator, precisam dos mesmos dons e habilidades para sobressairem-se no exercício de suas respectivas artes, mas, ainda no livro em questão (*De or.* 2, 63-64), uma diferença se estabelece porque, embora o próprio ator se emocione ao proferir versos que, afinal, são “forjados”, o mesmo não se pode dizer do orador, cuja comoção advém de palavras reais proferidas por alguém que se colocaria como uma espécie de personagem de si mesmo (*neque actor sum alienae personae sed auctor meae* – *De or.* 2, 194).

No terceiro livro do *De oratore*, o assunto continua sendo direcionado ao desempenho do orador, a partir de sua semelhança com a atuação do ator, e Cícero divide a maneira de expressão corporal do orador em dois elementos essenciais: *uox* e *gestus*⁶⁴.

Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet uultum et sonum et gestum; corpusque totum hominis et eius omnis uultus omnesque uoces, ut nerui in fidibus, ita sonant, ut a motu animi quoque sunt pulsae. (*De or.* 3, 216)

De fato, toda paixão apresenta, por natureza, uma expressão, um som, uma gesticulação que lhe são próprios, e todo o corpo do homem, bem como toda a sua expressão e todos os sons da voz ressoam de tal forma, como as cordas nas cítaras, que sofrem as vibrações também das paixões.

⁶³ *De or.* 118, 124-130.

⁶⁴ A retórica medieval seguiu de perto esse movimento bipartido da *actio*. Reuchelin (*apud* López-Muñoz, 2004), no seu *Liber congestorum de arte praedicandi*, afirma que *pronuntiatio est gestus et uocis moderatio* (“a pronúncia é a moderação da voz e do gesto.”) Outro estudioso medieval, Fray Luis de Granada (*ibid.*), na sua *Ecclesiastica Rhetorica*, também se dedica à *pronuntiatio*, tocando na questão da gesticulação. Para ele, uma boa articulação textual deve ser acompanhada de uma boa execução vocal e gestual. Ainda que esses manuais sejam de caráter religioso, evidenciam uma certa herança ciceroniana e veiculam elementos típicos que a *elocutio* da época clássica abraçava. A retórica eclesiástica apresenta uma correlação da práxis cotidiana com uma finalidade precisa: a pregação. Talvez por isso mesmo seja uma boa percepção de como a ação pode se manifestar a partir de uma estrutura elocucional definida, tal como a retórica clássica, ao menos no período republicano.

O arpinate dedica mais alguns parágrafos à *uox* e, na sequência⁶⁵, afirma que os sons, pelo fato de poderem ser modulados em grave, agudo, rápido, lento, etc., podem ser usados pelo orador com variedade de formas, que expressem adequadamente sentimentos como cólera, comiseração, tristeza, medo, violência, prazer e aborrecimento, sempre indicando o tom a ser utilizado em cada um desses sentimentos e estabelecendo alguns princípios gerais sobre exatamente quais gestos deveriam ser usados para reforçar as palavras do orador (HALL, 2004, p. 144)⁶⁶. Sobressai sua advertência de que os gestos não devem ser muito agitados nem dispersivos, de modo a atrair a atenção mais para si do que para o que está sendo dito. Ele ainda recomenda evitar os gestos demasiado “teatrais” do tipo que os atores usam na dramatização⁶⁷:

Omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic uerba exprimens scaenicus, sed uniuersam rem et sententiam non demonstratione, sed significatione declarans, laterum inflexione hac forti ac uirili, non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra; manus autem minus arguta, digitis subsequens uerba, non exprimens; brachium procerius proiectum quasi quoddam telum orationis; supplisio pedis in contentionibus aut incipiendis aut finiendis. (De or. 3, 220)

Todas essas paixões devem ser acompanhadas por gestos, mas não os do teatro que representam as palavras, mas que manifestam todo o assunto e todo o pensamento por um sinal, não por uma demonstração, mas com esta inflexão forte e viril dos pulmões, proveniente não do teatro e dos atores, mas do exército ou mesmo do ginásio. A mão menos evidente, que siga, não represente, as palavras com os dedos; [o braço muito bem estendido, como se fosse uma lança oratória]⁶⁸; a batida do pé no começo ou no fim dos embates.

Essa “batida” (*supplisio*) dos pés e das mãos está associada à produção de um ritmo que se processa exatamente na *actio*, através de dois procedimentos:

Numerus autem in continuatione nullus est; distinctio et aequalium aut saepe uariorum interuallorum percussio numerum conficit, quem in cadentibus guttis, quod interuallis distinguuntur, notare possumus, in anni praecipitante non possumus. (De or. 3, 186)

⁶⁵ *De or.* 3, 16-19.

⁶⁶ Cf. também Aldrete (1999) e Gunderson (2003).

⁶⁷ Cf. também *Brut.* 303, quando Cícero critica a atuação gestual demasiado técnica de Hortêncio Hortalo.

⁶⁸ Tradução nossa, não presente na versão de Scatolin.

Não existe nenhum ritmo numa sequência ininterrupta: a distinção e a marcação de intervalos uniformes ou, muitas vezes, variados, é o que produz o ritmo. Podemos notá-lo em gotas em queda porque são distinguidas por intervalos, mas não num curso d'água que se precipita.

O primeiro procedimento (*distinctio*) consiste em observar as pausas entre alguns segmentos. O segundo (*percussio*), em executar as batidas das mãos e dos pés para marcar o tempo. São, portanto, marcadores rítmicos paralinguísticos, dentro dos quais adquirem especial destaque as expressões do rosto, pois *in eo autem ipso dominatus est omnis oculorum*⁶⁹. E assim descreve as maneira pelas quais devem transmitir as emoções:

Qua re oculorum est magna moderatio; nam oris non est nimium mutanda species, ne aut ad ineptias aut ad prauitatem aliquam deferamur; oculi sunt, quorum tum intentione, tum remissione, tum coniectu, tum hilaritate motus animorum significemus apte cum genere ipso orationis; (...) qua re in hac nostra actione secundum uocem uultus ualet; is autem oculis. (De or. 3, 221-223)

Por isso é importante o controle dos olhos. De fato, não se deve mudar excessivamente o aspecto do rosto, para que não sejamos rebaixados a impertinências ou a alguma deformidade. Há os olhos: manifestamos as paixões ora com sua tensão, ora abaixando-os, ora dirigindo-os, ora com sua alegria, de maneira adequada ao próprio gênero do discurso. (...) Por isso, nesta nossa atuação, depois da voz, tem força a expressão; ela, por sua vez, é governada pelos olhos.

No entanto, o elemento mais importante é, efetivamente, a *uox*:

Ad actionis autem usum atque laudem maximam sine dubio partem uox obtinet; quae primum est optanda nobis; deinde, quaecumque erit, ea tuenda; de quo illud iam nihil ad hoc praecipienda genus, quem ad modum uoci seruiatur: equidem tamen magno opere censeo seruiendum. (De or. 3, 224)

Mas para a prática e a excelência da atuação, sem dúvida a voz ocupa a parte mais importante. Devemos, em primeiro lugar, escolhê-la; depois, qualquer que seja, preservá-la. A esse respeito, já nada tem que ver com este tipo de preceituação a maneira de nos dedicarmos à voz; e, contudo, de minha parte, considero que devemos nos dedicar fortemente a ela.

⁶⁹ “Pois é exatamente nele que se encontra todo o poder dos olhos” (*De or. 3, 221*).

Enfim, palavras e gestos participam da execução do discurso, e estes funcionam como batidas musicais⁷⁰, de tal forma que os gestos oratórios deveriam marcar efetivamente o ritmo do discurso na sua pronúncia real. Essa relação entre discurso, ritmo e gestos também é expressa em Quintiliano (*Instit. orat.* 11, 3, 108), quando se detém na análise do início do discurso de Cícero *Pro Ligario* e examina a relação entre a segmentação dos sintagmas, dispostos em unidades menores, e os gestos. Mas, como adverte Formarier (2011b), permanece a dúvida se Quintiliano faz alusão à *actio* (a pronúncia oratória) ou a uma técnica de ensino. Afinal, teria Cícero efetivamente usado desses gestos ou isso tudo não passaria de uma proposta de Quintiliano de ensinar a arte retórica? A questão permanece em aberto, mas o fato é que

o próprio Cícero insiste sobre dois pontos: a batida não deve ser nem contínua nem sistematicamente isocrômica e, por outro lado, deve permanecer discreta. O orador não deve dar a impressão a seu auditório de usar a medida como um percussionista que acompanha uma peça musical.⁷¹ (FORMARIER, 2011b, p. 3)

No *Orator*, as preocupações de Cícero são, portanto, basicamente as mesmas do *De oratore*. Ele dedica os §§ 55-60 a uma breve descrição do desempenho (*actio*) do orador, mantendo a moderação no que se refere ao uso dos gestos (*idemque motu sic utetur, nihil ut supersit*⁷²) e relaciona a isso uma série de restrições: *nulla mollitia ceruicum, nullae argutiae digitorum, non ad numerum articulus cadens*⁷³. À utilização do movimento das mãos e do corpo, mantém a importante necessidade de expressão projetada pelos olhos do orador. Nesse ponto, cabe dizer que, na definição do orador de estilo simples (*tenuis*), que seria a principal característica do orador ático, Cícero acrescenta que seu desempenho deve ser moderado em movimentos corporais e bastante expressivo com a face, mas de modo insinuante e não como se estivesse a fazer caretas⁷⁴.

⁷⁰ Cf. *De or.* 3, 47; *Brut.* 141.

⁷¹ “Cicéron lui-même insiste sur deux points: la battue ne doit être ni continue, ni systématiquement isochrone et d’autre part, elle doit rester discrète. L’orateur ne doit pas donner l’impression à son auditoire de battre la mesure comme un percussionniste qui accompagnerait un morceau de musique.”

⁷² “O orador empregará movimentos de modo que nada pareça redundante.” (*Or.* 59).

⁷³ “Não deve haver flacidez no pescoço, nem movimentos giratórios com os dedos, nem variação do ritmo da voz.” (*Or.* 59).

⁷⁴ Cf. *Or.* 86.

A abordagem ciceroniana da *actio*, embora breve, é muito consciente de sua importância e de sua relação com a *elocutio*: *quo modo autem dicatur, id est in duobus, in agendo et in eloquendo. Est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia*⁷⁵. Assim, para Cícero, a elocução nada é sem a ação, e a ação não se faz sem a elocução⁷⁶, de modo que é esse desempenho do orador que marca sua superioridade em relação aos demais artistas:

Mais se espera do orador do que qualquer outro artista: ele deve se equiparar aos dialéticos na agudeza da argumentação, aos filósofos morais nas suas impressionantes sentenças morais (*sententiae*), aos poetas no seu vocabulário e aos especialistas do direito na memória. Mas também deve se equiparar à riqueza vocal dos atores trágicos e aos gestos dos melhores atores da comédia⁷⁷. (FANTHAM, 2004, p. 84-85)

O discurso oratório, então, mostrava sua superioridade em relação às outras artes exatamente na sua efetiva execução.

Com a poesia, segundo Fantham (2004, p. 138), a oratória compartilhava aquele interponto entre a *performance* pública (no teatro principalmente) e a posterior constituição escrita. De fato, em diversos trechos do *De oratore*, Cícero cita exemplos de poesia para esclarecer algumas partes da retórica⁷⁸ e traça um paralelo entre os poetas que já escreveram sobre assuntos que não dominavam – graças unicamente ao seu talento artístico – e o orador que efetivamente conhece o assunto exposto:

Etenim si constat inter doctos, hominem ignarum astrologiae ornatissimis atque optimis uersibus Aratum de caelo stellisque dixisse; si de rebus rusticis hominem ab agro remotissimum Nicandrum Colophonium poetica quadam facultate, non rustica, scripsisse praeclare, quid est cur non orator de rebus eis eloquentissime dicat, quas ad certam causam tempusque cognorit? (De or. 1, 69)

⁷⁵ “No que se refere ao falar, consiste em duas coisas: a ação e a elocução. De fato, a ação é, por assim dizer, a eloquência do corpo.” (*Or.* 55).

⁷⁶ Cf. *Or.* 56.

⁷⁷ “More is expected of the orator than any other single artist: he must match the dialecticians in sharpness of argument, the moral philosophers in impressive moral judgements (*sententiae*), poets in his vocabulary, and legal experts in memory. But he must also match the vocal richness of tragic actors and the gesture of the best performers of comedy”.

⁷⁸ *De or.* 2, 326; 2, 155; 1, 187; 2, 172.

Realmente, se é sabido entre os sábios que um desconhecedor de astronomia, Arato, falou do céu e dos astros em versos elegantíssimos e excelentes; que um homem totalmente alheio ao campo, Nicandro de Colofon, escreveu sobre agricultura devido a uma capacidade poética, não de agricultor; por que motivo o orador não poderá discursar com extrema eloquência acerca dos temas de que se inteirou para determinada causa e circunstância?

Ainda segundo Cícero, o poeta, mesmo limitado pela rigurosidade métrica⁷⁹ (embora disponha da liberdade proveniente do uso variado das palavras), aproxima-se do orador, em termos de disponibilidade de instrumentos ornativos. São, por isso, muito semelhantes por não permitirem restrições ao seu direito de lidar com qualquer assunto ou matéria com a insigne fluência e habilidade⁸⁰. Contudo, no *Orator*, a questão se mostra um pouco diferente, pois um certo valor é agregado à comparação inicial⁸¹, isto é, o que distingue o poeta do orador é o verso e o ritmo, com a constatação de que haveria aumentado, entre os oradores, o uso desse último elemento – qualquer coisa que seja mensurável pelo juízo dos ouvidos, segundo Cícero, é ritmo, exceto o verso, que não se aplica, evidentemente, à prosa. Explica-se⁸²: os escritos de Platão e Demócrito parecem-se mais com poesia – devido ao movimento rítmico das palavras e das figuras neles empregados, embora não estejam em versos – do que os versos senários dos poetas cômicos, nos quais, não fossem a presença de “versinhos” (*uersiculi*), em nada se distinguiriam da fala normal (*cotidianus sermo*). Por isso, o verso não é o elemento distintivo do poeta (*nec tamen id est poetae maximum – Or. 67*) e, segundo o juízo de Cícero, tanto mais se deve enaltecer os poetas quando conseguem, mesmo limitados pelo rigor métrico, alcançar a qualidade dos oradores (*etsi est eo laudabilior quod uirtutes oratoris persequitur, cum uersu sit astrictior*⁸³ – *Or. 67*).

⁷⁹ A métrica, evidentemente, não é fator determinante da qualidade da poesia. Mesmo para os antigos, é apenas um instrumento, uma *ars* à serviço da análise da criação poética, e não sua finalidade (PETERLINI, 2007, p. 251). Para Quintiliano, a métrica é apenas uma *obseruatio carminis* (*Instit. orat.* 9, 4, 115).

⁸⁰ Cf. *De or.* 1, 70.

⁸¹ Sobre a relação entre retórica e poesia no *Orator*, veja-se os §§ 62, 66, 109, entre outros. Cf. também *De or.* 1, 70; 128; 3, 27; 174; *Top.* 32.

⁸² Cf. *Or.* 66-67.

⁸³ “Embora a ele [o poeta] seja mais louvável, na medida em que busca as virtudes do orador, mesmo sendo mais limitado pelo verso”.

Grant & Fiske (1924) apontam tantas semelhanças entre retórica e poética – ou entre as formulações a respeito de prosa e poesia dentro desses dois sistemas – a ponto de chamarem-nas de “disciplinas irmãs”. No entanto, pesa o fato de que o poeta tem mais liberdade de criação e formação de palavras, aproveitando-se mais abundantemente das figuras, dos arcaísmos e de neologismos, ainda que, em contrapartida, torne-se “escravo” da forma (*Or.* 68), à qual deve obedecer por necessidade, do mesmo modo que ao ritmo (*Or.* 202). Por outro lado, a comparação entre o orador e o poeta se evidencia plenamente através da manipulação que ambos fazem dos recursos estilísticos e rítmicos aplicáveis ao seu respectivo objeto artístico:

et horum utrumque numerus inlustrat, numerus autem – saepe enim hoc testandum est – non modo non poetice uinctus uerum etiam fugiens illum eique omnium dissimillimus; non quin idem sint numeri non modo oratorum et poetarum uerum omnino loquentium, denique etiam sonantium omnium quae metiri auribus possumus, sed ordo pedum facit ut id quod pronuntiatum aut orationis aut poematis simile uideatur. (Or. 227)

E tanto uma coisa quanto outra são reveladas pelo ritmo, mas um ritmo – frequentemente isso deve ser evidenciado – não apenas desvinculado das regras da poesia, mas principalmente que a evite, e seja o mais diferente de tudo em relação a ela. E não porque os ritmos não sejam os mesmos, tanto dos oradores e poetas quanto de todos os falantes e, enfim, de tudo que tem voz e que podemos apreciar com os ouvidos, mas a ordem dos pés faz com que o que se pronuncia pareça igual à prosa ou à poesia.

Assim, é a maneira como cada um, orador e poeta, aplica as ferramentas do estilo – as figuras e o ritmo, em particular – que estabelece os parâmetros que distinguem uma coisa da outra, ou seja, a prosa oratória e o verso poético.

Sobre um ponto muito discutido e crucial na interrelação entre o trabalho do poeta e do orador, as figuras, pretendemos dedicar mais algumas palavras na seção seguinte, com a finalidade de entender um pouco mais o modo como operavam, num ambiente e noutro, os efeitos figurativos aplicados no poema e no discurso.

1.3.1 As figuras e o sistema rítmico oratório

As figuras (σχήματα) constituem fator essencial para Cícero na contraposição das técnicas do orador às do poeta. Tal discussão ocorre, no *Orator*⁸⁴, no momento em que posiciona suas concepções artísticas pessoais, no contexto da polêmica entre ele e os aticistas, e relaciona o uso das figuras aos três gêneros de estilo⁸⁵ (baixo, médio, elevado). Para ele, ao lado do ritmo do período e da concatenação das palavras (*Or.* 78), o orador deve valer-se dos “acessórios da oratória”⁸⁶ (*oratoriae supellectiles*) – isto é, dos ornamentos, das figuras (*quae est in ornamentis* – *Or.* 79), classificadas em duas espécies: figuras de pensamento (*res*) e de palavras (*uerba*). As primeiras são expostas brevemente nos §§ 135 a 139. Já as figuras de palavras são tratadas mais detalhadamente, divididas em palavras isoladas (*simplicia*) e palavras agrupadas na frase (*collocata*)⁸⁷.

As palavras isoladas podem ter significado próprio (*proprium*) – muito usadas, porque soam melhor e expressam melhor a ideia – e significado impróprio (*alienum*), em que se enquadram as metáforas (*translatum*), os neologismos (*factum ab ipso et nouum*) e os arcaísmos (*priscum*). Cícero acrescenta que os arcaísmos, isto é, as palavras antigas e inusitadas, também podem enquadrar-se nas de significado próprio, menos aquelas que são ainda mais raramente usadas. As palavras agrupadas (*collocata*) podem constituir ornamentos se se dispuserem de forma harmônica, simétrica (*concinntas*), de tal modo que a combinação harmoniosa se desfça caso seja perdida a disposição original, mesmo que a ideia se conserve. Podemos representar essa classificação num quadro sinótico como o seguinte:

⁸⁴ Essa discussão vai do parágrafo 78 ao 97.

⁸⁵ Os *genera dicendi*, conforme nos indicam Dionísio de Halicarnasso (*Demost.* 3.1; *Lys.* 6.1) e alguns estudiosos como Solmsen (1931, p. 242) e Kroll (1940), remontam a Teofrasto. São eles: *tenuis*, *temperatus (medius)* e *grandiloquus*. Cf. também *Or.* 20-21.

⁸⁶ Assim como Cícero, apesar de este denominá-las “ornamentos”, Cohen (1974, p. 43) assevera que as figuras não são ornamentos inúteis: “constituem a própria essência da arte poética. São elas que liberam a carga poética que o mundo esconde e que a prosa mantém cativa”.

⁸⁷ No *De or.* 3, 149ss, a discussão sobre as palavras (*collocata* e *simplicia*) e o uso das figuras são muito mais detalhados e voltados para uma exposição mais descritiva. No *Orator*, como se verá, a questão perpassa de modo mais franqueado a relação aos *genera dicendi* e, por conseguinte, ao *decorum*. Isso ocorre devido ao seu empenho em enfatizar a opção dos aticistas pelo estilo simples, que minimiza o uso desses recursos estilísticos.

Figuras de Palavras (σχήματα, <i>ornamenta</i>)	Isoladas (<i>simplicia</i>)	Próprias (<i>propria</i>)	Usuais (<i>usitata</i>)	Eufonia (<i>optime sonans</i>)
				Expressividade (<i>rem maxime explanans</i>)
	Impróprias (<i>aliena</i>)	Metáfora (<i>translatum</i>)		
		Neologismo (<i>nouum</i>)		
		Arcaísmo (<i>priscum</i>)		
Agrupadas (<i>collocata</i>)	Simétricas (<i>concinnitas</i>)			

O tratamento conferido às figuras, no texto ciceroniano, concede atenção especial à metáfora e ao *decorum* como mediador e condicionante do uso desses ornamentos no interior dos diferentes gêneros do estilo, conforme advertimos acima. Ao estilo simples (*tenuis*), caberia a expressão clara e plana, com uso discreto dessas figuras, cabendo a esse orador simples (*tenuis orator*)⁸⁸ o comedimento e a sobriedade na criação de metáforas e no uso de neologismos e arcaísmos. De fato, não haveria problema em usar de metáforas no discurso, uma vez que elas também se manifestam com frequência na linguagem corrente. Não obstante, nos casos em que falta à própria linguagem melhor expressão, é até necessário recorrer a ela por motivos didáticos (*docendi causa*). Mas é altamente repreensível criar uma metáfora complexa, de difícil associação, e usá-la num discurso de estilo simples, uma vez que é mais apropriada ao estilo elevado:

Hoc ornamento liberius paulo quam ceteris utetur hic summissus, nec tam licenter tamen quam si genere dicendi uteretur amplissimo; itaque illud indecorum, quod

⁸⁸ Referindo-se aos oradores áticos (cf. *Or.* 83: *quidam uocant Atticum*).

quale sit ex decoro debet intellegi, hic quoque apparet, cum uerbum aliquod altius transfertur idque in oratione humili ponitur quod idem in alia deceret. (Or. 82)

Este [orador] simples usará deste ornamento um pouco mais livremente do que dos demais, mas não tão livremente quanto se usasse um tipo de eloquência elevadíssimo. E assim, aquela falta de conveniência, que deve ser entendida a partir da noção de conveniência (*decorum*), aparece também aqui, quando se utiliza uma metáfora mais elevada em um discurso simples, já que conviria em outro tipo de discurso.

Esse orador simples também pode utilizar o recurso da *concinntitas* e de algumas figuras de pensamento, mas sempre com reserva e moderação, sem bradar temas que exijam pulmões fortes, não requeridos por esse tipo de orador: *erit enim ut uoce sic etiam oratione suppressior*⁸⁹ (Or. 85).

Ao estilo médio, de tom comedido, mas um pouco mais elevado que o simples, convêm todas as figuras de palavras e muitas das de pensamento, bem como o brilho das metáforas (que, neste ponto⁹⁰, receberão tratamento um pouco mais detalhado da parte de Cícero):

Tralata dico, ut saepe iam, quae per similitudinem ab alia re aut suauitatis aut inopiae causa transferuntur, mutata, in quibus pro uerbo proprio subicitur aliud quod idem significet sumptum ex re aliqua consequenti. (Or. 92)

Chamo metáfora, como já disse muitas vezes, aquelas palavras que mudam de significado, seja por semelhança com outra coisa, seja por beleza ou por falta de denominação própria; chamo metonímia as palavras nas quais é substituída uma palavra própria por outra coisa que tenha o mesmo significado, tomado de alguma relação de causalidade.

Primeiramente, há que se perceber a distinção entre metáfora (*traslatum*) e metonímia⁹¹ (*mutatum*), uma vez que ambas ocorrem por transposição (em que se substitui uma palavra por outra, da maneira como ele instrui acima), para as quais usa exemplos de

⁸⁹ “[O orador ático] será, tanto na voz quanto nos discursos, mais simples”.

⁹⁰ Or. 92. Na verdade, Cícero já havia proposto uma definição de metáfora no *De or.* 3, 155-156. Encontramos, ainda, um conceito semelhante em Quintiliano (*Instit. or.* 8, 6, 1-4).

⁹¹ Tradução que prefere também Yon (1964). Mais adiante, no § 93, Cícero faz referência ao equivalente grego da palavra, μετονομία, e no § 94, usa o termo *immutaciones*, com o mesmo sentido do anterior, também em oposição à metáfora (*tralatio*): *et quamquam tralatio est apud eum multa, tamen immutaciones nusquam crebriores*. (“E ainda que nele [Demétrio de Falera] a metáfora seja abundante, em nenhum outro as metonímias são mais numerosas.”). Cf. também *De or.* 3, 167.

trechos da poesia de Ênio. Em “*arce et urbe orba sum*”⁹², ‘fortaleza’ (*arce*) refere-se a Heitor, personagem da obra de Ênio, constituindo uma metáfora, por substituir uma palavra com a qual se liga por vínculo de expressividade. Já em “*horridam Africam terribili tremere tumultu*”⁹³, em que ‘África’ substitui ‘Africanos’, ocorre uma figura que os gregos chamam ὑπάλλαγη⁹⁴, e os gramáticos, de μετουυμία, porque há também substituição de uma palavra por outra. Cícero recorda que Aristóteles inclui no rol do que seria a metáfora tanto a metonímia quanto a κατάκρσις, esta também uma forma de substituição⁹⁵. Um discurso assim elaborado, continua Cícero, carregado de metáforas, é bastante peculiar, por isso os gregos o chamam de ἀλληγορία, e Aristóteles, em particular, chama a todas essas figuras simplesmente de metáfora. De fato, o estagirita faz poucas anotações para as nuances da metáfora na sua *Rhetorica*, estabelecendo apenas uma ressalva para a **imagem** ou **símile** (εἰκῶν):

O símile é também uma metáfora. A diferença, na verdade, é pequena: sempre que se diz “lançou-se como um leão”, é um símile; mas quando se diz “ele lançou-se um leão”, é uma metáfora. Pois devido ao facto de ambos serem valorosos, transferindo-se o sentido, chamou-se “leão” a Aquiles. O símile é útil na prosa, embora poucas vezes, pois é um elemento poético. Além disso, deve ser utilizado como as metáforas, diferenciando-se no que foi dito. (...) Em todos estes casos, é possível formulá-los quer como símiles quer como metáforas, de forma que todos os que são celebrados quando expressos como metáforas, é evidente que sê-lo-ão também quando símiles; e o mesmo com os símiles, que são metáforas a que falta uma palavra. É necessário, por seu turno, que a metáfora, proveniente da analogia, tenha sempre uma correspondência entre dois termos do mesmo gênero. Assim, por exemplo, se a taça é o “escudo de Dioniso”, então é apropriado chamar “taça de Ares” ao escudo⁹⁶. (*Rhet.* 3, 4)

⁹² “Estou afastada de minha Fortaleza e de minha cidade”, trecho da peça de Ênio *Andromacha captiua*.

⁹³ “A selvagem África tremia ante o terrível tumulto”, da mesma peça de Ênio.

⁹⁴ De fato, há uma substituição de palavras que sugere o uso do termo “hipálage” (etimologicamente, “substituição”), usado nos dias atuais para designar outra figura, quando se atribui a certas palavras o que pertence a outras. Por exemplo, “aves cheirosas, flores ressonantes” (Gregório de Mattos, “Uma dama dormindo junto a uma fonte”, in: SPINA, 1995, p. 143).

⁹⁵ A ideia aqui é uma repetição do mesmo exemplo dado também por Cícero no *De oratore* 3, 169: *ut cum grandem orationem pro longa, minutum animum pro paruo dicimus*. (“Como quando chamamos um discurso de grande em vez de longo, a coragem, de pequena em vez de pouca.”)

⁹⁶ Isto é, a palavra da frase que evidencia que se trata de uma comparação, como em “Idrieu **assemelha-se** aos cachorros à solta” (*Rhet.* 3, 4).

Na *Rhetorica*, Aristóteles trata da metáfora com menos alcance do que na sua *Poetica*. Nesta, ele aponta quatro espécies ou maneiras com que se apresenta a metáfora, relacionando-a à analogia: “A metáfora é a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do gênero para a espécie ou da espécie para o gênero ou de uma espécie para outra ou por analogia” (*Poet.* 21, 7). E continua:

E por analogia entendo quando o segundo termo está para o primeiro como o quarto está para o terceiro; assim, o poeta usará o quarto em vez do segundo ou o segundo em vez do quarto. Às vezes, acrescentam ao termo que usam aquele que ele está a substituir. Dou um exemplo: a taça está para Diônios como o escudo está para Ares. Assim, dir-se-á que a taça é o escudo de Diônios e que o escudo é a taça de Ares. Ou a velhice está para a vida como o entardecer está para o dia. Poderá dizer-se, então, que o entardecer é a velhice do dia ou o crepúsculo da vida. Todavia, em alguns casos de analogia, não existe palavra apropriada, mas proceder-se-á exactamente da mesma maneira. Por exemplo, espalhar semente é semear, mas o espalhar da luz pelo Sol não tem designação própria. No entanto, isto está para o Sol como o semear está para a semente; por isso se disse “semeando uma luz divina”. E também é possível lidar com esse tipo de metáfora de outro modo: depois de aplicar a uma coisa o nome que é de outra, negar alguma das suas características próprias como, por exemplo, se se chamasse ao escudo de “taça”, não de Ares, mas “sem vinho”. (*Poet.* 21, 11-14)

Tanto Cícero quanto Aristóteles, portanto, concordam quanto ao uso parcimonioso da metáfora e das demais figuras no discurso. Não obstante, o problema apresentado acima, sobre a metáfora/analogia, nos leva a dois últimos questionamentos, ambos ligados à nossa preocupação inicial a respeito da formação estética do orador ciceroniano. Primeiramente, em que efetivamente consistiria a natureza rítmica das figuras no conjunto da arte retórica e, em determinada instância, da linguagem? E, em segundo lugar, quais as implicações epistemológicas do emprego da metáfora/analogia no discurso retórico?

A primeira pergunta se faz pertinente devido à natureza da proposta inicial desta pesquisa: o estudo do ritmo no período oratório, que, afinal, é enriquecido com o

“brilho”⁹⁷ das figuras. Com efeito, as figuras têm significativa relação com a estrutura rítmica do período oratório, e este manteve, durante muito tempo, estreita relação com a música, no que se convencionou chamar de “retórica musical” (VICKERS, 1984). Em extenso artigo no qual pretende traçar o percurso que levou a uma teorização acerca das relações entre as figuras retóricas e a música na Idade Média nos duzentos anos que precederam o Renascimento europeu, Vickers parte da posição de Quintiliano sobre não haver “perfeita eloquência” sem a música⁹⁸, que gerou muita discussão sobre a relação entre essas duas áreas. Segundo o autor, “a Retórica deu aos escritores de música um conceito de *decorum* expressivo, enquadrando *res* nas *uerba*”⁹⁹ e também produzindo intensas imagens visuais”¹⁰⁰ (VICKERS, 1984, p. 13). Isto seria possível, porque tanto a oratória quanto a música constituem fenômenos cujos objetos são perceptíveis pelos ouvidos de um auditório. Além disso,

Está, certamente, na natureza das coisas que nós podemos descrever uma arte na linguagem de outra apenas até certo ponto. Não há dúvida de que o processo geral de criação na retórica - *inuentio*, *dispositio*, *elocutio*, *pronuntiatio*, *memoria* – poderia ser adaptado à música – aceitando-se certo engenho – sem causar nenhuma grande distorção¹⁰¹. (VICKERS, 1984, p. 18)

Talvez isso tenha levado alguns teóricos da música, durante o século XVI (mesmo com a evidência da dificuldade em aplicar à retórica musical, em profundidade, os procedimentos da *elocutio*, especialmente no que se refere às figuras) a aplicarem as figuras retóricas a certa teoria musical, o que provocou uma série de imprecisões quanto ao

⁹⁷ Cícero constantemente se refere às figuras do discurso como *lumina* (cf. § 85: *sententiarum lumina*; § 95: *lumina uerborum*; § 134: *lumina orationis*; § 181: *Lumen orationis*).

⁹⁸ Cf. *Instit. orat.* 1, 10, 11-22. Quintiliano faz um apanhado das artes necessárias para completar a educação geral do orador ideal. Suas reflexões sobre a música ecoaram por muito tempo depois da era clássica. Da música e das habilidades do músico, o orador deveria apreender a variedade da inflexão da voz, sem esquecer, no entanto, que, diferentemente da música, o discurso não tem interesse na variação do arranjo e da melodia para lidar com a defesa de um caso, por exemplo.

⁹⁹ Cf. *Rhet.* 3, 10.

¹⁰⁰ “Rhetoric has given writers on music a concept of expressive *decorum*, fitting *res* to *uerba* and also producing intense visual images”.

¹⁰¹ “It is surely in the nature of things that we can describe one art in the language of another only up to a point. No doubt the general processes of creation in rhetoric – *inuentio*, *dispositio*, *elocutio*, *pronuntiatio*, *memoria* – could be adapted to music – given some ingenuity – without causing any great distortion”.

significado de cada figura (até mesmo as enciclopédias e os especialistas não apresentavam uniformidade e clareza na conceituação das mesmas). Por exemplo, a anáfora, que na retórica é a repetição de uma palavra no começo de uma sequência de frases ou sentenças, na música ganhou a definição de “imitação de um tema musical em apenas algumas das partes vocais”¹⁰² (VICKERS, 1984, p. 28). Ou seja, tornou-se patente que o modelo retirado da retórica não poderia ser totalmente aplicado à música, a não ser parcialmente, e apenas alguns deles – os que pudessem ser aplicados ou adaptados ao efeito ou à estrutura musical. As figuras de pensamento que dependem do componente semântico, como a ironia, por exemplo, em seu sentido estrito de significar o contrário do que se diz, não pode ser facilmente adaptada à música. Enfim,

embora a influência da retórica tenha conferido aos compositores ideias sobre a forma musical e as etapas da composição, e tenha incentivado o foco na representação e na excitação dos sentimentos, nem sempre auxiliou o desenvolvimento de recursos especificamente musicais, e a tentativa de encontrar equivalentes para os dispositivos verbais foi problemática¹⁰³. (VICKERS, 1984, p. 41)

O que interessa desse percurso é o fato de que o elo mais forte dessa analogia com a teoria musical, pelo menos na Idade Média, ocorreu a partir das inferências das técnicas da *elocutio* que lidam com as figuras, ou seja, a tentativa de aproximação da retórica com a música, que fizeram os estudiosos da música no período medieval, a partir das figuras, constitui forte argumento para interpretá-las como uma poderosa matriz rítmica do discurso que, se por um lado não logra adaptar-se plenamente à música em sentido mais geral, também não escapa às nuances do que as duas áreas têm em comum: despertar emoções em seus ouvintes. Para Quintiliano, afinal, não existe maneira mais eficiente de excitar as emoções do que através do adequado uso das figuras retóricas¹⁰⁴. E, ainda segundo Vickers (1984, p. 21),

¹⁰² “Imitation of a musical subject in only some of the voice parts”.

¹⁰³ “While the influence of rhetoric gave composers ideas about musical form and the stages of composition, and encouraged focus on the representation and arousal of feeling, it did not always assist the development of specifically musical resources, and the attempt to find equivalents for verbal devices was problematic”.

¹⁰⁴ Cf. *Instit. orat.* 9, 1, 21. Por ser o ῥυθμός um elemento da natureza da língua, Cícero (*De or.* 3, 197) atribui fundamental importância à necessidade de deleitar o auditório e, com isso, despertar emoções:

vários outros escritores de retórica aplicam tais definições psicológicas das figuras de retórica, e outros adicionam o importante corolário de que as figuras são apenas a representação de sentimentos fortes, como é observado na vida. A retórica, então, codificou as consequências linguísticas de emoções melancólicas¹⁰⁵.

Assim como a retórica, a música pode suscitar emoções, mas, evidentemente, de forma diferenciada, pois aquela é uma área da linguagem altamente sistematizada que pode combinar formas finitas de figuras retóricas com uma infinita combinação de significados (*ibid.*, p. 44). A retórica, aliás, enquanto forma de linguagem, não pode escapar aos limites do significado que interagem entre o sistema de signos de indivíduos e o da sociedade, que constituem nosso compartilhado, negociável, mas ainda, em última análise, concordado e trocado jogo de significados (*ibid.*). Conclui Vickers lembrando que a retórica diz respeito inalienavelmente à comunicação e somente pode usar de palavras e de significados.

Nesse ponto, formula-se uma questão importante: por que esse sistema estético, que são as figuras de retórica, pertencentes a um sistema linguístico (no sentido da linguagem verbal, comunicacional), pode ser análogo – embora não totalmente ligado – a um sistema não-linguístico (ou extralinguístico)? As breves palavras acima podem ter ajudado numa possível explicação, mas deixam margem para um último comentário sobre o papel das figuras no sistema linguístico. A esse respeito, é preciosa a contribuição de Hjelmslev (2009), quando pondera de modo semelhante ao que apresentamos acima, podendo complementar nosso raciocínio. Para ele, numa definição inicial e, segundo ele próprio, “frágil”, pode-se dizer que a linguagem é um sistema de signos e que signo é, antes e acima de tudo, “signo *de* alguma coisa (...). Um ‘signo’ funciona, designa, significa.

Ars enim cum a natura profecta sit, nisi natura moueat ac delectet, nihil sane egisse uideatur; nihil est autem tam cognatum mentibus nostris quam numeri atque uoces; quibus et excitamur et incendimur et lenimur et languescimus et ad hilaritatem et ad tristitiam saepe deducimur. (“De fato, uma vez que a arte vem da natureza, se não mover e deleitar por natureza, não parece ter feito absolutamente nada. Não há nada tão afim a nossas mentes do que os pés e os sons da voz, que nos excitam, incendiam, acalmam, enfraquecem e muitas vezes nos levam à alegria e à tristeza.”)

¹⁰⁵ “Several other writers on rhetoric give such psychological definitions of the figures of rhetoric, and others add the important corollary that the figures are merely the representation of strong feelings as observed from life. Rhetoric, then, has codified the linguistic consequences of upset emotions”.

Opondo-se a um não-signo, um ‘signo’ é portador de uma significação” (HJELMSLEV, 2009, p. 49). Assim, as frases, as proposições veiculam um significado e, portanto, são “signos”, os quais se definem de modo relativo, isto é, unicamente pelo lugar que ocupam no contexto, de modo que, isoladamente, nenhum signo tem significado. O contexto, por sua vez, será sempre explícito, situacional. O problema é que, apresentando o inventário de signos e não-signos de uma economia relativa e considerando que essa é a finalidade da linguagem enquanto um sistema de signos, ela deve atender a essa finalidade, sendo capaz de produzir novos signos, novas palavras e novas raízes. Ou seja, essa necessidade de uma quantidade ilimitada de signos só pode ser realizada se todos os signos forem formados com a ajuda de não-signos, que são extremamente reduzidos, chamados de *figuras*:

A linguagem, portanto, é tal que a partir de um número limitado de figuras, que podem sempre formar novos arranjos, pode construir um número ilimitado de signos. Uma linguagem que não fosse assim constituída não poderia preencher sua finalidade. Portanto, temos inteira razão de pensar que encontramos na construção de signos a partir de um número bem restrito de figuras **um traço essencial e fundamental da estrutura da linguagem**. (HJELMSLEV, 2009, p. 52) [Grifo nosso]

Conclui o estudioso afirmando que, por esse raciocínio, a definição de linguagem como conjunto de signos não resiste a uma análise mais profunda, o que acaba por responder nossa pergunta anterior: tal definição só funciona se se considerar as relações externas à língua. Ou seja, o sistema de figuras pode servir para formar signos e lidar com as funções *internas* da língua, e não com seus fatores extralinguísticos.

Antes de encerrar esta seção, precisamos responder àquela segunda pergunta sobre as figuras, que formulamos anteriormente: quais as implicações epistemológicas do emprego da metáfora/analogia no discurso retórico? Evidentemente, as figuras que se referem mais propriamente ao ritmo frasal, como as figuras de repetição, omissão e antítese, por exemplo, seriam mais importantes para o que tratamos aqui em termos mais gerais (a estrutura rítmica do período oratório). Contudo, ainda estamos tentando estabelecer uma conexão mais significativa entre prosa e poesia e, parece-nos, a metáfora cumpre bem com essa finalidade. Por um lado, a metáfora se dirige a uma sensação externa, uma vez que, segundo Aristóteles, é preciso que se empregue a expressão apropriada, “pois

uma palavra é mais própria que a outra, aproxima-se mais do objeto e é **mais capaz de o pôr diante dos nossos olhos**¹⁰⁶ (grifo nosso). Trata-se, então, de uma “tela” que faz os ouvidos “verem”, conforme continua explicando o sábio grego: “precisamos explicar agora o que entendemos por servir de tela e por que meios se chega a esse resultado. Digo que uma expressão põe o objeto debaixo dos olhos quando mostra as coisas em ato”¹⁰⁷. Assim, Aristóteles se refere à metáfora como imagem vívida, a relação direta entre A e B (“esse homem é uma raposa”), feita de forma não corriqueira e vulgar, que Perelman (2004) chama de “analogia condensada”. O esquema típico de analogia, para o autor, seria o do tipo em que A está para B assim como C está para D. Essa distinção é feita por Perelman com a finalidade de assinalar o uso de ambas dentro do que podemos chamar de “estilo científico”, o qual raramente lança mão de metáforas, especialmente em fase inicial, mas que, ao se encontrar em uma área nova de pesquisas, não hesita em guiar-se por analogias. Já em poesia, as analogias são mais raras do que as metáforas, “que, para alguns críticos, são a alma do estilo poético, afastando-o da linguagem comum” (PERELMAN, 2004, p. 336). Daí a distinção feita por Cohen (1974) em “metáforas explicativas” e “metáforas poéticas”: estas afastam o poeta do uso habitual da linguagem, que é o objetivo único da estratégia poética (a mudança de sentido), mas, graças à metáfora afetiva, restabelece o sentido de sua mensagem. “Se o poema infringe o código da fala é para que a língua o restabeleça transformando-se” (COHEN, 1974, p. 95). O objetivo da poesia é, portanto, uma mutação na língua, que seria o mesmo que uma “metáfora mental”, no dizer de Cohen (1974). Na interpretação de Perelman acerca das formulações de Cohen, contudo, a linguagem poética viola o código objetivo, não permitindo a veiculação de uma mensagem cognitiva satisfatória. No entanto, o leitor, não resignado ao absurdo, ressignifica as palavras, atribuindo-lhes um sentido apropriado. A metáfora, nessa perspectiva, sai do eixo de simples mudança de sentido, ou transposição de sentido, ou veiculação de uma imagem, e passa a atuar na natureza do sentido, pois, segundo Cohen (1974), transfere o sentido nocional para o sentido emotivo. “É para facilitar essa transposição que o poeta recorrerá

¹⁰⁶ Cf. *Rhet.* 3, 2.

¹⁰⁷ *Rhet.* 3, 11. Cf. também *Rhet. ad Her.* 4, 34; *Instit. orat.* 8, 6, 19.

com tanta frequência às figuras sugeridas por uma similitude fonética, à repetição de sons, de sílabas, às aliteraões de toda espécie”¹⁰⁸ (PERELMAN, 2004, p. 338).

De uma maneira ou de outra, a discussão retorna à esteira das emoões, seja como significação, no caso das figuras¹⁰⁹ de um modo geral, seja como ressignificação, no caso da metáfora em particular.

Ao encerrarmos esta seção, inserindo uma mais declarada e precisa relação do discurso – ou dos seus elementos que aqui nos propusemos discutir – com a poesia na desrição da metáfora, sentimos a necessidade de individuar com mais precisão as diferenças entre poesia e prosa, pois é nesta última que repousa nossa preocupação atual. É do que trataremos a seguir.

1.4 O ritmo na prosa e na poesia

Iniciaremos este tópico retomando um ponto levantado na seção anterior: um certo menosprezo de Cícero pelo metro dos cênicos. Para ele, o cenário utilizado pelos poetas cômicos, não fosse sua segmentação em “versinhos”, mais pareceria fala comum¹¹⁰ (*nisi quod uersiculi sunt, nihil est aliud cotidiani dissimile sermonis*¹¹¹ – *Or.* 67). Havia, portanto, uma forte consciência da relação¹¹² e, acima de tudo, das diferenças entre a poesia e a prosa, ou entre o verso e a prosa literária que faz uso dos recursos estilísticos da

¹⁰⁸ Cf. o que diz Aristóteles: “É preciso também que a metáfora seja tomada de coisas belas; ora, a beleza de uma palavra, como diz Licímnio, reside quer nos sons, quer na significação” (*Rhet.* 3, 2, 13).

¹⁰⁹ Há quem interprete a discussão a respeito das figuras, no âmbito da retórica clássica, no sentido de uma aproximação com a gramática, uma vez que o sentido expresso de uma palavra nem sempre é suficiente para realizar os efeitos esperados na comunicação. Daí resulta que os ajustes e modificaões a ela impostos implicam, muitas vezes, “infraões” ou “desrespeitos” a uma eventual norma gramatical (*latinitas*). A adequação da palavra ao discurso, seu papel no ornamento do texto, seu desenho no jogo de significação e de maneiras de dizer são preocupações que uma abordagem conjunta retórica/gramática podem desenvolver. (Cf. PÉREZ, 2010).

¹¹⁰ De fato, o verso cenário, usado pelos poetas cênicos, preconizava uma certa obediência ao ritmo da língua falada (GUASTELLA, 1996, p. 88). Cf. também Horácio, *Sat.* I, 4, 40ss.

¹¹¹ “Exceto por serem versinhos, não há nada que os diferencie da fala cotidiana”. Cf. também o que diz Platão: “se se tira da poesia a música, o ritmo e o metro, o que resta não é simplesmente o discurso?” (*Górgias*, 502).

¹¹² Cf. *Or.* 202: *Sed tamen haec nec nimis esse diuersa neque nullo modo coniuncta intellegi licet.* (“Entretanto, é lícito inferir que essas coisas [a prosa e a poesia] não são tão diferentes nem de alguma forma desligadas entre si.”)

poesia, embora de modo diverso (*eadem cum faciamus quae poetae, effugimus tamen in oratione poematis similitudinem*¹¹³ – Or. 201). Efetivamente, o ritmo não se dá na prosa da mesma forma que no verso, e o que é chamado rítmico na prosa nem sempre se faz com metros, mas sim, muito frequentemente, com a utilização de recursos variados ligados à harmonia e à disposição das palavras (*concinnitate aut constructione uerborum* – Or. 202).

A prosa é, portanto, mais livre no sentido de que não está presa à necessidade de usar dos metros e das técnicas de versificação da poesia. Quando o faz, soa uma liberdade controlada, em que os ornamentos rítmicos são obtidos através da contenção das figuras, como vimos acima, e da maleabilidade do fluxo do discurso:

Neque uero haec tam acrem curam diligentiamque desiderant, quam est illa poetarum; quos necessitas cogit et ipsi numeri ac modi sic uerba uersu includere, ut nihil sit ne spiritu quidem minimo breuius aut longius, quam necesse est. Liberior est oratio et plane, ut dicitur, sic est uere soluta, non ut fugiat tamen aut erret, sed ut sine uinculis sibi ipsa moderetur. Namque ego illud adsentior Theophrasto, qui putat orationem, quae quidem sit polita atque facta quodam modo, non astrictae, sed remissius numerosam esse oportere. (De or. 3, 184)

Porém, essas questões não carecem de um cuidado e de uma atenção tão precisos quanto os dos poetas, que a necessidade e os próprios pés e ritmos obrigam a encerrar as palavras de tal forma, no verso, que não haja nada, nem mesmo por uma única respiração, mais breve ou mais longo do que o necessário. A prosa é mais livre e claramente, como se diz, verdadeiramente solta, não, porém, de forma a fugir e vagar, mas que ela própria, sem grilhões, controle a si mesma. Na verdade, concordo com Teofrasto pelo fato de considerar que o discurso, a fim de ser polido e feito com algum ritmo, deve ser ritmado, não de maneira rigorosa, mas mais relaxada.

Com efeito, a prosa é a forma ordinária de expressão linguística que mais se aproxima da regularidade rítmica natural (BERISTÁIN, 1995, p. 401) e, sendo assim, admite grande variedade de ritmos naturais que se relacionam intimamente com sua estrutura sintática, pois o ritmo, não só na poesia mas também na prosa artística, é importante princípio organizativo da linguagem.

De qualquer forma, o ritmo enquanto fenômeno inerente às línguas e, obviamente, ao falante, não era desconhecido por Cícero, pois o orador reconhece a capacidade de julgamento do público em relação ao ritmo do discurso, independentemente

¹¹³ “Embora façamos as mesmas coisas que os poetas, nós evitamos, todavia, a similitude entre a poesia e a prosa”.

de seu nível intelectual ou social (*mirabile est, cum plurimum in faciendo intersit inter doctum et rudem, quam non multum differat in iudicando*¹¹⁴ – *De or.* 3, 197). Por isso, tanto na prosa quanto na poesia, esse ritmo poderia ser naturalmente percebido, embora sob valores diferentes para poetas – a quem cabem as *licentiae* – e para prosadores:

Verum ut in uersu uulgus, si est peccatum, uidet, sic, si quid in nostra oratione claudicat, sentit; sed poetae non ignoscit, nobis concedit: taciti tamen omnes non esse illud, quod diximus, aptum perfectumque cernunt. (De or. 3, 198)

Na verdade, tal como o vulgo nota se há um erro num verso, igualmente percebe se algum elemento de nosso discurso claudica. Mas não confere perdão ao poeta, embora o conceda a nós. Contudo, todos percebem, em silêncio, que aquilo que falamos não é apto ou perfeito.

In uersu quidem theatra tota exclamant, si fuit una syllaba aut breuior aut longior; nec uero multitudo pedes nouit nec ullos numeros tenet nec illud quod offendit aut cur aut in quo offendat intellegit; et tamen omnium longitudinum et breuitatum in sonis sicut acutarum grauiumque uocum iudicium ipsa natura in auribus nostris collocauit. (Or. 173)

Com efeito, no caso dos versos, toda a plateia reclama se uma sílaba foi pronunciada mais longa ou mais breve. E é fato que a multidão não tem conhecimento sobre pés métricos, ignora quaisquer ritmos, não compreende por quê, nem em que aquilo lhe desagrada. E, no entanto, a própria natureza colocou em nossos ouvidos o critério de avaliar toda quantidade longa e breve dos sons e, do mesmo modo, o tom grave e o agudo.

A questão assenta-se, desse modo, sobre dois pontos fundamentais: a natureza da poesia e da prosa e o escopo resultante dessa relação produzido pelo poeta e pelo prosados (orador). Em outras palavras, tanto a fluência das ideias quanto os ornamentos da poesia (considerados aqui, principalmente, no que concerne às figuras) perdem o vigor se não forem expressos adequada e cuidadosamente, já que ambos são revelados pelo ritmo¹¹⁵ e, no que tange ao trabalho do orador, o cuidado com ritmos diversos e distantes dos da poesia deve ser constante, pois não existem outros além daqueles que os poetas utilizam.

¹¹⁴ “É admirável, quando existe uma enorme diferença entre o douto e o inculto no fazer, quão pouco difiram no julgar”.

¹¹⁵ Cf. *Or.* 227.

Por isso, na percepção de qualquer falante, a ordem dos pés pode fazer com que tudo quanto for pronunciado pareça ser igual à prosa ou à poesia¹¹⁶.

O próprio Cícero pondera¹¹⁷ que, apesar de os grandes oradores antigos, anteriores a ele – isto é, os gregos –, terem transportado da poesia para a oratória aquela modulação na voz e o arranjo das palavras, a forma discursiva que resultava dessa transposição, caso se assemelhasse de veras ao verso, incorreria em grave erro. Como vimos, é intenção do orador dispor o discurso de forma harmoniosa, isto é, estabelecendo um paralelismo entre som (*moderatio uocis*) e forma (*conclusio uerborum*). E nisso ele se distingue do inábil (*imperitus*) e desconhecedor de oratória (*ignarus dicendi*), pois este determina sua fala pelo fôlego apenas, enquanto que o bom orador estabelece uma isomorfia entre pensamento e palavras, de modo que a cadência do período se projete, a um só tempo, livre e regrada:

Nam cum uinxit forma et modis, relaxat et liberat immutatione ordinis, ut uerba neque adligata sint quasi certa aliqua lege uersus neque ita soluta, ut uagentur. (De or. 3, 176)

De fato, depois que ele [o orador] as uniu pela forma e pelos pés, ele as solta e liberta por meio da mudança da ordem, de modo que as palavras não estejam ligadas como que por uma lei determinada do verso, nem tão soltas que vagueiem.

As palavras, portanto, devem acompanhar o ritmo natural da fala do orador ou, ao menos, assim transparecer. Livre dos grilhões da métrica poética, as opções que o orador dispõe, incidem, em grande parte, sobre suas escolhas lexicais, que, se, por um lado, devem ser oriundas do acervo comum da língua, de outro, não podem ser mecanicamente pesquisadas, a fim de simplesmente obterem efeitos de vazia sonoridade¹¹⁸. De fato, mesmo o ritmo do verso, antes de incidir num sistema que segue regras e procedimentos estritos, foi cunhado pela natureza e pela audição, às quais a razão e a consciência proporcionaram o uso criterioso da técnica¹¹⁹. Desse modo, é apenas ao rigoroso sistema de escansão que estão presos os poetas, pois na plicação dos recursos estilísticos e rítmicos

¹¹⁶ Cf. *Or.* 227.

¹¹⁷ Cf. *De or.* 3, 173-175.

¹¹⁸ Cf. *Or.* 163.

¹¹⁹ Cf. *Or.* 183.

– mitigados e comedidos no orador – eles agem com mais liberdade. Ainda assim, uma liberdade despótica, pois inerente à própria natureza da poesia:

Sed in utroque frequentiores sunt et liberiores poetae; nam et transferunt uerba cum crebrius tum etiam audacius et priscis libentius utuntur et liberius nouis. Quod idem fit in numeris, in quibus quasi necessitati parere coguntur. (Or. 202)

Mas em uma e outra¹²⁰, os poetas são mais insistentes e mais livres. De fato, eles não só usam metáforas com mais frequência e com mais ousadia, como também usam os arcaísmos de bom grado e os neologismos com maior liberdade. O mesmo ocorre nos ritmos, aos quais os poetas são obrigados a obedecer como que a uma necessidade.

Por isso, não soa estranho afirmar que ritmo na prosa se aproxima bem mais da música do que da poesia, já que, nesta, o ritmo é bem mais artificial do que naquela (LLORENTE, 1973, 195). Mas isso não quer dizer que o ritmo oratório deve ser escalonado do mesmo modo como uma pulsação musical, em que a medida de tempo de cada segmento é antecipadamente determinada (FORMARIER, 2011b, p. 3). A recitação do discurso não deve ser feita a partir de uma medida definida. No *Orator*, Cícero vincula essa perspectiva à especificidade da prosa, em contraposição à poesia:

Nec uero is cursus est numerorum — orationis dico; nam est longe aliter in uersibus — nihil ut fiat extra modum ; nam id quidem esset poema ; sed omnis nec claudicans nec quasi fluctuans et aequabiliter constanterque ingrediens numerosa habetur oratio. (...) Itaque non sunt in ea tamquam tibicinii percussionum modi, sed uniuersa comprehensio et species orationis clausa et terminata est, quod uoluptate aurium iudicatur. (Or. 198)

Na verdade, esse curso dos ritmos – aliás, da prosa, já que nos versos é, de longe, outro – não é nada que se faça além de um limite, pois isso já seria poesia. Mas toda prosa que não claudica nem flutua, por assim dizer, mas progride com regularidade e uniformidade, pode-se considerar rítmica. (...) Dessa maneira, nela (na prosa (*oratio*)), não existem os compassos de percussão como, por exemplo, para o flautista, mas todo o período e espécie de discurso são encerrados e rematados, porque são determinados pelo prazer dos ouvidos.

Esse trecho é essencial ao que queremos dizer, porque esclarece a distinção entre o ritmo poético e musical do ritmo oratório, isto é, a questão da isocronia e da

¹²⁰ A *materia* (“matéria”) e a *tractatio* (“prática.”)

pulsção. Segundo Cícero, ao contrário do verso acompanhado pela *tibia*, a sucessão de combinações rítmicas na prosa não possui uma medida musical propriamente dita, mas, mesmo assim, avança de modo igual e constante. Isso sugere que, na prosa bem ritmada, a relação de duração entre os componentes rítmicos, estabelecidos pelas leis do *numerus* são guiados mais pela proporção do que pela regularidade (FORMARIER, 2011b, p. 4). Isso não implica dizer, contudo, que, na prosa, não haja nenhum tipo de medida; é que “esse *modus* concerne menos à microestrutura da frase (os pés) do que à sua macroestrutura (membros e períodos)”¹²¹ (*ibid.*).

Neste ponto, é interessante observar como a teoria literária moderna lida com essa questão e como se aproxima, ou se afasta (especialmente no que tange à estrutura métrica rigorosa do verso greco-romano), dos postulados percebidos em Cícero, como os que vimos acima. Com base no fato de que a poesia não se distingue da prosa pelo metro, nem pelo ritmo, nem pela estrofe, há quem diga que a diferença reside na presença ou não do verso (D’ONOFRIO, 1983). *Versus*, significando “retorno” da mesma estrutura métrica, opor-se-ia à prosa ou *prorsa*, movimento de “ir para frente”. Assim, segundo D’Onofrio – em que pese o fato de que, na concepção moderna, o conceito de verso é bem mais amplo – cada verso é um recorte do *continuum* do discurso, que estabelece pausas fônicas, independentes das pausas sintáticas. Por isso, a prosa se caracterizaria pelo ritmo contínuo, enquanto a poesia, pelo ritmo da repetição de certas estruturas a intervalos regulares. No nosso ponto de vista, ater-se a essa distinção de poesia e prosa é bastante limitado. Preferimos a perspectiva de Cohen (1974, p. 46), quando lembra que “é comum confundir verso com poesia, erro que deve ser denunciado, tendo-se o cuidado de não cair no erro inverso, como fazem aqueles que denunciam o verso como um ornamento inútil e até mesmo como um entrave ao livre voo do pensamento poético”. Por isso, a tentativa equivocada, na visão de Cohen, de livrar-se das “amarras” do verso e separar o nível fônico do sintático, parece refletir apenas um dos fenômenos da própria poesia (entre tantos

¹²¹ “Ce *modus* concerne moins la microstructure de la phrase (les pieds) que sa macrostructure (membres et périodes)”.

outros que a caracterizam) – no caso, o *enjambement*¹²², isto é, um grau intermediário de não completude sintática que, mesmo na teoria moderna, constitui a figura essencial que distingue a poesia da prosa. Entre os antigos, por exemplo, a cesura já é a evidência de que também optavam por um recurso, na estrutura métrica, que evitasse a superposição perfeita entre sistemas métricos e nexos sintático-lógicos.

Diferentes leituras de um mesmo poema podem incorrer em alternância de diferentes unidades rítmicas, de modo que, a depender do frasear rítmico, pode-se chegar a um frasear “lógico”, que, se desconsiderarmos, novamente, a rigorosa métrica clássica, pode opor-se ao frasear rítmico, tornando tanto a poesia quanto a prosa e a própria razão de ser do verso um tanto duvidosas (OLIVEIRA, 1984, p. 36). Ou seja, uma leitura “lógica”, despreocupada com ritmo e concentrada unicamente na sintaxe, esvaziaria a função *enjambement*, e a delimitação entre prosa e poesia enfraqueceria sensivelmente.

É preferível pensar, agora sim concordando com D’Onofrio (1983), numa abordagem bastante semelhante à de Cícero: que a poesia se diferencia da prosa literária pela presença em grau maior dos elementos fônicos, lexicais, sintáticos e semânticos constitutivos da linguagem poética. Da mesma forma, adentrando na linguagem literária moderna, os elementos estruturais constitutivos da narrativa literária (narrador, ação, personagem, espaço e tempo) se encontram, embora de um modo reduzido, também no poema. Contudo, um detalhe essencial observado por Lomiento (2004, p. 106) destaca que nem sempre, na lírica, o κῶλον terminava com uma palavra, ou melhor, uma estrutura morfossintática completa. Por isso, há a impressão que a teoria antiga tivesse percebido bem uma diferença substancial entre o κῶλον retórico e o κῶλον lírico, uma vez que aquele contém, por definição, um pensamento acabado em si mesmo¹²³; e este, ao contrário, não responde obrigatoriamente a tal necessidade de completude gramatical e semântica, de modo que seu limite pode recair ao final ou dentro de uma palavra, sem necessidade de correspondência com o final da frase, algo que é obrigatório na prosa. Se na retórica, a dimensão do κῶλον depende mais de características gramaticais e sintático-semânticas, na

¹²² Extravasamento de unidade sintática que ocorre quando esta não coincide com fim do verso e continua no verso seguinte, em outras palavras a unidade métrica que não coincide com a unidade sintática (GOLOMB, 1979).

¹²³ *Rhet.* 3, 9; 2, 4.

poesia existem medidas fixadas com rigor (*ibid*, p. 104)¹²⁴: um prevalecer do som sobre o significado que torna nítida a diferença entre a poesia e a prosa.

É ainda na modulação rítmica – como tudo na linguagem – presente em todos os aspectos da prosa e da poesia mencionados acima que se estabelecem os conceitos de metro e ritmo. O primeiro advém do segundo e a ele retorna. No entanto, não são a mesma coisa, pois “quando um metro se esvazia de conteúdo e se converte em forma inerte, mera casca sonora, o ritmo continua engendrando novos metros” (MEYMAN, 1961, p. 94 *apud* OLIVEIRA, 1984, p. 43).

Ritmo é imagem e sentido. O metro é medida abstrata e independente da imagem. Em si, o metro é medida vazia de sentido. O ritmo, pelo contrário, jamais se apresenta sozinho; não é medida, mas conteúdo qualitativo e concreto. Tido ritmo verbal contém, em si mesmo, a imagem e constitui real ou potencialmente uma frase poética completa. (OLIVEIRA, 1984, p. 37)

É muito difícil, segundo Cohen (1974), conciliar metro e sintaxe, pois são dois sistemas de pausa necessariamente concorrentes e, se quisermos resguardar o metro, correremos o risco de sacrificar a sintaxe, independentemente do fato de existir uma “pausa métrica”, que teria a função de evidenciar que o metro estaria preenchido e o verso terminado. Não há garantia de totalidade isomórfica entre pausa sintática – que está ligada diretamente a uma “pausa semântica”, em que o verso ou a frase terminem com sentido completo – e pausa métrica (sim, porque todo verso é seguido de uma pausa mais ou menos longa), pois sempre será preciso que o recitante ignore um ou outro, se quiser manter o ritmo previamente proposto para o verso. O *enjambement*, no sentido estrito, representaria, então, um caso particular de conflito de sintaxe-metro. Para solucioná-lo, seria necessária a perfeita coincidência entre pausa métrica e pausa sintática, o que, como vimos, para Cícero, é possível na prosa rítmica. No que tange ao verso livre, sua distinção da prosa ocorre unicamente quando não respeita o paralelismo das estruturas fônica e semântica¹²⁵, algo

¹²⁴ Cf. *Instit. orat.* 9, 4, 121-123.

¹²⁵ O nível semântico se desdobra em um plano psicológico – a frase é a unidade que apresenta um sentido completo em si –, e um plano gramatical – a frase é o conjunto de palavras sintaticamente solidárias. Desse modo, a obediência do verso a pausa sintática acarreta um fechamento semântico, ou

essencial à prosa. O verso, por sua vez, condicionado ao metro, “é um desvio em relação às regras do paralelismo entre som e sentido que existe em toda prosa. Desvio sistemático e deliberado, já que se acentuou no decorrer dos séculos, apesar das leis prosódicas comuns, e se manteve no verso livre, onde tais leis não existem” (COHEN, 1974, p. 61).

O fato é que o ouvinte pode perceber o ritmo, mesmo se ignorar as convenções do metro. A única condição é a regularidade do movimento do discurso, mesmo escrito, constante no verso, mas pontual na prosa. Mencionamos o movimento rítmico escrito, porque é bastante provável que o próprio Cícero, na redação de seus discursos, tenha se esforçado para conservar o movimento e o calor do discurso pronunciado (NARDUCCI, 1996, p. 162). Ele mesmo nos informa que a simples leitura de seus escritos bastaria para ter uma ideia de sua capacidade de inflamar as emoções de seu auditório (*Or.* 132)¹²⁶. Ainda segundo Narducci (1996, pp. 163-164), seria esse o motivo pelo qual o discurso do orador eventualmente se aproximasse da escrita:

Graças ao amplo fôlego e às proporções arquitetônicas, graças ao emprego bem calculado da ornamentação retórica, as frases pronunciadas pelo orador deviam soar semelhantes a frases escritas: era nisso que melhor se revelavam as qualidades rítmicas da eloquência. Desta forma, o discurso pronunciado se baseava em processos semelhantes aos da elaboração escrita, os quais se treinava para falar imitando os discursos que haviam lido: assim, a palavra escrita acabava por influenciar a pronunciada¹²⁷.

De fato, nos dias de hoje, segundo Oliveira (1984), a maior parte da obra literária não se destina a recitação, é para ser lida em silêncio, sem que o destaque

seja, uma completude do verso ou da frase, que a obediência inflexível à estrutura métrica nem sempre proporciona.

¹²⁶ Cf. também *Or.* 200: *Id autem bona disciplina exercitatis, qui et multa scripserint et quaecumque etiam sine scripto dicerent similia scriptorum effecerint.* (“Isso não será muito difícil aos formados em boa escola, que escreveram muitas coisas, e o que quer que pronunciassem sem terem escrito, fizeram-no semelhante aos seus escritos.”)

¹²⁷ “Per il respiro ampio e le proporzioni architettoniche, per l’impiego ben calcolato dell’ornamentazione retorica, le frasi pronunciate dall’oratore dovevano suonare simili a frasi scritte: era in queste che meglio si rivelavano le qualità ritmiche dell’eloquenza. In tal modo il discorso pronunciato veniva a poggiare su procedimenti analoghi a quelli dell’elaborazione, i quali si addestravano a parlare imitando le orazioni che avevano letto: così la parola scritta finiva per influenzare effettivamente quella pronunciata”.

expressivo de uma leitura pública, como a dos oradores clássicos, impeça de ser elaborada com os devidos contornos rítmicos. A prosa não é uma massa desorganizada, opondo-se ao ritmo como sistema e recurso de expressividade. O ritmo intersecciona a prosa e a poesia, mas uma não se tornará outra apenas por esse motivo.

Por fim, segundo Cohen (1974), entre prosa rítmica e verso rítmico não há muita diferença, exceto aquela que se pode verificar na relação mais concreta, ou estrutural, entre o aspecto fônico e o sintático-semântico. Com efeito, ainda segundo Cohen, o verso exprime frases (semanticamente) diferentes através de frases fônicas semelhantes, isto é, o mesmo ritmo monótono e regular do verso comporta uma frase de conteúdo diverso a cada vez. Na prosa, a representação fônica se ajusta à frase semântica, e a entoação acrescenta-se ao significado, ou seja, “a prosa literária não é senão uma poesia moderada” (*ibid.*, p. 121), e a poesia constitui o nível mais veemente da literatura, o ponto mais alto do estilo. A teoria literária moderna encarregou-se de classificar as formas intermediárias entre os extremos, se assim podemos chamar, que afastam as duas coisas, denominando-as prosa poética, poema em prosa, versos amétricos, etc.; ou, debruçando-se sobre combinações de diversos metros, teorizou sobre as imitações dos hexâmetros latinos em línguas modernas e sobre o verso livre. No entanto, prosa e verso são formas fechadas que, ao inserirmos uma na outra, cada uma delas promove, por contraste, seu próprio princípio construtivo (BERISTÁIN, 1995, p. 403).

Como se percebe, de tênue para quase invisível, a diferença entre poesia e prosa se mostra tanto mais imperceptível quanto mais penetramos nas sutilezas do estilo. Note-se, por exemplo, que mesmo entre os povos mais antigos, nas suas primitivas manifestações de linguagem elaborada, essa distinção é secundária e insignificante (NORDEN, 1986, p. 40). É natural sustentarmos essa consideração, uma vez que, na Antiguidade, toda a discussão referente à prosa artística e, portanto, ao problema da elocução, envolve a questão da poesia e seus instrumentos. Considerá-las em estado de cooperação mútua parece estar de acordo com a poética moderna e com a retórica antiga. E isso pode ser suficiente por enquanto.

1.5 Considerações finais: um projeto estilístico?

Não é possível distinguir nitidamente, em Cícero, o orador do estilista (NORDEN, 1986, p. 229). Em seus tratados de retórica, é recorrente a intenção de entrelaçar teorias estilísticas e projeto oratório. No entanto, existe uma peculiaridade nessa postura, uma vez que, a despeito de sua insistência na necessidade dos conhecimentos das técnicas retóricas que deveria dominar o orador¹²⁸, o arpinate parece muito mais interessado em uma abordagem eclética de sua teoria retórica. De um lado, aquela que procura condensar o que havia de melhor da oratória entre os antigos e entre os oradores do seu tempo, como já anunciava no *De inuentione*¹²⁹. De outro, a indissociável relação que o orador deveria manter entre sua arte e a filosofia, necessário princípio básico de todo o seu pensamento a respeito da educação oratória (GRUBE, 1963, p. 235). Nesta última inferência é que reside a qualidade mais marcante da teoria ciceroniana: como homem do Estado, sua atenção se voltava para as preocupações de ordem global em relação à República¹³⁰, e não apenas reproduzia os restritos ensinamentos das escolas dos rétores, limitados ao ensino da tecnicidade oratória.

De fato, não se tratava apenas de uma formação específica, nem de uma formação filosófica direcionada, no sentido platônico, no sentido estoico ou mesmo no âmbito dos princípios acadêmicos¹³¹, como vimos nas seções anteriores. Seu projeto de oratória, embora encampasse os postulados mais tradicionais de retórica, que, num primeiro olhar, parece bem coadunar-se com suas próprias concepções, isto é, aquelas que exigiam um orador versátil também em áreas distintas (história, a jurisprudência, a filosofia e até as ciências naturais), diferia de seus antecessores e contemporâneos pela posição política e social que o arpinate ocupava e esperava que também fosse ocupada pelo seu orador ideal. Isto é:

¹²⁸ Cf. *Or.* 14, 17, 64; *De or.* 3, 80.

¹²⁹ *De inu.* 2, 4-5.

¹³⁰ Ou de uma agonizante República, como afirma Grube (1963, p. 236).

¹³¹ Haveria, de fato, um plano também nas suas obras filosóficas, que não se filiaría exclusivamente a nenhuma corrente de sua época (NARDUCCI, 2010, p. 179).

a tradição que supostamente Cícero teria restaurado é a de Isócrates, mas novamente há uma diferença, pois, embora Isócrates não tenha sido certamente um mero técnico e realmente tenha tentado transmitir aos seus alunos uma filosofia de vida, ele nunca explicou que treinamento ou conhecimento era necessário. Cícero, contudo, também tinha lido Aristóteles, o qual, na *Retórica*, anunciou claramente o tipo específico de conhecimento de política, economia, ética e psicologia necessárias ao orador. Cícero, ao adotar o ideal de Isócrates, baseou-o não em detalhes mas em princípios, no tipo de requisitos descritos por Aristóteles¹³². (GRUBE, 1963, p. 235-236)

O resultado desse conflito é um projeto de educação oratória que critica o sistema estabelecido, isto é, aquele que propagava uma formação exclusivamente técnica do orador, e que, mesmo seguindo de perto a idealização grega, apresenta a singular novidade de um conjunto de obras calcadas mais em princípios gerais do que em regras estabelecidas, mesmo de assuntos estritamente técnicos, como o arrolamento das figuras¹³³ na metade de seu livro *Orator*. É de se levar em conta que, por ter sido o primeiro a elaborar um manual prescritivo e, na medida do possível, também técnico, a respeito da prosa rítmica, justamente num momento em que seu próprio estilo estava sendo questionado, Cícero pudesse concatenar suas ideias do passado com as do presente e formalizá-las num conjunto harmonioso envolvendo teoria e prática. Mesmo que não tenha sido formalmente planejado desde os seus primeiros tratados, a peculiaridade com que ele o encerra no *Orator* finda por materializar um projeto cujas concepções rompem os limites da simples ensaística retórica de então. Certamente era um projeto (assim nos permitimos denominá-lo) que poderia surpreender seus contemporâneos. Mas efetivamente mantinha a praticidade que deveria sustentar o desempenho do orador a serviço e em função da República. Afinal, Cícero não esperava que a aprovação de seu orador viesse de outro lugar que não do auditório¹³⁴. Essa era a razão pela qual insistia no cuidado que deveria ter

¹³² “The tradition which Cicero is supposed to have restored is that of Isocrates, but again there is a difference, for, though Isocrates was certainly no mere technician and did try to communicate to his pupils a philosophy of life, he never explained what training or knowledge was required. Cicero, however, had also read Aristotle, who, in the Rhetoric, enunciated clearly the kind of limited knowledge of politics, economics, ethics, and psychology required by the orator. Cicero, while adopting the ideal of Isocrates, based it, not in detail but in principle, upon the kind of requirements outlined by Aristotle”.

¹³³ Cf. *Or.* 136-139.

¹³⁴ Cf. *Brut.* 184-189.

o orador em usar dos recursos e das habilidades da retórica, com toda a gama de conhecimentos à sua disposição, inclusive a busca pelo *decorum*, a fim de conquistar a audiência¹³⁵. Seu orador, enfim, deveria preservar a todo custo suas três funções essenciais: *probare, delectare e flectere*¹³⁶. Apesar de ser difícil não pensar que esse projeto de orador ideal de Cícero esteja bastante relacionado a uma necessidade de forjar o que pode ser chamado de “humanista ideal”, como sugere certa vertente¹³⁷, em que prevaleça uma visão muito profunda de retórica, Estado e educação, não podemos deixar de considerar que muito do que Cícero escreveu projeta características de sua própria pessoa e, portanto, numa perspectiva mais imediata, pode servir de fundamento para a compreensão dele e de seu tempo:

Nós deveríamos considerar, então, a linguagem de Cícero como a soma dos pontos de contato linguístico entre ele e seus diversos públicos. Linguagem e estilo formam uma fronteira entre um indivíduo e seu ambiente e, portanto, pode até ser usada para definir sua personalidade. (...) O estilo e o homem são inseparáveis, mesmo na Antiguidade¹³⁸. (ALBRECHT, 2003, p. 159)

Por conseguinte, seu projeto de educação oratória, mais do que apenas de orador ideal, ajuda-nos a perceber com maior clareza, a despeito das reais motivações (pessoais, políticas ou intelectuais), sua preocupação com a República e com o seu tempo. Ao deixar patente um sistema que, perpassando política, filosofia e retórica, alcança formulações linguísticas, Cícero finda por geminar uma concepção de arte literária. E neste ponto arriscamos fixar um parâmetro importante para o que pretendemos desenvolver posteriormente, isto é, a instituição – ou melhor, o inventário, já que nenhuma técnica oratória foi, de fato, criação de Cícero – de um modelo estilístico muito pontual, funcionando como elemento indissociável das qualidades técnicas de seu orador e cujo uso

¹³⁵ Cf. *Or.* 88. Cf. também *De or.* 2, 237-239, 242, 244, 251-252.

¹³⁶ Cf. *Or.* 69. Cf. também *De or.* 2, 27ss; *Instit. orat.* 3, 5, 2.

¹³⁷ Cf. MacKendric (1948).

¹³⁸ “We might consider, then, Cicero’s language as the sum of the linguistic points of contact between him and his various audiences. Language and style form a borderline between an individual and his surroundings and, therefore, may even be used to define his personality. (...) the style and the man are inseparable even in antiquity”.

vai se ampliar por muito tempo depois dele, só havendo de ser abandonado por volta do século XIX¹³⁹: a prosa rítmica.

É verdade que não há referência ao conhecimento de “literatura” no *Orator* nem no *De oratore*, como requisito necessário à formação do orador, salvo nas vezes em que se debruça sobre as questões relacionadas à poesia, como vimos anteriormente. Não obstante, é desses mesmos tratados (acrescentando-se o *Brutus*) que se busca extrair referências para o esboço de um panorama que se aproxime, com alguma segurança, do que os próprios antigos chamaram de “estilo” – com laivos de similitude com o que hoje atribuímos ao termo, ligado à literatura, em sentido mais estrito¹⁴⁰. Há ressalvas, evidentemente, mas “quaisquer que fossem suas limitações, a crítica antiga de estilo literário é um fato histórico, e as teorias e os julgamentos dos antigos foram formativos em determinar a avaliação moderna dos autores clássicos”¹⁴¹ (GOTOFF, 1979, p. 32).

É de nossa opinião, concordando com Mckinley (1926), que existe a intenção, em Cícero, de estabelecer um princípio estilístico que representaria sua teoria e prática oratória. Tal princípio assenta-se sob duas características fundamentais: a diversidade da estrutura e o ornamento das ideias. Cícero atém-se demoradamente ao primeiro ponto, isto é, à variedade da composição, àquela qualidade essencial ao orador¹⁴², que se manifesta tanto na diversidade das estruturas formais quanto no uso de situações estilísticas, como digressões, composição de caracteres e até do humor¹⁴³. Na verdade, a segunda característica do estilo ciceroniano é uma forma de variedade de composição. Ou seja, é a diversidade do estilo que constitui a essência do discurso ornado e belo, motivo pelo qual seus detratores (os neo-áticos) o criticavam. No entanto, o próprio Cícero declara que os ornamentos não são meros adornos linguísticos, e sim, oportuno lume para as ideias (*in*

¹³⁹ Cf. Albrecht, 2003, p. 155; Norden, 1986.

¹⁴⁰ Wilkinson (1982), por exemplo, expõe diversos argumentos a favor de uma relação entre a oratória ciceroniana e a literatura, no sentido de crítica literária, bem como o estabelecimento de parâmetros de análise de gêneros e espécies de texto.

¹⁴¹ “Whatever its limitations, ancient criticism of literary style is a historical fact, and the theories and judgments of the ancients have been formative in determining the modern assessment of Classical authors”.

¹⁴² Cf. *Brut.* 82.

¹⁴³ Cf. *Or.* 108.

illuminandis sententiis)¹⁴⁴. Com efeito, a preocupação em evitar excessos levou-o a criticar não só os sofistas, por seu discurso assaz ornado¹⁴⁵, como também a ele mesmo, quando jovem, por usar em demasia tais floreios¹⁴⁶. Para ele, a linguagem oratória, ornada e grave, acomoda-se às sensações e às mentes dos homens¹⁴⁷, por isso é de esperar que tenha fundamental importância no seu projeto oratório, só que como objeto de uma concepção estilística, veiculadora de habilidades, conhecimentos e força moral desse orador, o qual depende de engenho natural, mas também de treino¹⁴⁸ e de um projeto educativo que o forje nos moldes que Cícero considera perfeito.

Trata-se, pois, de um projeto de vasto alcance que assim pode ser resumido:

Ele [Cícero] viu muito mais na composição literária que uma superfície de adornos. Ele acreditou que era preciso tanto a habilidade natural quanto um treinamento cuidadoso para fazer um orador. Ele comprovou essa teoria conferindo a si mesmo uma educação liberal vocacional; ao longo de sua obra, ele se revela como um artista em condições de reconhecer os diversos detalhes de vida e, através do princípio do *decorum*, organizá-los numa entidade harmoniosa¹⁴⁹. (MCKINLAY, 1926, p. 258)

Acreditamos, pois, que as discussões presentes no *Orator* são parte de um grande projeto de educação retórica, cuja envergadura não se limitava aos preceitos técnicos comumente disseminados no tempo de Cícero, nem mesmo aos elementos contidos nessa arte. A dedicação com que trata dos procedimentos da prosa rítmica, a insistência nos *ornamenta* como *lumina* do discurso, levam-nos a crer que uma parcela importante de seu plano tenha sido a elaboração de um modelo estilístico cuidadosamente delineado e ordenado. Ao lado, portanto, de seu programa retórico, desenvolvia-se um

¹⁴⁴ Cf. *Brut.* 141.

¹⁴⁵ Cf. *Or.* 65.

¹⁴⁶ Cf. *Or.* 107.

¹⁴⁷ Cf. *De or.* 1, 54: *hoc enim est proprium oratoris, quod saepe iam dixi, oratio grauis et ornata et hominum sensibus ac mentibus accommodata.* (“De fato, é próprio do orador, como já disse muitas vezes, um discurso grave, ornado e adequado às concepções e às mentes humanas.”)

¹⁴⁸ Cf. *Brut.* 98, 111, 185.

¹⁴⁹ “He saw far more in literary composition than surface adornment. He believed that it took both natural ability and careful training to make an orator. He carried out this theory by giving himself both a liberal and a vocational education; and throughout his works he reveals himself as an artist in his power to recognize the diverse details of life and through the principle of decorum to organize them into an harmonious entity”.

projeto de formação moral e possivelmente estilística, como assinalamos brevemente nesta seção. Advogam a favor desse posicionamento alguns elementos presentes na raiz da própria cultura romana. Pereira (2009) nos lembra que a dedicação plena às atividades puramente intelectuais eram encaradas com certa reserva entre os romanos¹⁵⁰. Tal tendência possivelmente afetou o modo de pensar de Cícero, que “nunca se libertou inteiramente – e a tal atitude não seria alheia a sua formação filosófica, repartida sobretudo entre a Academia e o Pórtico – da noção de que o serviço da *res publica* tem preferência sobre todos os demais, e só a inatividade política forçada justifica sua preterição” (PEREIRA, 2009, P. 137). Intimamente ligada ao serviço à *Res publica*, estava, por conseguinte, a habilidade oratória, decisiva na constituição da política romana:

Grauis etiam illa est et plena dignitatis dicendi facultas quae saepe ualuit in consule deligendo, posse consilio atque oratione et senatus et populi et eorum qui res iudicant mentis permouere. (Pro Mur. 11, 24)

Também é importante e cheia de honra a arte de falar bem, que, muitas vezes, pode prevalecer na escolha do cônsul; pode, com a influência do discurso, impelir a vontade do senado, do povo e dos que administram a coisa pública.

Enfim, de modo político e pessoal, pragmático e doutrinário, tratava-se de um plano vasto, profundo e, infelizmente, inalcançado. O grande orador não logrou ver seu ideal concretizado¹⁵¹, mas transmitiu uma série reflexões que apenas conseguimos esboçar nesta introdução. Ao encerrarmos este capítulo, esperamos ter apontado de modo satisfatório os contornos de suas implicações, imprescindíveis para a etapa que segue. Por isso, nas próximas páginas, pretendemos dar conta de alguns aspectos muito peculiares de seu projeto: a análise do seu principal mecanismo de *ornamentum*, isto é, a estrutura rítmica do período oratório, procedimento caro ao exercício de oratória daquele *perfectus orator*, que, se não temos como apreciar na prática, podemos, ao menos, seguir as pistas plantadas por Cícero num pequeno compartimento de seu grande projeto.

¹⁵⁰ Apesar de desde cedo já encontrarmos referências ao elogio da sabedoria (Cf. Ênio, *Analles*, 7).

¹⁵¹ Embora tenha conseguido, ao menos, segundo ele mesmo, definir em teoria seu ideal e inalcançável orador (*Or.* 100): *Tenemus igitur, Brute, quem quaerimus, sed animo* (“Eis, então, Bruto, embora na mente, aquele [orador] a quem buscamos.”)

PARTE II

PRÉ-TEXTOS

CAPÍTULO II

A prosa rítmica

2.1 Sobre ritmo, prosa e prosa rítmica: algumas leituras e releituras

Τῆ δὴ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἶη.

[*E para a ordem do movimento o nome seria ritmo.*]
(Platão, *Leis* 2, 665a)

O ritmo como condutor e organizador de expedientes linguísticos, não nasceu, obviamente, no seio da prosa artística da Antiguidade clássica, nem esteve a ela exclusivamente vinculado. Talvez nem fosse preciso dizer que se fez presente como teoria, e mais ainda como prática, entre os antigos, mesmo antes de uma proposta de definição ou sequer de uma distinção taxonômica que lhe fizesse assumir a mais tênue condição de princípio ou reflexão epistêmica entre seus praticantes, algo que, nos dias de hoje, certamente é imprescindível à metodologia dos estudos científicos da linguagem. No que tange à produção grega, berço de seu desenvolvimento como mecanismo de elaboração da poesia e da prosa, o ritmo fazia parte de um quadro maior, que podemos intitular, por ora, de estilização da linguagem, intencional ou não, que, na tentativa de restringir um pouco seu alcance, podemos chamar também de prosa artística ou, metonimicamente, de **prosa rítmica**. Não que a prosa artística estivesse isenta das restrições gramaticais da língua e de suas implicações na prosa retórica, ou que delas dispusesse apenas instrumentalmente. Sucede que, conforme Hofmann & Szantyr (2002, p. 5), por receber um processo de estilização, a linguagem se abre a possibilidades mais amplas:

A estilística estuda a mesma matéria da gramática, mas do ponto de vista particular da escolha de meios linguísticos; por conseguinte, o estilo é o uso artístico dos elementos e dos fatores variantes do discurso enquanto

tal ou, em outras palavras, a escolha entre mais possibilidades expressivas (fonéticas, morfológicas, lexicais e sintáticas) disponíveis na língua¹⁵².

Tal parece ter sido a intuição dos antigos ao construir uma complexa teoria estilística do período oratório, que, segundo Marouzeau (1946, p. 289), engendrou, inicialmente, fórmulas linguísticas fechadas (provérbios, ditos, fórmulas religiosas, etc.), via de regra, constituídas de *partes* ritmicamente distribuídas, também chamadas *particulae* e *incisiones* (*Or.* 61, 205 e 208), que traduzem o grego κόμματα e κῶλα, mais comumente denominadas de *incisa* (incisos) e *membra* (membros) (*Or.* 62, 211). No entanto, embora ao *incisum*, isolada e especificamente, não se apliquem as regras da prosa métrica (*Instit. orat.* 9, 4, 122), com frequência tais subconstituintes estão presentes no discurso periódico, cuja constituição e unitariedade, independência e autonomia de sequência¹⁵³ levaram os antigos a identificarem-nos, indistintamente, como discurso rítmico (NORDEN, 1986, p. 51). Em outras palavras, em algum grau de elaboração das estruturas linguísticas antigas, o ritmo, ou, ao menos, estruturas rítmicas frásicas com algum nível de elaboração, estavam presentes. Mesmo porque, ainda segundo Norden (1986), faz parte da natureza de qualquer civilização adaptar seu código comunicativo a uma manifestação que possibilite determinado efeito da linguagem. No caso, o registro mnemônico de sua cultura: poesia, cantos religiosos, sentenças jurídicas, etc.

Na história do pensamento grego, o primeiro a propor uma definição de ritmo, no contexto da epígrafe que introduz este capítulo¹⁵⁴, foi Platão (424-348 a.C.). Na ocasião,

¹⁵² “La stilistica studia la stessa materia della grammatica, ma dal particolare punto di vista della scelta dei mezzi linguistici; di conseguenza, lo stile è l’uso artistico degli elementi e dei fattori varianti del discorso in quanto tale o, in altre parole, la scelta tra più possibilità espressive (fonetiche, morfologiche, lessicali e sintattiche) a disposizione nel linguaggio”.

¹⁵³ Nesse sentido, a acepção moderna de περίοδος coincide com a antiga (PACE, 2002, p. 27).

¹⁵⁴ Especificamente, Platão alude ao fato de que nos movimentos dos jovens, tão ardentes e turbulentos, incide uma certa ordem (τάξις), que é privilégio humano: τῆ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἶη, τῆ δὲ αὖ τῆς φωνῆς, τοῦ τε ὀξέος ἄμα καὶ βαρέος συγκεραυνυμένων, ἁρμονία ὄνομα προσαγορεύοιτο, χορεία δὲ τὸ συναμφοτέρον κληθεῖ. (“para a ordem do movimento o nome seria *ritmo*, e para a [ordem] da voz, na qual o grave e o agudo se fundem, nomeia-se harmonia, enquanto que para união dos dois [ritmo e harmonia] dá-se o nome de *arte coral*.”) Cf. também Paviani (2011). David (2006, p. 246) afirma que o primeiro uso atestado da palavra ῥυθμός em grego ocorre em Arquíloco (fragmento 128.7), significando “a sucessão perpétua do bem e do mal na vida dos homens” (“The perpetual succession of good and evil in men’s lives.”)

já na velhice, o filósofo estava preocupado com a estabilidade política da sociedade grega da época, certamente utilizando a palavra ῥυθμός no sentido de “forma” das instituições, “entendendo por aí a forma distinta, o arranjo característico das partes de um todo” (BENVENISTE, 2005, p. 364). Trata-se de um sentido filosófico do termo, atribuído por Demócrito (460-370 a. C.), um pouco antes de Platão e estabelecido posteriormente por Aristóteles¹⁵⁵: “As coisas diferem pelo ῥυθμός, pela διαθιγή e pela τροπή; o ῥυθμός é o σχῆμα (‘forma’); a διαθιγή (‘contato’) é a τάξις (‘ordem’), e a τροπή (‘reviravolta’) é a θέσις (‘posição’)”.

Não é por acaso, portanto, que, segundo Benveniste (2005), desde a filosofia jônica, passando por Heródoto e os poetas líricos e trágicos, o termo designe fundamentalmente a noção de “forma”, “arranjo”, “disposição”, algo que persistiria até o período ático. Isso quer dizer, ainda segundo o estudioso, que o termo ῥυθμός nunca significou “ritmo”, das suas origens até o período ático, e que seu étimo nunca se aplicou ao movimento regular das ondas¹⁵⁶, como se pode inferir a partir da comparação morfológica com o verbo ῥέω. Não que o verbo e o substantivo abstrato dele advindo não estejam de alguma forma relacionados:

Pode-se compreender então que ῥυθμός, significando literalmente “maneira particular de fluir”, tenha sido o termo mais apropriado para descrever “disposições” ou configurações sem fixidez nem necessidade natural, resultantes de um arranjo sempre sujeito à mudança. A escolha de um derivado de ῥέιν para exprimir essa modalidade específica da “forma” das coisas é característica da filosofia que a inspira; é uma representação do universo no qual as configurações particulares do movimento se definem com “fluições”. (BENVENISTE, 2005, p. 368)

Dito isso, voltemos a Platão e sua definição de ritmo apontada no início desta seção. Benveniste (2005) esclarece que o filósofo grego emprega a palavra “ritmo” no sentido tradicional da época (como “forma distintiva, disposição, proporção”), mas inova ao aplicar o sentido de “forma do movimento” que o corpo humano executa na dança. Essa inovação começou a ser fixada já no *Filebo* (17d), quando se fala da necessidade de

¹⁵⁵ *Metafísica*, 985 b4 *apud* BENVENISTE, 2005, 364.

¹⁵⁶ Isto porque há uma tendência a relacionar semanticamente a palavra ῥυθμός à raiz do verbo ῥέιν (“fluir”), como se fosse tomado por base o movimento das ondas.

conhecer as características e combinações dos intervalos para aprender seriamente música. Além disso, ainda nessa obra, explica-se a importância do movimento do corpo, submetido aos números e o que é chamado de *ritmo* e *medidas* (ῥυθμός καὶ μέτρα). No *Banquete* (187b), afirma-se que o ritmo resulta do rápido e do lento, primeiro opostos, depois concordes. Em suma,

A circunstância decisiva está, aí, na noção de um ῥυθμός corporal associado ao μέτρον e submetido à lei dos números; essa ‘forma’ é, a partir de então, determinada por uma ‘medida’ e sujeita a uma ordem. Eis o novo sentido de ῥυθμός: a ‘disposição’ (sentido próprio da palavra) é em Platão constituída por uma sequência ordenada de movimentos lentos e rápidos, assim como a ‘harmonia’ resulta da alternância do agudo e do grave. (BENVENISTE, 2005, p. 369)

É a partir daí que a ordem no movimento, o processo harmonioso das atitudes corporais, combinado com o metro, passa a se chamar ῥυθμός. Por isso, pode-se chamar ‘ritmo’ a todo movimento que supõe uma atividade contínua, graduada pelo metro em tempos alternados. Trata-se, pois, de um processo de elaboração conceitual lento, fruto de reflexão filosófica primeiramente aplicada aos movimentos da dança e do canto para então expandir-se para aplicação em termos mais amplos, à semelhança do que hodiernamente é concebido em relação ao seu alcance, isto é, “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” (NESPOR, 1994, p. 238)¹⁵⁷.

Em síntese, nesta introdução ao capítulo, ressaltamos que – embora associado, desde a Antiguidade, e mesmo hoje, numa visão mais imediata, ao universo da música, da dança e da poesia, já que sempre está relacionado à noção de tempo e duração – o ritmo pertence à esfera mais abrangente das atividades do homem e da natureza. Talvez seja por esse motivo que a elaboração dos procedimentos rítmicos nas manifestações “literárias” gregas tenham se realizado de maneira natural, espontânea¹⁵⁸, até o momento em que

¹⁵⁷ “Il ritmo non è un fenomeno prettamente linguistico, ma un fenomeno naturale che si ritrova ovunque nella natura e perciò anche nel linguaggio, ma in cui principi organizzativi sono più generale”.

¹⁵⁸ Cf. Norden, 1986, p. 50.

adquire o elevado valor estético que os grandes poetas e prosadores lhe imputarão. Por conseguinte, e de volta à necessidade de fixar nosso objeto de estudo num contexto determinado – a oratória –, é preciso reiterar que a prosa rítmica nasce no universo grego antigo. E é sobre a prosa grega e sua evolução ao longo dos séculos que recaem os principais indícios e fundamentos de uma arte que se desenvolverá amplamente mesmo após o apogeu da oratória latina.

Por isso, antes de nos aproximarmos com mais atenção dos procedimentos rítmicos e das induções que pretendemos desenvolver neste capítulo – a saber, a evolução e estrutura do período oratório –, passaremos por uma exposição panorâmica e sintética do desenvolvimento da prosa oratória greco-romana. Essa contextualização será importante se quisermos ter um vislumbre do quão pertinente e em que medida era apreciada a prosa rítmica em seu ambiente de produção. É pelo mesmo motivo, e também para embasamento das discussões posteriores, que dedicaremos, ainda, algumas breves palavras às principais propriedades do discurso elaborado periodicamente, em particular, à tipologia e estrutura dos enunciados frasais, sua organização paratática e hipotática e à maneira como podiam ser utilizados, para finalidades rítmicas, na colometria clássica.

2.1.1 A prosa grega

A prosa rítmica acompanhou o desenvolvimento da prosa grega. E, de acordo com Denniston (1993), até aproximadamente o início do ano 425¹⁵⁹ a.C., prosa grega significava, em geral, filosofia e história gregas, pois a oratória estilística havia apenas começado. Na verdade, para ser ainda mais específico, prosa grega significava prosa jônica, pois tanto os historiadores como os filósofos advinham, em sua maioria, da Jônia e, quando não, escreviam naquele dialeto. À exceção de Demócrito (460-370 a.C.), de quem ainda restam consideráveis fragmentos, passíveis de distinção em relação a determinado estilo, embora bastante artificioso, não se conhece quase nada dos demais filósofos dessa época.

¹⁵⁹ Górgias chega a Atenas em 427 a.C., como divisor de águas no que se refere à transformação estética da prosa.

Inicialmente, é impossível falar de prosa artística grega sem mencionar Górgias de Leôncio (485-380 a.C.), em cuja obra encontramos aquela conhecida estratégia de cadência sonora nos finais dos vocábulos e do chamado jogo de palavras, metaforizado, no dizer de Norden (1986, p. 24), como “imagem visível da realidade invisível”¹⁶⁰. Isto é, “imagens tão fiéis aos seus originais que se poderia usar, com toda seriedade, o que para nós são semelhanças de som como base para o raciocínio”¹⁶¹ (DENNISTON, 1993, p. 13).

Ainda assim, é muito provável que a prosa ateniense fosse já bastante desenvolvida na época da chegada de Górgias, o que não a isentou de sua influência, bem como a de Trasímaco e, talvez, em menor grau, de outros sofistas. Para Denniston (1993, p. 23), contudo, a influência gorgiana foi bastante nociva, pois

Ele [Górgias] não fez mais do que assumir determinadas qualidades intrínsecas à expressão grega, paralelismo e antítese, e ampliá-las ao limite do absurdo. Para a sua mente abstrata, paralelismo significava igualdade matemática. E isso se obtinha mais facilmente – e de modo mais manifestadamente óbvio pelos ouvidos – se as proposições fossem breves, por isso sua escrita era dividida em unidades tanto quanto possível menores¹⁶².

As críticas de Denniston se devem, muito provavelmente, à controversa e polêmica figura que foi Górgias, cujo estilo certamente não agradava a todos. No entanto, os efeitos de simetria antitética, que implicavam, não poucas vezes, um tipo de rima no final de cada proposição¹⁶³, já era atestada abundantemente entre os poetas trágicos e cômicos, que manejam os efeitos rítmicos no final dos versos. Mas Górgias foi o primeiro a

¹⁶⁰ Cf. *Or.* 3.

¹⁶¹ “Immagini così fedeli ai loro originali che si potrebbero usare, in tutta serietà, quelle che per noi sono rassomiglianze di suono come una base per il ragionare.”

¹⁶² “Egli non fece che assumere determinate qualità intrinseche all’espressione greca, paralelismo ed antitesi, ed ingrandirle sino al limite dell’assurdo. Per la sua mente astratta, parallelismo significava uguaglianza matematica. E ciò si otteneva più facilmente, ed in modo più manifestamente ovvio per l’orecchio, se le proposizioni erano brevi, perciò la sua scrittura è frantumata nelle più piccole unità possibili.”

¹⁶³ Assumimos, aqui, a definição oferecida por Touratier (1994, p. 503), para quem “la proposition est un constituant phrastique pouvant lui-même être pris, tel quel, comme phrase”. (“A proposição é um constituinte frásico, podendo, ele mesmo, ser tomado, tal qual, como frase.”) Para nós, essa definição tem a vantagem de permitir nomear os constituintes do período com alguma liberdade, usando como critério, quando convier, estruturas sintáticas ou rítmicas segmentadas em incisos ou membros, conforme veremos adiante (cf. seção 3.1).

fazer uso desse recurso na prosa, a despeito de que, na prosa da época anterior, a rima ocorresse naturalmente, fora de uma estrutura simétrica, de modo que, talvez por isso, sua técnica não apresentasse nenhuma dificuldade particular. Ainda segundo Denniston (1993), se Tucídides (460-395 a.C.), da mesma época, é tido como um escritor no qual também se encontram períodos semelhantes aos de Górgias, embora raros, no historiador evidencia-se o esforço em evitar estruturas artificiais e, ainda que ocorram, Tucídides prefere a antítese lógica, em vez da verbal, o que, a bem da justiça, também poderia ser objeto de crítica, não fosse o fato de observar o princípio de que a forma deve servir ao conteúdo, e não o contrário. Enfim, Górgias, do mesmo modo que Antífone (480-411 a.C.), optou por uma linguagem poética que, evidentemente, em um discurso político ou forense, parecia ser-lhe censurável.

Diante disso, é difícil precisar em que nível e sob que critérios a inserção de elementos poéticos na prosa era alvo de críticas e restrições. Há algo de muito pessoal e parcial na atribuição do valor da prosa artística entre os antigos. Trasímaco da Calcedônia (final do séc. V a.C.), por exemplo, apesar da exposição ao ridículo que lhe auferiu Platão, na *República*¹⁶⁴, receberá menção positiva de Cícero (no *Orator*), que lhe atribui o pioneirismo da invenção do ritmo na prosa, incluindo o uso das cláusulas nos períodos, seguindo os preceitos de seu mestre Isócrates, embora os poucos fragmentos da obra de Trasímaco e a ausência de elementos na obra de seu preletor dificultem estabelecer uma relação entre ambos que corrobore aquela afirmação. Não obstante, deve-se a Trasímaco o mérito de uma dupla influência¹⁶⁵: ter criado o que posteriormente foi chamado de “estilo mediano”, isto é, um tipo de estilo que se colocaria entre a elocução da poesia e da língua comum; e de ter sido o primeiro a mostrar como se escreve em períodos e a introduzir os “lugares” (τόποι) da retórica (DENNISTON, 1993, p. 28). Essas afirmações são confirmadas a partir da única página da obra de Trasímaco que chegou até nós, que mostra

¹⁶⁴ Não obstante, Filostrato (170-250 d.C), em carta dirigida a Júlia Augusta, esposa do imperador Sétimo Severo, defende o estilo gorgiano, acusando, inclusive, Platão de invejar e copiar o sofista leontino, o que, ainda segundo Filostrato, também aconteceu com muitos outros escritores da Grécia (COSTA, 2001). Opiniões controversas e conflitantes como essa apenas reiteram a dificuldade de estabelecer com segurança o real impacto e a concreta recepção que tiveram autores como Górgias e Trasímaco em suas épocas.

¹⁶⁵ A melhor e mais conhecida contribuição de Trasímaco para a retórica foi o ritmo peônico (*Rhet.* 3,8).

que os dois aspectos do seu estilo estão, de certa forma, relacionados: ambos representam um esforço para desenvolver um estilo distinto para a prosa em relação à poesia. Isso porque o período, à parte seu valor como instrumento para a mais límpida exposição de um pensamento ordenado, possui também um valor estético (*ibid.*), que lhe confere uma forma artística, já que a combinação de palavras e de outros elementos, até certo ponto, substitui o metro. De qualquer maneira, é perceptível, em Trasímaco, um estilo claro, harmonioso, de um autor que apresenta controle sobre sua técnica e que, mais importante, apresenta uma característica que será princípio¹⁶⁶ basilar na prosa corrente do século IV a.C.: embora sua prosa possua períodos longos, as proposições que o constituem são curtas (*ibid.*, p. 29).

O estilo dos filósofos antigos é importante para que se possa perceber a diferença para a geração seguinte. Até mesmo Platão foi fortemente influenciado pela prosa jônica, não apenas no vocabulário técnico, mas também no aspecto estilístico (*ibid.*). Segundo Dionísio de Halicarnasso (60? a.C.-8? d.C.), o estilo platônico tinha um certo fascínio, mas não mostrava nenhuma σκευωρία τεχνική (*Thuc.* 5, 23), isto é, não mostrava nenhum esforço de elaboração técnica.

Já Heródoto (485?-420 a.C.), ainda segundo Denniston (1993), é um fenômeno ímpar na história da literatura. Possuidor de técnica natural e, ao mesmo tempo, adequada a qualquer exigência, além do seu prodigioso domínio das palavras e de sua articulação em uma prosa refinada e exuberante, também usa dos estilos paratático e hipotático com igual perfeição, como se pode observar no primeiro trecho de suas *Histórias*:

Ἡροδότου Ἀλικαρνησέος ἱστορίας ἀπόδεξις ἦδε, ὡς μηέτε τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γίνηται, μήτε ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά, τὰ μὲν Ἑλλησιτὰ δὲ βαρβάροισι ἀποδεχθέντα, ἀκλεᾶ γίνηται, τὰ τε ἄλλα καὶ δι' ἣν αἰτίην ἐπολέμησαν ἀλλήλοισι. (*Histórias* 1, 1)

Heródoto de Halicarnasso expõe aqui sua pesquisa, a fim de evitar que aquilo que fizeram os homens não se extinga com o tempo, nem as grandes e maravilhosas façanhas, realizadas tanto pelos helenos quanto pelos bárbaros, [deixem] de ser conhecidas e se tornem ignoradas, [em particular], aquelas que foram a causa de entrarem mutuamente em guerra.

¹⁶⁶ “Costruita di mattoni, non di macigni”, isto é, feita de tijolos, não de rochas. A imagem é-nos fornecida ainda por Denniston (1993, p. 29).

Aqui, de acordo a análise de Denniston (1993, p. 19), como costuma acontecer no chamado período histórico¹⁶⁷, a proposição principal se encontra no início: o resto do período é uma subordinada final, articulada em duas metades, das quais a primeira é mais longa do que a proposição principal, e a segunda, por sua vez, organizada em membros, ainda mais longa. O efeito é de uma extensa frase musical, que cresce paulatinamente até fechar-se de novo em um gradual e serena finalização. Como historiador, Heródoto não levou a cabo o uso de uma estrutura periódica tipicamente “oratória”, na qual o interesse é mantido até o fim, através da suspensão da ideia principal. Era, no entanto, capaz de construir períodos de estrutura elaborada, empregados parcimoniosamente, quando queria conseguir um efeito emotivo, em contraste com seu tipo de período mais frequente, de fácil fluxo, a λέξις εἰρομένη¹⁶⁸. Heródoto, enfim, demarca uma das mais profícuas épocas da prosa grega e garante, segundo Denniston (1993, p. 21), “um progresso maior do que o já alcançado por qualquer outro escritor de prosa grega”¹⁶⁹.

Durante o último quartel do quinto século, as principais características da prosa do século seguinte começam a desenvolver-se e a aparecer de forma mais rápida, dando sinais de uma atividade intensa e largamente difusa, cujas fontes são, agora, mais numerosas e variadas, predominando o dialeto ático, graças à ascensão da oratória e das teorias estilísticas daquela região. (Eventualmente, aliás, surge a discussão se a oratória ateniense não haveria já alcançado um grau de perfeição artística). Desse período, destaca-se na oratória a figura de Lísias (445-380 a.C.), eminente orador ático, como reafirma posteriormente o próprio Cícero (*Or.* 9; 29), cuja simplicidade de estilo serve, talvez, em parte, para explicar a conhecida reação contra o gorgianismo (DENNISTON, 1993, p. 32), que começa a nascer no seio da literatura ática. De fato, como mostra Dionísio de Halicarnasso (*Lys.* 3; 13), Lísias apresenta raro emprego de expressões metafóricas ou figuras de um modo geral – contrariamente a Górgias, por exemplo –, concentrando-se, ao

¹⁶⁷ Um dos estilos periódicos estabelecidos por Demétrio, meio termo entre o período retórico e o dialógico (cf. seção 2.2.1).

¹⁶⁸ Um dos dois estilos de período propostos por Aristóteles. O segundo tipo seria a λέξις κατεστραμμένη ou prosa periódica propriamente dita (cf. seção 2.1.3 e 2.2.1).

¹⁶⁹ “Un progresso più grande di quello conseguito da qualsiasi altro scrittore di prosa greca”.

invés disso, na exposição das ideias, usando de palavras normais, ordinárias, da fala cotidiana.

Contudo, Tucídides e Platão introduziram uma combinação bem maior de elementos poéticos. Segundo Denniston (1993), o historiador grego adota um colorido arcaico para a maior parte de sua obra, enquanto Platão não escreve apenas em um único estilo, mas em vários, de forma, porém, tão sutil nessa variação, que as distinções não aparecem em nenhuma parte. Ainda segundo o autor, Tucídides é talvez o único escritor grego do grande período da prosa que buscou efetivamente a brevidade, com a mesma determinação de Tácito – no universo latino –, por exemplo. De suas duas principais características estilísticas, a concisão e a audácia na ordem das palavras, a primeira é reconhecida mesmo por Quintiliano (*Instit. orat.* 10, 1, 73).

Ainda nesse período, rico em experimentalismo ligado a novas realizações artísticas que, apesar de tudo, não lograram consenso duradouro, fixaram-se os caminhos ao longo dos quais a expressão literária devia proceder no curso do quarto século. A prosa, no geral, devia ser periódica e excluir os excessos de vozes poéticas, à exceção da oratória epidítica (discursos fúnebres, discursos pronunciados nas festas, etc.), destinada a um ramo distinto de composição, com sua técnica altamente artificiosa. Em outras palavras, se a expressão poética, em termos gerais, fosse considerada inapropriada ao discurso na assembleia ou no fórum, aquele terceiro tipo de composição, o epidítico, era assaz afeito àquela forma de expressão ornada (DENNISTON, 1993, p. 34). Esse tipo de discurso era, portanto, mais semelhante a uma composição poética musical do que à prosa, mas não menos agradável ao ouvinte¹⁷⁰.

Mais tarde, no século IV a.C., encontramos a excepcional figura de Demóstenes (384-322 a.C.), a respeito de quem cabem algumas palavras a mais. Órfão aos sete anos de idade, seus bens foram dizimados por tutores, contra os quais, posteriormente, vence uma ação de restituição e recupera parte da herança. Inicia sua carreira como logógrafo, profissão que continua a exercer mesmo depois de aclamado como orador. Seus discursos não se omitem das questões políticas mais importantes de sua época, especialmente a ascensão de Filipe II, da Macedônia, que ameaçava a autonomia grega, e alvo dos incisivos

¹⁷⁰ Obviamente, tudo vai depender da situação, do público, do momento – do *decorum*, enfim.

discursos de Demóstenes, conhecidos como *Filípicas*. Infelizmente, Atenas tombou sob o jugo do conquistador em 338 a.C. e, durante os vários anos seguintes, o brilhante orador viu-se envolvido em complexas querelas políticas, que resultaram em exílio, perseguição e, por fim, suicídio em 322 a.C. Demóstenes, assim como Isócrates, viu na retórica um meio de ação na vida pública. Na introdução que Maltese¹⁷¹ faz à edição daqueles discursos, o estudioso argumenta que as características fundamentais da eloquência política de Demóstenes estão estritamente ligadas a fatores pragmáticos referentes à ocasião, ao lugar e à matéria contida nos debates políticos, através dos quais o orador difunde seus próprios pareceres. Seu famoso discurso *De corona* (330 a.C.), aliás, apresenta uma síntese e retrospectiva de sua ação na política (PERNOT, 2000, p. 52). A ação (*actio*) do orador é, para ele, a parte principal da retórica¹⁷², cujas técnicas desenvolve em discurso flexível, empregando metáforas e palavras poéticas, mas em contexto apropriado, do mesmo modo que expressões coloquiais, que, segundo Denniston (1993, p. 35) espantavam apenas aos puristas. Seu léxico é preciso e acessível e, apesar de sua estrutura simétrica periódica rígida, Demóstenes evita a todo custo a rima ou um paralelismo demasiado formal. A estrutura de seus períodos, aliás, é o que, primordialmente, afasta-o do estilo dos antigos. Sua atenção às figuras, como observa Maltese¹⁷³, revela não só um processo prévio de elaboração de escrita – o que afasta a possibilidade de discursos completamente oriundos de improvisação –, mas também possibilita uma importante relação com o auditório, visto que as figuras escolhidas parece serem empregadas mais como um recurso ao apelo emocional do que como obediência a uma escala de racionalização. As palavras-chave são repetidas e colocadas em posição de forte relevo, em detrimento da estrutura “regular” da frase¹⁷⁴. Muitas vezes é o **hipérbato**¹⁷⁵ que proporciona o isolamento e o destaque à palavra

¹⁷¹ Cf. DEMOSTENE, *Filipiche*. Milano: Garzanti, 2007.

¹⁷² Fato que Cícero enfatiza em *Or.* 56.

¹⁷³ *Op. cit.*, p. xxiv.

¹⁷⁴ Fixar uma ordem das palavras não é tarefa fácil, pois o primeiro e mais importante obstáculo reside no fato de que a preferência de ordem de sujeito e predicado, por exemplo, varia de autor para autor. Segundo Denniston (1993, p. 74), em grego, o objeto geralmente precede o sujeito, mas “a ordem de precedência, de um ponto de vista gramatical, é constantemente modificada pelas instâncias de coerência lógica e ênfase retórica e, por outro lado, esses fatores são, quase sempre, contrastantes entre si, uma vez que alguns escritores reservam maior importância à primeira ou à segunda. (“L’ordine di precedenza dal punto di vista grammaticale è costantemente modificato dalle istanze della coerenza logica e dell’enfasi

mais importante, sobre a qual repousa toda a força do argumento e da persuasão, como no exemplo:

Τοὺς δὲ Θηβαίους ἠγείτο...¹⁷⁶

Nesse caso, o acusativo “tebanos” (τοὺς Θηβαίους) é colocado no início da frase, a fim de destacar sua importância. A **anadiplose**, outra característica marcante da prosa de Demóstenes, surge também como estratégia de ênfase, como no exemplo seguinte, em que se repete a partícula πότε, a fim de despertar ou reacender a atenção do público, com o qual o orador interage veementemente:

Πότ' οὖν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, πόθ' ἂν χρὴ πράξετε; ἐπειδὴν τί γένηται;¹⁷⁷

Ou neste outro exemplo, em que se destaca o uso da **anáfora**:

Τί οὖν ἐστὶ τοῦτο; ἀπιστία. Ταύτην φυλάττετε, ταύτης ἀντέχεσθε:
ἂν ταύτην σῶζετε οὐδὲν μὴ δεινὸν πάθητε¹⁷⁸.

Neste caso, seria negligência não notar a fluidez da sentença: um período breve formado de unidades menores, gramaticalmente dependentes, mas semanticamente indissociáveis.

Diante disso, como afirma Maltese¹⁷⁹, compreende-se bem o motivo pelo qual Cícero, que, em seu tempo, sendo exímio conhecedor das leis e das exigências do debate político, inspira-se no estilo de Demóstenes, uma vez que nele reconhecia todas as qualidades de um grande orador, com destaque para sua especial qualidade de *uis*, isto é,

retorica e, d'altra parte, questi fattori sono ogni volta contrasto tra di loro, in quanto alcuni scrittori assegnano maggiore importanza alla prima, altri alla seconda.”)

¹⁷⁵ Sobre o hipérbato e a ordem das palavras, cf. seções 2.2 e 3.1.1, bem como a nota 330.

¹⁷⁶ “Acreditava, porém, que os tebanos...” (*Philippica* 2, 9).

¹⁷⁷ “Quando, então, Ó atenienses, quando fareis o que é necessário? Em que momento isso há de acontecer?” (*Philippica* 1, 10).

¹⁷⁸ “De que se trata? Da desconfiança. Conservai-a, cingi-vos a ela: somente protegido por ela não padeceríeis de nenhum mal.” (*Philippica* 2, 24).

¹⁷⁹ *Op. cit.*, p. xxv.

seu formidável vigor de expressão: *suauitatem Isocrates, subtilitatem Lysias, acumen Hyperides, sonitum Eschines, uim Demosthenes habuit*¹⁸⁰ (*De or.* 3, 28). Mais tarde, um outro romano, de igual sensibilidade ao estilo sólido de Demóstenes, nomeia-o o primeiro dos oradores e a própria norma da eloquência¹⁸¹. Para Quintiliano¹⁸², tamanho foi seu vigor (*uis*), sua firmeza e energia, aplicados com tal equilíbrio em sua elocução, que é impossível encontrar em seus discursos algo que falte ou exceda.

Depois de Demóstenes, convém falar de seu ilustre contemporâneo, Aristóteles (384-322 a.C.), que não foi efetivamente um orador, mas um teórico e, em certo sentido, um crítico literário, que sintetiza e agrega a evolução da prosa grega. Para nós, sua obra que mais interessa, no momento, a *Rhetorica*, enquadra-se nos seus escritos a respeito da linguagem (junto com sua *Poetica* e *De interpretatione*) e, por isso mesmo, suas concepções a respeito da oratória são constatações de um “cientista”, se assim podemos dizer, que observa e apresenta suas ponderações sobre o objeto de estudo. Com ele, nasce a “linguagem científica”, através da qual a filosofia ganha a precisão lexical (BELTRAMETTI, 2006), e as primeiras concepções sobre a disciplina Retórica que vão caracterizá-la como tal: a Retórica será não a arte de persuadir, como se costumava pensar ordinariamente, mas objetivamente a faculdade de descobrir, em cada caso, os meios próprios de persuasão¹⁸³. Além disso, muitos pontos são abordados ou formalizados pela primeira vez na sua obra, como bem resume Pernot (2000, p. 65): a definição da retórica e seu lugar no campo dos saberes; a constituição da retórica como arte sistêmica, com classificação e terminologia específicas; a identificação dos três gêneros do discurso aos quais devem reportar-se todos os discursos retóricos possíveis; a identificação de duas formas principais de persuasão – a persuasão lógica, por demonstração, e a persuasão moral, através do caráter (*éthos*) e das paixões (*pathos*), possibilitando a entrada da

¹⁸⁰ “Isócrates tinha encanto, Lísias, precisão, Hipérides, vivacidade, Ésquines, clamor, Demóstenes, força”. Cícero abraça o estilo que se caracteriza pela força (*uis*) do discurso, escolhida por ele como principal qualidade do orador que pretende alcançar seu ideal oratório, o qual se manifesta propriamente no gênero elevado (*genus graue*). Cf. *Or.* 26, 29, 111, 234; *De or.* 3, 138; *Brut.* 38. Sobre a relação com o estilo elevado cf. *Or.* 97, 128.

¹⁸¹ *Instit. orat.* 10, 1, 76: *longe princeps Demosthenes ac paene lex orandi fuit*. (“Demóstenes foi de longe o primeiro [dos oradores] e quase a lei da eloquência.”)

¹⁸² *Instit. orat.* 10, 1, 76.

¹⁸³ Cf. *Rhet.* 1, 1.

psicologia no arsenal das provas técnicas; a fixação de um sistema de “lugares” (*tópoi*); a distinção entre as provas técnicas (elaboradas pelo discurso) e não-técnicas (fornecidas pelo exterior, como, por exemplo, as testemunhas); a distinção entre raciocínio dedutivo (*enthymema*) e indutivo (exemplo), bem como a noção de amplificação; a lista das qualidades do estilo; a análise do período, da metáfora e do ritmo na prosa.

Não é possível extrair da *Rhetorica* características consistentes do estilo aristotélico, porque, ao que tudo indica, a obra foi elaborada para servir de anotações para algumas aulas. Por isso, encontram-se ali muitas referências a outros escritos do autor (alguns dos quais perdidos), o que torna complexo até mesmo o trabalho de fixação textual dos editores.

É importante, por fim, registrar que a obra marca um divisor de águas decisivo nas concepções estilísticas dos discursos oratórios na sua época e, principalmente, no mundo romano, no que tange à distinção bastante clara dos elementos estéticos do discurso¹⁸⁴. Através de seus discípulos, suas concepções alcançaram, muitas vezes, o estatuto de dogma (como, por exemplo, a distinção dos três gêneros) e, em maior ou menor grau, penetrou nos domínios conceituais da retórica, conforme veremos na próxima seção.

2.1.2 A prosa latina

Não se sabe ao certo quando a prosa rítmica, sistematizada, adentrou o mundo romano¹⁸⁵. Na época arcaica da literatura romana, as referências à eloquência são obscuras. Em Roma, a primeira manifestação do gênero da eloquência surge no último decênio do séc. III a.C. e tratava-se de um elogio fúnebre que Quinto Cecílio Metelo faz ao seu pai no ano 221. O texto mostra como a capacidade oratória já fazia parte dos valores reconhecidos pela classe aristocrática, juntamente com os dotes militares, o prestígio social e a riqueza

¹⁸⁴ Aristóteles observa que prosa é prosa e poesia é poesia; e é um engano os escritores de prosa continuarem a usar a língua poética quando até os poetas já renunciavam a ela. Ele prefere a diversidade estilística entre a elocução da prosa e a da poesia (*Rhet.* 3, 1). Cf. também Norden (1986, p. 62).

¹⁸⁵ Toda a noção e sistematização do ritmo prosástico foi importada da Grécia pelos retóricos latinos, da época de Crasso; já por volta do século I a.C. a prosa periódica impõe-se em Roma e obtém pleno desenvolvimento em Cícero, em particular nos seus discursos, nas partes relativas ao *proemium* e à *peroratio*. Cf. *Or.* 58.

nobrememente acumulada (BARCHIESI, 1991, p. 96). Na verdade, as *laudationes* fúnebres constituíam, na Roma arcaica, o único testemunho daquela oratória epidítica ou demonstrativa, que teve largo desenvolvimento na Grécia. Era um modo de celebrar os valores nos quais uma certa classe dominante se reconhecia, por isso a cerimônia da *laudatio* tinha grande importância na educação dos jovens a fim de levá-los a imitar as virtudes dos antigos (*maiores*). Sob o plano estilístico, tratava-se de discursos não muito refinados, sendo pouco mais que uma lista de virtudes do celebrado.

Além disso, as demandas no Senado eram, originalmente, de caráter “ingênuo”, como aponta Cícero (*Brut.* 53ss), privada de uma elaboração literária, desenvolvida, sobretudo, nas contendas de ações populares. Nas assembleias, nas questões políticas ou de interesse público, os oradores que defendiam um ou outro lado articulavam as suas ideias em longos discursos a um público vasto e diversificado, em que prevalecia menos uma técnica de argumentação técnico-judicial que uma prática permeada de apelos emocionais, algo que ainda recrudesceria na oratória romana por toda a república (BARCHIESI, 1991, p. 96).

Uma prosa artística mais definida começa efetivamente a desenvolver-se no final do séc. III a.C., com o advento de uma oratória romana mais propensa à agudeza argumentativa, bem como mais artisticamente elaborada, que ocorreu, sem dúvida, através do contato com a retórica grega, sobretudo após a vitória sobre Aníbal, quando Roma emerge como potência do mundo mediterrâneo. No entanto, a chegada da retórica grega não determinou imediatamente a criação de uma eloquência para uso político interno: a *ars dicendi* desenvolveu-se inicialmente nos debates de política externa e a eles foi, num primeiro momento, restrita (*ibid.*, pp. 97-98).

É somente com Catão (243-143 a.C.) que a oratória latina é representada por um perfil bem definido: os artifícios de linguagem de que faz uso nos seus discursos subjazem a uma herança estilística arcaica, popular, porém imiscuída de influências da arte grega. Além disso, juntamente com seu empenho em preservar os costumes romanos e um estilo de vida simples,

exprime com vigor o próprio *éthos* (é notável a insistência sobre a “frugalidade” do próprio temperamento), em tons às vezes fortemente

emotivos, quase “patéticos”, apoiados pelo uso frequente de anáforas, assíndetos, interrogações retóricas. Assinala-se, desse modo, a via mestra da eloquência romana até Cícero; a predominância do elemento ético-patético constitui, por outro lado, o tratamento distintivo talvez mais característico da oratória romana em relação à grega; simplificando ao extremo, poder-se-ia sustentar que o orador grego visa convencer com o peso dos argumentos, e o orador romano com o peso da própria *auctoritas* e da própria personalidade moral¹⁸⁶. (BARCHIESI, 1991, p. 98)

Após a expulsão dos rétores gregos de Roma em 161 a.C., a obra *Ad Marcum filium*, de Catão, surge como manual de retórica alternativo ao modelo grego. Em forma de *sententiae* facilmente memorizáveis, é-nos apresentada, pela primeira vez, aquele ideal de orador, tão caro ao modelo de Quintiliano¹⁸⁷, bem como a prerrogativa de sobrepor os argumentos às regras de uma composição elegante¹⁸⁸, que registram a aversão catoniana aos procedimentos gregos e o seu apelo ao que o orador não deveria perder de vista: o respeito aos valores do *mos maiorum*.

Mais tarde, Cícero¹⁸⁹ argumentará que Catão não empregou o *numerus* em seus discursos (embora alguns estudiosos¹⁹⁰ modernos questionem essa afirmação). Para o arpinate, o maior orador da idade sucessiva à de Catão foi Sêrvio Sulpício Galba¹⁹¹, que teria sido o primeiro a enriquecer os próprios discursos com elementos de ornato e a visar à amplificação mediante o *pathos*. Galba, então, foi antevisto como um precursor das tendências estilísticas que o próprio Cícero valorizava, embora, desprovido de cultura literária e criatividade compositiva, tenha aplicado um estilo amiúde “espontâneo” aos seus discursos, algo que, para Cícero, não poderia resistir à mudança dos tempos.

¹⁸⁶ “Esprime con vigore il proprio *éthos* (è notevole l’insistenza sulla ‘frugalità’ del proprio temperamento), in toni talora fortemente emotivi, quasi ‘patetici’, sostenuti dall’uso frequente di anafora, asindeti, interrogazione retoriche. È segnata, in questo modo, la via maestra dell’eloquenza romana fino a Cicerone; la predominanza dell’elemento etico-patetico costituisce, d’altra parte, il tratto distintivo forse più caratteristico dell’oratoria romana rispetto a quella greca; semplificando all’eccesso, si potrebbe sostenere che l’oratore greco mira a convincere col peso degli argomenti, l’oratore romano col peso della propria *auctoritas* e della propria personalità morale”.

¹⁸⁷ *O uir bonus dicendi peritus* (“um homem bom, especialista no dizer”), retomado por Quintiliano (*Instit. orat.* 12, 1, 1).

¹⁸⁸ *Rem tene, uerba sequentur* (“domina o assunto, as palavras virão.”)

¹⁸⁹ *Brut.* 68.

¹⁹⁰ Cf. Solodow (1977).

¹⁹¹ *Brut.* 82ss.

Depois da “eloquência popular” dos Gracos, que se destacaram devido aos conflitos políticos e sociais do séc. II a.C. e que introduziram na oratória romana os apelos impetuosos dirigidos às questões internas da população, os dois maiores oradores da geração anterior à de Cícero foram Marco Antônio (143-87 a.C.) e Lúcio Licínio Crasso (140-91 a.C.), ambos seus mestres e protagonistas no diálogo *De oratore*. Crasso atribuía grande importância à escolha lexical, à ordem das palavras, à arquitetura dos períodos e à harmonia da cláusula. A representação que Cícero faz de sua pessoa no *De oratore* é positiva, e é muito provável que se deva a Crasso a primeira tentativa de delinear o ideal de um orador imbuído de vasta e profunda cultura. Em relação a ele, Antônio representava um tipo de orador muito diferente, menos inclinado ao aprofundamento cultural, atento, antes de tudo, à espontaneidade do talento e à riqueza da prática forense. Sua eloquência tinha um impacto violento e arrebatador sobre o auditório. Em Antônio, Cícero reconhecia excelente capacidade na *inuentio*, uma *dispositio* altamente eficaz, grande talento no uso dos ornamentos e das figuras, mas menor cuidado na *elocutio* e menor capacidade, em relação a Crasso, de transitar entre tons e registros diversos (BARCHIESI, 1991, p. 103).

Depois desses nomes de relevo da oratória romana, será forçoso reconhecer que é somente com Cícero que a prosa advinda desse contexto atinge a maturidade literária plenamente afirmada na cultura romana. É bem verdade que a eloquência era mais antiga que a retórica como disciplina (LEEMAN, 1974, p. 173), o que explica em parte o longo *excursus* de Cícero a partir do § 140, no *Orator*, defendendo a excelência da primeira. Mas, no arpinate, o traço mais notável da qualidade oratória, em relação à prosa espontânea do passado, fundada sobre o talento inato e natural, residiria na plena consciência dos meios artísticos e retóricos empregados na sua prosa, onde o cultivo das técnicas retóricas, de fato, torna o estilo ciceroniano único. De Groot (1919, p. 126), um dos mais proeminentes estudiosos da prosa rítmica, compara o orador romano a Hegésias de Magnésia¹⁹², cuja preferência por determinadas cláusulas reflete as preferências demonstradas pelo orador romano. No entanto, nas vezes em que Cícero se refere à prática de Hegésias¹⁹³, não abona

¹⁹² Orador do século terceiro e considerado o “pai” da prosa asianista, embora, segundo Cícero (*Or.* 226), almejassem imitar Lísias.

¹⁹³ Cf. *Brut.* 287; *Or.* 226.

sua tendência aticista. Norden (1986), por outro lado, compara o estilo ciceroniano ao de Demóstenes, algo que o próprio arpinate reforça, uma vez que o toma como modelo da perfeita elocução. Mesmo tributário do modelo grego, especialmente Demóstenes, a singularidade da prosa ciceroniana concede à teoria estética latina uma originalidade surpreendente, pois Cícero assimila e adapta uma mentalidade teórica eminentemente grega a uma finalidade prática na sua obra e vida (BARTHES, 1975). Não que a retórica helênica não fosse instrumento de natureza política. Ocorre que os romanos, em particular Cícero, acentuaram sua funcionalidade concreta, através da atividade cotidiana político-organizativa de Roma. Disto resulta que a elaboração da palavra foi essencial não só para a transmissão dos aspectos políticos concernentes à vida da República, mas, principalmente, para que, depois do refinamento das técnicas de composição oral, a oratória se convertesse em instrumento de manifestação da estética e do refinamento da própria língua latina. A palavra é tida como um verdadeiro “modo de ação”, cuja eficácia é medida pela reação do público (NARDUCCI, 2002, p. 439). Assim, o discurso pressupunha uma tríplice relação entre orador e público: a transmissão, a percepção e a apreciação (FORMARIER, 2011b, p. 2). O orador deve estar atento às expectativas do auditório¹⁹⁴, e deste, por sua vez, espera-se reação favorável, plena de admiração e aplausos. Diante disso, cumpre, ainda, perceber o perfil de seu público e o ambiente em que se processa o discurso oratório, de modo que consiga, a qualquer custo, a atenção de sua audiência¹⁹⁵.

Infelizmente, porém, a prosa retórica ciceroniana testemunha, sob o governo de César, o crepúsculo da eloquência latina, bem como o sufocamento da liberdade do Senado. Mesmo sendo uma resposta à polemica dos aticistas, é significativo que o interesse de sua derradeira grande obra retórica se manifeste justamente num período no qual a eloquência vê declinar sua capacidade ou, ao menos, a possibilidade de persuasão¹⁹⁶ (BARCHIESI,

¹⁹⁴ Cf. *De or.* 1, 224 e 230; 2, 131, 159, 306, 337; 3, 39, 49, 66; *Or.* 24. Cf. também seção 1.2, cap. 1.

¹⁹⁵ Neste sentido, o ritmo tem papel fundamental, pois é mecanismo que se presta à pronúncia do discurso. Cícero insiste no caráter emotivo do ritmo, que prende a atenção do ouvinte e funciona como estratégia de persuasão. Já Aristóteles (*Rhet.* 2, 25) referia-se ao ritmo como virtude expressiva e de alcance psicológico.

¹⁹⁶ Os rétores romanos viam na retórica antiga somente a dimensão de sua execução, isto é, bastante limitada à comunicação persuasiva. Em outras palavras, levavam em conta predominantemente a *performance* – para usar uma terminologia própria da linguística moderna –, obliterando a dimensão essencial da competência (ou *competence*, para continuar no âmbito da linguística), a qual era bem

1991, p. 114). É o legado de Cícero que se esvai muito rapidamente após sua morte e a ascensão de Augusto ao poder.

De qualquer modo, no início da era de Augusto, em meio ao ambiente aticista que envolvia as artes do incipiente império, houve um certo influxo de intelectuais gregos na atividade romana, como, por exemplo, Dionísio de Halicarnasso (60? a.C.-8? d.C.), que é o primeiro a explorar metodicamente a afinidade entre o discurso poético e o da prosa (LOMIENTO, 2004, p. 107). Dionísio era um retórico grego que chegou a Roma por volta de 30 a.C., onde lecionou a arte da composição e escreveu diversos trabalhos sobre estilo. Seus tratados mais importantes são: *Περὶ τῶν Ἀττικῶν ῥητόρων* (“Sobre os oradores áticos”), em que discute os discursos de Lísias, Isócrates, Isaeus, Demóstenes, Hipérides e Ésquines; e *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* (“Sobre o estilo”)¹⁹⁷, que trata dos componentes fonostilísticos do discurso. No entanto,

em nenhum de seus trabalhos Dionísio mostra muito interesse na retórica como uma arte de persuasão; para ele, é um assunto literário, estético. Ele considera o agrupamento, a forma e a confecção das sentenças; as quatro fontes de “charme” e “beleza”: melodia, ritmo, variedade e adequação¹⁹⁸. (KENNEDY, 1999, p. 132)

Segundo Barchiesi (1991), Dionísio critica a degeneração do asianismo, que teria sido ocasionada pela falta de formação cultural e filosófica de seus representantes, bem como a proliferação do uso de artifícios teatrais e vulgares, com a finalidade de atingir o sucesso junto às massas ignorantes. Essa então chamada *eloquentia popularis* se assemelha àquela já observada por Cícero no *De oratore* e no *Brutus*. Evidentemente, parecia que Dionísio pretendia adaptar esse quadro à situação grega. Graças à influência de Augusto, que favorece o poder das classes altas, de cultura tradicional, Dionísio vê a

presente no pensamento grego (VALENTI, 1990, p. 3). Cf., a esse propósito, *Rhet.* 1, 2: para Aristóteles, a retórica não é um modo de exibir ou executar uma técnica (ou *performance*), mas sim uma teoria necessária para “observar” quais seriam, em uma dada situação, “os meios disponíveis” para a persuasão (*ibid.*, p. 4).

¹⁹⁷ Suas obras foram escritas originalmente em grego, mas é comum fazer referência ao modo como é conhecida em latim, no caso desta última, *De compositione uerborum*.

¹⁹⁸ “In none of his works does Dionysius show much interest in rethoric as an art of persuasion; to him, it is an aesthetic, literary subject. He considers the grouping, shaping, and tailoring of clauses; the four sources of ‘charm’ and ‘beauty’: melody, rhythm, variety and propriety.”

premissa e a garantia de “reabilitação” da eloquência e de retorno aos grandes modelos da Atenas clássica. Não é à toa que sua primeira obra em ambiente romano, *De antiquis oratoribus*, propõe-se a selecionar uma série de oradores que possam atuar a partir da imitação de modelos. Obviamente, essa codificação canônica era pautada mais sobre a questão da imitação da língua e do estilo do que sobre a ênfase em modelos cujas características possuíssem veia política participativa (algo compreensível, haja vista a situação da Roma imperial sob o comando de Augusto). De qualquer forma, é preciso lembrar que, no que se refere a “modelos”, as ideias de Dionísio eram menos restritas que as dos aticistas da geração precedente e provavelmente sentiram o efeito benéfico das formulações ciceronianas, pois também ele colocava Lísias e Demóstenes num nível superior de oradores.

Ainda conforme Barchiesi (1991), com a afirmação de Augusto no poder, o brilho do período anterior, que assistiu ao florescimento da grande oratória, começa a desvanecer. O espaço para a eloquência política se restringe. No Senado, a atividade continua, embora limitada; as assembleias populares se esvaziam. Nos tribunais, por outro lado, a atividade pouco muda, sobretudo no direito privado, embora desaparecessem quase todos os grandes processos políticos que caracterizaram a república tardia. A “restauração” imposta por Augusto refletia sua ideia de difundir um “classicismo” avesso ao estilo colorido, exagerado e “barroco” que se difundia nas escolas de retórica, bem como a extravagância antiquada de gosto insistentemente aticista.

Com poucos e não muito importantes oradores, é por essa época que se assiste a uma espécie de “teatralização” da retórica (BARCHIESI, 1991, p. 125): as muitas e diversas escolas de retórica que se difundiram em Roma costumavam, em determinados dias, abrir ao público e fazer uma demonstração de eloquência, quando um professor e seus alunos declamavam argumentos diversos. Essas performances tornaram-se rapidamente um espetáculo de sucesso e abriram espaço para o desenvolvimento das *declamationes*, isto é, exercícios de preparação à atividade retórica que, ao fim, resultaram numa prática por si só, esvaziada da essência da retórica republicana.

Segundo Barchiesi (1991, p. 128), a decadência da oratória romana, depois de Augusto, acentuava-se mais e mais. A vivacidade dos debates no Senado continua a

declinar e, nos tribunais, onde cada vez mais se impõe o poder imperial, a eloquência perde o colorido dramático para reduzir-se a uma mera rotina judiciária. Mesmo nos elogios fúnebres, a mão dos imperadores pesa decididamente: fenece, por fim, o gênero epidítico.

O resgate da grande eloquência romana ocorre quase um século depois, com Quintiliano (30/35 d.C – 95/96 d.C.) e sua obra *Institutio oratoria*, a qual, longe de ser mais um manual de retórica tradicional, revela-se um projeto amplo e articulado de formação cultural e moral do orador, acompanhando todas as fases de sua formação e de suas atividades e deveres. Menos pessimista que Tácito no seu *Dialogus de oratoribus*, o qual concede espaço maior à discussão sobre os motivos da decadência da oratória, o escopo declarado de Quintiliano foi o de resgatar, adaptando-a a seu tempo, a herança ciceroniana, a cujo ideal oratório e tipo de formação cultural e filosófica o autor da *Institutio* também almejava, embora tendesse mais para sua formação pessoal e competência técnica do que para uma liderança política e intelectual, como a que entrevia Cícero (BARCHIESI, 1991, p. 129). Sua extensa e importantíssima obra constitui o último suspiro da complexa retórica clássica latina, constituindo muito mais do que a síntese da ciência retórica entre os latinos. Encontramos no mestre de retórica, uma “pedagogia original”, no dizer de Citroni (2006, p. 843). Para o estudioso, o fato de dedicar uma inteira seção (o livro I) à infância do orador, constitui, por si, grande originalidade sem precedentes. Porém, a abordagem de Quintiliano é muito mais grandiosa. Seu livro não apenas abarca o debate sobre o estilo das diversas correntes oratórias de seu tempo, mas usa de sua autoridade de professor dedicado à matéria por tantos anos, no sentido de tanto sedimentar um estilo “ideal”, que seria o ciceroniano, e, mais ainda, imbuir seu orador de responsabilidade moral (*ibid.*, p. 848), cujas ramificações encontram corpo na própria vida pessoal do orador. Seu estilo é claramente inspirado no de Cícero, porém, ainda segundo Citroni (*ibid.*), “Quintiliano sabe combinar a precisão exacta e sóbria dos passos técnicos com a mais viva dinâmica expressiva das argumentações que envolvem problemas gerais”. Seu estilo, enfim, mesmo que vinculado à exposição doutrinal, é marcado daquela fluidez e elegância que caracterizaria decisivamente a literatura clássica romana.

Enfim, a exposição acima serviu para lembrar sucintamente os autores e as circunstâncias pelos quais a prosa artística antiga se sedimentou. A questão a ser discutida

agora, na próxima seção, remete à necessidade de explorar, em nível amplo e, ao mesmo tempo, específico, a natureza da prosa rítmica e sua manifestação no período oratório.

2.1.3 Prosa rítmica e περίοδος

Como vimos no começo deste capítulo, o ritmo, nas suas características mais gerais, manifesta-se em diversas esferas das atividades humanas. Na visão de Traina & Perini (2007, p. 252), bastante próxima do estrato linguístico utilizado em nossa abordagem, o ritmo faz parte do sistema de comunicação humano, manifestado em uma “cadeia de sílabas”¹⁹⁹, segmentáveis em frases, delimitadas por pausas no interior do discurso e reconduzíveis aos esquemas silábicos, ou seja, prosódicos, constantes, ou então determinados pela alternância de sílabas acentuadas e não-acentuadas (ritmo acentuativo) ou por sílabas breves e longas (ritmo quantitativo), de modo que, com base nesse último aspecto, assume-se que o ritmo da prosa funciona de modo análogo à estruturação rítmica da poesia. Ou seja, as inflexões rítmicas na linguagem literária podem se organizar a partir de dois eixos: se a repetição de tais esquemas prosódicos atua no contexto (**relação sintagmática**), as frases pertencem ao verso, e o discurso é chamado, prosodicamente, de poético²⁰⁰; por outro lado, se a repetição não atua no contexto, o discurso é, ao menos exteriormente, prosástico, mesmo quando é possível reconhecer em frases isoladas uma modulação rítmica ausente no contexto (**relação paradigmática**). Sintaxe e estilo estão, desse modo, estritamente interligados: ambos põem em relevo, através de uma disposição calculada, medida, as sensações da audiência suscitadas pela ação do discurso²⁰¹. O ritmo retórico usa, assim, todos os recursos estilísticos naturais da língua, desde os referentes à

¹⁹⁹ Na esteira desse raciocínio, Salvatore (1983, p. 17) chama de *catena parlata* a esse *continuum* silábico (que ocorria na realidade do discurso, seja na pronúncia do verso, seja mesmo na escrita, durante todo o período antigo), através do qual as palavras eram pronunciadas de modo que os confins entre uma sílaba e outra poderiam mudar significativamente (motivo pelo qual ocorriam as figuras de reajuste, como a sinalefa, a aférese e o hiato, por exemplo).

²⁰⁰ Obviamente, não é apenas a versificação que constitui a essência da poesia. Como alerta Aristóteles, um tratado de medicina ou um texto de ciências naturais escritos em verso não tornam seu autor um poeta (*Poet.* 1, 5). Além disso, o estagirita restringe a poesia à “mimese de agentes humanos”, conforme comenta Eudoro de Souza em relação a esse trecho (Cf. ARISTÓLETES..., 1991, p. 290).

²⁰¹ Cf. Dangel (1999, p. 11).

microestrutura (acento de palavra, quantidade silábica) até os ligados à macroestrutura (figuras, jogos de palavras), passando, nesse processo, pelos agenciamentos sintáticos pertinentes. O conjunto contribui para os efeitos do ritmo, cujo interior podemos chamar de “grade de leitura retórica” (ocasionalmente, podemos chamar simplesmente de “grade sintática” quando se toma apenas esse aspecto como tema central do ritmo retórico)²⁰².

Evidentemente, a tarefa de definir e segmentar tais unidades não é simples. Será preciso fixar, antes de tudo, que o *numerus* está presente na prosa retórica, mesmo que sejam escassas as discussões sobre o real valor de sua manifestação na Antiguidade. (HOFMANN & SZANTYR, 2002, p. 54). Essa presença, no entanto, não é constante, nem quer dizer que toda prosa, ou toda a sua extensão, apresente todos os elementos veiculadores de ritmo no discurso. Além de causar enfado²⁰³, finda por banalizar a técnica e revelar a imperícia do autor. Por isso, a articulação das estruturas rítmico-sintáticas da prosa oratória desenvolve-se de modo controlado, cuidadoso, atento às inflexões discursivas que o uso das técnicas artísticas poderia suscitar na audiência. Por isso, o material linguístico da prosa rítmica deverá expressar-se de modo natural, para, então, alcançar seus efeitos – emotivos sobretudo – na audiência. É por esse motivo que Aristóteles estabelece que

τὸ δὲ ἄρρυθμον ἀπέραντον, δεῖ δὲ πεπεράνθαι μὲν, μὴ μέτρῳ δέ· ἅη δὲς γὰρ καὶ ἄγνωστον τὸ ἄπειρον. περάνεται δὲ ἀριθμῷ πάντα· ὁ δὲ τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμὸς ἐστίν, οὗ καὶ τὰ μέτρα τμήματα. (*Rhet.* 3, 8)

[a forma de expressão desprovida] de ritmo é ilimitada. É, porém, necessário que seja limitada (pois o ilimitado é desagradável e ininteligível), mas não pelo metro. E, de fato, todas as coisas são delimitadas pelo número. O número [ἀριθμός] da forma da expressão é o ritmo [ῥυθμός], do qual os metros são divisões.

Nesse caso, o termo ῥυθμός diz respeito à sucessão de sílabas longas e breves e às relações aritméticas que mantêm entre si. Ao estipular a forma da palavra oratória, tal

²⁰² Cf. Zimmermann (2009, p. 09). Como veremos adiante, no desenvolvimento da tese, vamos nos concentrar majoritariamente no interior das estruturas do período oratório, suas relações sintáticas e rítmicas, até o nível em possamos inferir com alguma precisão suas implicações e estratégias discursivas.

²⁰³ *Or.* 209.

sucessão “confere ao discurso uma qualidade determinada, um tipo de unidade interna que introduz um ritmo, isto é, uma proporção, uma harmonia”²⁰⁴ (CHIRON, 2001, p. 67), tudo, enfim, que teça um discurso tributário de pujante elemento patético. Do mesmo modo que Aristóteles (*Rhet.* 3, 7), Cícero também considera importante que o discurso, bem como sua ligação com o tipo de estilo escolhido (*De or.* 2, 36), apresente uma carga eminentemente emotiva (*De or.* 2, 185; 3, 55; *Brut.* 188; *Or.* 131), cujo impacto é ainda maior quando provoca a cólera ou a piedade (*Or.* 63, 64). De modo mais prático, essa configuração emotiva é submetida à utilização de tempos lentos ou rápidos, sílabas longas ou breves, segmentos curtos ou longos, que permitirá ao discurso suscitar diferentes emoções.

Fluit omnino numerus a primo tum incitatus breuitate pedum, tum proceritate tardius. Cursum contentiones magis requirunt, expositiones rerum tarditatem (Or. 212)

O ritmo flui geralmente desde o princípio, ora mais acelerado pela brevidade dos pés; ora mais lento pela quantidade longa. Os embates exigem mais velocidade, a exposição dos fatos exige lentidão.

Na preparação das partes do discurso, o ritmo também deveria responder às exigências das diferentes etapas, isto é, deveria ser “rápido e veemente nos movimentos patéticos, nas perorações e nas invectivas; lento e majestoso nos exórdios, nas exposições serenas quando o orador celebra a grandeza de Roma ou a clemência de César”²⁰⁵ (LAURAND, 1965, p. 136). No estilo elevado (*grauis*), o ritmo é ainda mais conveniente, pois proporciona beleza e deleite aos ouvintes, podendo ser agressivo, mordaz ou repleto de impetuosidade emocional (FORMARIER, 2011b, p. 08). Mesmo assim, precisa submeter-se, para ser agradável e envolvente, a dois princípios inerentes à prosa: a variedade e a discrição. Ou seja, ao preocupar-se com a progressão natural do ritmo, o orador deve garantir combinações diferenciadas, para que o caráter necessariamente repetitivo do ritmo soe compensado pelos efeitos de surpresa e variação (*ibid.*, p. 8):

²⁰⁴ “Apporte au discours un caractère déterminé, une sorte d’unité interne en introduisant un nombre, c’est-à-dire une proportion, une harmonie”.

²⁰⁵ “Rapide et véhément dans les mouvements pathétiques, les péroraions, les invectives; lent et majestueux dans les exordes, dans les expositions serenes quand l’orateur célèbre la grandeur de Rome ou la clémence de César”.

Ego autem sentio omnis in oratione esse quasi permixtos et confusos pedes. Nec enim effugere possemus animaduersionem, si semper isdem uteremur. (Or. 195)²⁰⁶

Eu, por minha vez, sou da opinião de que todos os pés na prosa estão como que confusos e embaralhados, e certamente não poderíamos evitar a censura se sempre usássemos os mesmos pés.

O emprego dos artifícios do ritmo deve ser feito de modo discreto, como uma armadilha a que o ouvinte se deixa prender²⁰⁷. A persuasão advinda daquele ritmo que penetra de modo natural na mente do ouvinte deve ocorrer de forma “clandestina”, mas sedutora. Deve agir livremente sobre a mente do auditório e despertar, juntamente com as figuras, a admiração e o deleite. Trata-se de uma manobra bastante conhecida à época: consiste em impedir a desconfiança do público, mesmo que o orador tenha à sua disposição um número limitado de ferramentas:

His igitur tot commutationibus tamque uariis si utemur, nec deprehendetur manifesto quid a nobis de industria fiat et occurretur satietati. (Or. 219)

Portanto, se usarmos essas tantas e várias possibilidades, não se depreenderá facilmente que nós utilizamos uma técnica, e se evitará o enfado.

A técnica, enfim, é necessária a fim de evidenciar o engenho do orador em construir um discurso ornado, sem que transpareça artificial. O domínio, pois, da *oratio numerosa*, para Cícero, é essencial à eloquência²⁰⁸, e não apenas uma virtude meramente artística, pois fornece uma vantagem prática para o orador romano persuadir efusivamente seu auditório, a quem tais ornamentos, de fato, se dirigiam (*contiones saepe exclamare uidi, cum apte uerba cecidissent – Or. 168*)²⁰⁹.

²⁰⁶ Cf. também *Or. 209*.

²⁰⁷ Cf. *Or. 208*: *Nam cum is est auditor qui non uereatur ne compositae orationis insidiis sua fides attemptetur, gratiam quoque habet oratori uoluptati aurium seruienti.* (“Assim, já que há esse ouvinte que não teme que sua confiança seja atacada pelas armadilhas do discurso ornado, ele também é grato ao orador que serve ao prazer dos ouvidos.”)

²⁰⁸ *Or. 228. Hanc igitur, siue compositionem siue perfectionem siue numerum uocari placet [et] adhibere necesse est, si ornate uelis dicere.* (“A tal ordem, portanto, apetece chamar organização, ou perfeição, ou ritmo e é necessário empregá-la se quiseres falar ornadamente.”)

²⁰⁹ “Muitas vezes vi a assembleia exultar, quando as palavras terminavam bem ajustadas”. Cf. também *De or. 3, 53*.

A distinção que a prosa rítmica alcançou entre os antigos favoreceu o desenvolvimento e estudo sistemáticos da estrutura rítmica do período oratório, no momento em que foi percebido que não é somente através da justaposição de unidades rítmicas menores que se obtém um resultado artístico moldado pela técnica retórica ou poética²¹⁰. Os períodos também podem ser contatenados entre si, numa sucessão de *orationes* coordenadas ou subordinadas que se vinculam mediante a utilização de conectivos ou sinais de pontuação (evidentemente, este último caso não ocorre no latim). Isso levou à divisão em dois tipos de prosa, que se disseminou entre os críticos gregos (*Rhet.* 3, 9): a λέξις εἰρομένη, cujas partes componentes são dispostas lado a lado, em forma de coordenação (**estilo paratático**); e a λέξις κατεστραμμένη, de estilo concatenado ou periódico propriamente dito, na qual os períodos longos e altamente articulados são construídos mediante a subordinação entre as proposições (**estilo hipotático**). Para Denniston (1993), a maior parte da expressão escrita em língua grega se serve de um ou de outro tipo, e a ausência de uma determinada variedade resulta em inevitável monotonia. Ou a prosa se abarrotava uniformemente de períodos uns sobre os outros (como é o caso de Isócrates), ou recheava-se de pequenas frases, compostas de antíteses elaboradas, como é o caso de Górgias.

Modernamente, a manualística se ocupou de classificar conjuntamente essas duas estruturas de dois modos: **apódose**, formada por uma oração principal, subordinante, posposta à subordinada (prótase) nos períodos compostos, mais frequentemente usada nos períodos condicionais; e **prótase**, nome dado a uma oração hipotática, quando é a inicial do período, a qual cria uma tensão semântica que exige como resposta ou complemento uma apódose²¹¹. A prótase é sempre incompleta e deixa dependente uma parte do sentido até que se complete com a segunda parte do período, que é a oração principal, a apódose. Se considerarmos o que diz Marouzeau (1946, p. 177) sobre o período, ou seja, que se trata de um “sistema de articulações ligadas entre si por relações fonéticas, gramaticais, psicológicas e que, não dependendo gramaticalmente de qualquer outro conjunto, está apto

²¹⁰ A prosa periódica aparece cedo na literatura grega (DENNISTON, 1993, p. 98).

²¹¹ Cf. Beristáin (1995, p. 70). Em português, os conectivos que iniciam a prótase são, mais usualmente: se, caso, sempre que, etc.

a representar para o ouvinte um enunciado completo de uma ideia conhecida pelo sujeito que fala”, resta ainda o problema de definir a noção de completude do período, algo não muito simples de discernir. Conforme adverte Zimmermann (2009, p. 73):

Relações de natureza semântica podem existir entre frases sintaticamente distintas, separadas por pontuação forte, de modo que as conexões de dependência se fazem sentir. Estas relações semânticas conferem aos finais de frases assim integrados uma importância mais relativa: relacionadas, as frases podem formar um enunciado no qual pode ser reconhecida uma unidade²¹².

Nas línguas modernas, no caso da escrita, os sinais de pontuação podem ajudar significativamente a perceber os limites sintáticos e semânticos de um enunciado. Na oralidade, os efeitos de prótase e apódose se manifestam até mesmo no nível da percepção de sentenças completas ou suspensas. Mas, no caso do latim, que, na sua modalidade escrita, única de que dispomos, não marca pontuação, acentuação, nem pausas, para dar conta da completude da sentença, apoiamo-nos, quase exclusivamente, nos estudos da colometria.

O termo κωλομετρία tem uso atestado na *Suda* (s.v. Εὐγένιος), onde o gramático Eugênio, que atuava em Constantinopla no séc. V d.C., teria descrito a colometria (ἔγραψε κωλομετρίαν) dos cantos de quinze peças de de Ésquilo, Sófocles e Eurípidas. A expressão não indica que ele tenha elaborado sua própria colometria dos trágicos, mas sim que procurou explicar a sequência métrica da colometria tradicional²¹³. A palavra, como pode ser facilmente percebido, tem raiz no termo κῶλον e poderia também ser usado no sentido genérico de “sequência métrica”, que compreenderia uma medida superior ao κῶλον, como, por exemplo, o trímetro ou o tetrâmetro, mas somente nos casos em que se calculava o número mais complexo de uma sequência estrófica. Não obstante, mesmo advindo do ambiente da música e da poesia, comumente, o termo pode ser aplicado ao estudo da articulação das *partes* do περίοδος (FLEMING, 2006), e não só,

²¹² “Des relations de nature sémantique peuvent exister entre des phrases syntaxiquement distinctes, séparées par des ponctuations fortes, de sorte que des liens de dépendance se font sentir. Ces relations sémantiques donnent aux fins de phrases ainsi intégrées une importance plus relative: mises en relations, des phrases distinctes peuvent former un énoncé auquel une unité peut être reconnue”.

²¹³ Cf. Tessier, 1995, p. 27, nota 45.

exclusivamente, ao estudo do verso. A colometria pode designar, dessa forma, certa unidade periódica ampla, passível de ser dividida em unidades menores, sem que, no entanto, exista uma uniformidade nessa repartição, seja internamente, seja estilisticamente; do mesmo modo, lida com a relação lógico-semântica das partes da sentença e com os instrumentos rítmicos que contribuem com esse fim, como por exemplo, os mecanismos do *numerus* como um todo.

Como afirma Cícero (*Or.* 212-218), o ritmo existe ao longo das várias partes da sentença, inclusive nos limites dos κόμματα e dos κῶλα²¹⁴, mas o final de determinadas frases é mais importante, embora, mesmo para a época, a nítida identificação do ponto de início dessas cadências é problemática em si²¹⁵, do mesmo modo que a própria identificação das cláusulas. E, ao que nos parece, a partir das considerações de Aristóteles, uma coisa depende da outra, visto que a convergência lógico-semântica do período coincide com o uso conveniente de determinadas cláusulas. Por exemplo, o péon 1º (– ∪ ∪ ∪) não deve ser usado como cláusula final, e sim o péon 4º (∪ ∪ ∪ –), de modo que a sílaba longa encerre o período e produza um final apropriado e, claro, não devido à anotação do copista ou à marca do parágrafo, mas devido ao ritmo²¹⁶.

Um outro problema a ser considerado reside na própria relação de prótase e apódose, que nem sempre se manifestam uniformemente na teoria latina. Diz-se que deve haver uma igualdade de extensão (proposição mais ou menos igual) entre ambas, que soe agradável aos ouvidos (MAROUZEAU, 1946, p. 297)²¹⁷. No entanto, nem Cícero, nem Quintiliano, nem qualquer dos gramáticos e rétores antigos²¹⁸ concordam com um sistema geral de medida e proporção. Nos discursos de Cícero, como veremos, a flexibilidade de duração e extensão das proposições é frequente e, à ideia transmitida pela sentença,

²¹⁴ Segundo Lausberg (1976, p. 222), é mais rara a utilização da cláusula ao final de um inciso, a menos que seja um pouco mais extenso, com três palavras. A base para essa afirmação encontra-se num breve trecho do *Orator* (§ 216), no qual Cícero admite a presença de espondeu nesse lugar: “Ele [o espondeu] tem, na verdade, um certo passo estável e não desprovido de dignidade, muito mais nos incisos e nos membros. (*Habet tamen stabilem quemdam et non expertem dignitatis gradum, in incisionibus uero multo magis et in membris.*)”

²¹⁵ Cf. *Or.* 216; *De or.* 3, 193; *Instit. orat.* 9, 4, 95.

²¹⁶ *Rher.* 3, 8.

²¹⁷ Cf. também *Or.* 221; *Instit. orat.* 9, 4, 125; *De comp. uerb.* 16.

²¹⁸ Cf. *De or.* 3, 181; *Instit. orat.* 9, 4, 122ss; Marouzeau, 1946.

imiscui-se um jogo de combinações de membros dois-a-dois em série de três segmentos entrelaçados²¹⁹ que, embora simétricos, nem sempre são proporcionais entre si, como se vê nos exemplos:

quorum nemo sibi
tam uehemens | tam potens | tam nobilis – uisus est
qui ex illo sacrario
quicumque poscere | aut tollere | aut attingere – auderet.²²⁰ (*Verr.* 4, 7)

ego uero, iudices, me existimarem
nefarium si amico,
crudelem si misero,
superbum si consuli – defuissem.²²¹ (*Mur.* 10)

Trata-se de um procedimento bastante comum nos discursos ciceronianos mais elaborados²²². Sua técnica apresenta imensa qualidade e originalidade de preparação que, mesmo com períodos amplos, complexos, caracterizados pela presença massiva da parataxe, são obedientes ao princípio de completude sintático-semântica, postulado por Aristóteles, que visa não “cortar” o período de modo a suspender sua concatenação lógica, como pode ocorrer com o verso, por exemplo²²³. Essa condição nos garante alguma margem de segurança no momento de selecionar e segmentar o período oratório, a despeito das dificuldades apontadas acima, ou seja, de distinguir com alguma clareza os finais das proposições que carregam as cadências métricas (cláusulas), bem como de identificar os tipos e os limites de cada período.

É claro que as fronteiras das sentenças latinas e gregas são pontuadas por editores modernos e, geralmente, bem definidos pelos contornos sintáticos. Com isso, há um conveniente ponto de referência a partir do qual é possível fazer a localização e a medida das cláusulas. Mas, ainda assim, é fundamental aprofundar nosso estudo das formulações dos antigos a respeito desse tema. Por isso, a próxima seção abordará as fontes

²¹⁹ Cf. *Instit. orat.* 9, 3, 94.

²²⁰ “(...) Dos quais nenhum se considerou tão determinado, tão poderoso, tão notável que ousasse exigir, tomar ou tocar algo daquele templo.”

²²¹ “(...) De fato, juízes, eu mesmo me consideraria desprezível se tivesse faltado ao amigo; cruel, se ao desgraçado; presunçoso, se ao cônsul.”

²²² Cf. *Or.* 61, 205-206. Cf. também *Instit. orat.* 9, 4, 119.

²²³ Cf. *Rhet.* 3, 9.

e concepções de gregos e romanos sobre o funcionamento, taxonomia e aplicação do περίοδος, a fim de compreender em que medida sua formulação se ajusta ao delineamento prosódico da língua latina.

2.2 O desenvolvimento do περίοδος

O termo περίοδος tem uma designação muito específica no universo retórico. Na maioria dos tratados, indica uma forma de frase cuidadosamente estruturada, onde se cria um determinado equilíbrio pela disposição das palavras ou pela sintaxe, que pode ser descrita como uma “circunlocução” no sentido de que se inicia e conclui-se harmoniosamente (ANDERSON Jr., 2000, p. 94). Talvez a melhor discussão do termo, na Antiguidade, encontre-se em Demétrio, que escreveu o mais antigo tratado sobre estilo, conhecido em latim como *De elocutione*²²⁴, traduzido para o português como “Sobre o estilo”. Em seu texto, Demétrio designa a ideia de “volta”, “círculo”, como περιαγωγή (*Eloc.* 19) e, de modo mais geral, como περίοδος em si (*Eloc.* 45-46, 202). Esse equilíbrio circunlocutório do περίοδος pode ser criado através da utilização de figuras (σχήματα), como a antítese, ou então através de um arranjo sintático ou gramatical que permitam uma “suspensão” na estrutura da sentença, que se resolve perto do fim da mesma, onde o “círculo” se completa. Essa pendência no desenvolvimento do período, na sua articulação gramatical e sintática, está, muitas vezes, associada à importante noção de hipérbato (ὑπερβατόν), isto é, uma figura que designa o “deslocamento” de uma palavra, ou conjunto de palavras, de determinada posição a que normalmente pertence, para outro lugar na sentença na qual não seria esperada. Segundo Quintiliano (*Instit. orat.* 9, 4, 26), contudo, em toda sentença na qual o verbo não está em último lugar ocorre alguma forma de hipérbato, mesmo que, muitas vezes, seu uso possa conduzir à ambiguidade, tornando empobrecido o discurso

²²⁴ Por muito tempo, a obra foi atribuída a Demétrio de Falera, filósofo peripatético e estadista ateniense do final do século IV a.C. (possivelmente entre 360 a.C. e 283 a.C.). No entanto, as referências contidas no trabalho, bem como alguns assuntos abordados tornam essa atribuição impossível. Foi provavelmente escrito na metade do séc. I a.C., depois da publicação da *Rhetorica* de Aristóteles, que é citada três vezes, e antes da emergência do movimento aticista, que não é mencionado. Possivelmente a atribuição da obra a Demétrio de Falera se deve ao fato de que o autor real também se chamasse Demétrio (KENNEDY, 1999, p. 130). Na próxima seção, 2.2.1, esclareceremos melhor a contribuição de Demétrio para o estudo da prosa periódica.

(*Instit. orat.* 1, 5, 40; 8, 2, 14). Já a *Rhetorica ad Herennium* (4, 18) estabelece que o hipérbato deve ser evitado, a menos que constitua motivo de elegância (*concinna*), ou seja, desde que sirva de mecanismo para criar a prosa rítmica (*Rhet. ad Her.* 4, 44). Assim, o autor deste tratado traduz o termo grego como *transgressio* e divide-o em dois tipos: *peruersio* (ἀναστροφή, transposição de duas palavras localizadas próximas uma da outra) e *transiectio* (transposição que ocorre quando está envolvida uma distância maior)²²⁵. Isso demonstra que os antigos dedicaram considerável atenção à ordem das palavras e suas implicações na concatenação do período. Apreciado e recomendado pelos principais autores clássicos, estilisticamente utilizado como figura que “suspende” temporariamente a enunciação da frase, o hipérbato garante sua qualidade rítmica, como, numa curva de uma corrida, o corredor suspende a tensão do percurso.

A associação da noção de περίοδος à de uma pista circular (*circuitus*, em latim, onde se disputavam as corridas), aliás, é frequentemente aproveitada por Aristóteles. Da mesma forma, Demétrio, posteriormente, reitera as reflexões do estagirita, observando que o período assemelha-se a uma pista circular, lugar onde se faz a volta de uma corrida; ou seja, um processo que, após iniciado, já se sabe o final. Na *Rhetorica*, contudo, Aristóteles não especifica sua origem, tratando o περίοδος como um termo pré-existente. Por isso, comumente se discute o sentido a partir do qual Aristóteles elabora suas reflexões. Fleming (2006)²²⁶ acredita que o filósofo grego abordou o assunto em termos de ritmo e estilo, devido ao fato de se localizar entre a discussão de uma coisa e outra. No entanto, dada a abordagem mais técnica presente na sua obra, é mais provável que o tenha feito em termos de estrutura gramatical, simétrica (cf. adiante), isto é, no sentido de uma estrutura lógica pré-planejada, sem relação com o ritmo. Concordam com este último ponto de vista diversos autores²²⁷, entre os quais Fowler (1982), que argumenta não haver nenhuma referência na passagem do texto grego (*Rhet.* 3, 9) que faça menção a qualquer modelo métrico. De fato, Aristóteles apenas se refere ao elemento poético quando observa que o

²²⁵ A mesma subdivisão fez Quintiliano (*Instit. orat.* 8, 6, 5; a discussão completa ocorre na mesma obra em 8, 6, 62-67). Cf. também Cícero, em *De or.* 3, 207 (*uerborum concinna transgressio*) e Dionísio de Halicarnasso, em *Thuc.* 31.

²²⁶ Adamik (1984) está de acordo com esse posicionamento.

²²⁷ Cf. Innes (1994).

período bem concatenado é de fácil memorização, tal qual o verso, embora aponte, com certa ênfase, que, ao contrário do verso, o período não deve possuir “cortes” na sua estrutura que comprometam sua coerência lógico-semântica. Não obstante, é difícil pensar que o filósofo grego não tenha considerado, ao menos, os aspectos rítmicos naturais da frase, isto é, a própria natureza da expressividade da fala grega, que favorecesse a boa elocução de determinado estilo, como o oratório, por exemplo. É nosso ponto de vista que Aristóteles, ao mesmo tempo que estabelece uma tipologia prosástica e periódica, reúne os elementos mais importantes da prosa oratória anterior ao seu tempo em função da eloquência retórica.

De qualquer modo, não dispomos de muitas outras evidências a respeito do desenvolvimento do περίοδος além da de Aristóteles. Há alguma discussão sobre as ideias de Teofrasto, extraídas de Cícero no *De Oratore* 3, 184-18, que levam a crer que seja uma das primeiras fontes retóricas da Antiguidade que abordam a estrutura hierárquica do período subdividindo-o em κόμματα e κῶλα. Ali nos é informado que a prosa é muito mais bem ordenada e agradável se for organizada a partir desses *articuli* (κόμμα) e *membra* (κῶλα), sendo que os *membra* não podem ser mais curtos ao final, sob pena de romperem com o *uerborum ambitus* (περίοδος), pois, nessa posição, deveriam ser de maior peso (quantidade) ou até mais longos que os *membra* anteriores.

Enfim, uma vez que o enfoque mais abrangente e detalhado desses elementos ganha fôlego entre autores como Aristóteles e Demétrio (na formulação grega) e Cícero, Quintiliano e Dionísio de Halicarnasso (na formulação latina), nas próximas três subseções, ampliaremos um pouco mais a discussão a respeito dos aspectos teóricos do período, procurando apontar os principais componentes de sua organização, com base nas principais formulações de tais autores.

2.2.1 A formulação grega

Como vimos na seção 2.1.3, havia dois tipos de prosa classificados por Aristóteles²²⁸: a λέξις εἰρομένη, “elocução ligada em série”, através de conectivos (συνδεσμοί), isto é, uma cadeia coordenativa, que, segundo o estagirita, fora muito usada em época anterior, mas estava em desuso na sua contemporaneidade. Nessa primeira espécie de prosa, os períodos que a compõem não têm um final lógico-sintático em si mesmos, a menos que o próprio conteúdo estivesse concluído, por isso tornam-se desagradáveis por não anunciarem a conclusão que seria esperada pelo seu início. Já a λέξις κατεστραμμένη, isto é, o “período concatenado”, chamado de “elocução periódica” (ἐν περιόδῳ), tem princípio e fim em si mesma e uma dimensão apropriada e, por esse motivo, seria de fácil compreensão, pois, por ser limitado, o conteúdo expresso é retido pelo ouvinte. Em outras palavras, o περίοδος é formado por uma medida, um “número” que o torna fácil de ser envolvido e memorizado, a exemplo do verso, em que pese o fato de que, neste, nem sempre o sentido se completa junto com sua extensão, conforme se percebe no exemplo fornecido pelo próprio Aristóteles (*Rhet.* 3, 9):

Καλυδῶν μὲν ἦδε γαῖα· Πελοπίας χθονός.²²⁹

Segundo a interpretação de Marco Dorati, em suas anotações da Retórica, na edição italiana de 1996, Aristóteles pretende comparar o período com o verso completo do ponto de vista métrico, mas incompleto quanto ao sentido, uma vez que, sozinho, o verso levaria erroneamente a entender que Cálidon se encontraria no Peloponeso. O verso seguinte se encarregaria de completar o sentido e desfazer o engano.

O περίοδος, então, pode ser simples (ἀφελής) e constar de um só membro (μονόκωλος), isto é, de uma única proposição, ou pode ser composto de dois ou mais membros (ἐν κώλοις)²³⁰. E acrescenta:

²²⁸ *Rhet.* 3, 9.

²²⁹ Primeiro verso de Meléagro, de Eurípedes: “Cálidon é esta região, da terra de Pélops...”

²³⁰ Cf. também *Eloc.* 34.

O período formado por vários membros é completo, divisível e fácil de respirar [εὐανάπνευστος], não na sua divisão †como aquele período†, mas como um todo (um membro é uma das partes de um período). Chamo “simples” a um período de um só membro. (*Rhet.* 3,9)

No excerto acima, Aristóteles parece evidenciar uma preferência por períodos multimembres, isto é, períodos formados por mais de um membro, embora, nessa mesma sequência aventa a possibilidade de período unimembre. Ou seja, Aristóteles não apenas classifica o membro como uma das partes do período, mas também, logo depois, continuando seu texto, afirma que “os membros demasiado curtos não constituem um período”, pois o ouvinte seria arrastado para uma cadência precipitada (*Rhet.* 3, 9).

É preciso, pois, encontrar um meio-termo no que tange à extensão do período e dos membros. Ambos não podem ser nem muito breves, nem muito extensos:

É que o breve provoca, muitas vezes, um sobressalto no ouvinte (pois resulta como que num choque devido a um embate quando, precipitando-se para a frente, para o término da medida de cujo limite tenha uma ideia, o ouvinte é impelido para trás, pois o orador já terminou). Os muito extensos fazem o auditório ficar para trás, tal como aqueles que dão a volta muito aolargo das metas: pois também estes ficam para trás em relação aos seus companheiros de marcha. (*Rhet.* 9, 3)

É na própria exemplificação do enunciado multimembre, relativamente extensa, que podemos perceber tanto a preferência do estagirita por esse tipo de composição periódica, como os limites estabelecidos para sua extensão. Obviamente, para este último ponto, não há uma definição categórica, apenas indícios do que seria essa extensão ideal para o grande mestre. Em síntese, no período multimembre, os membros aparecem segmentados, isto é, divididos, separados, na assim denominada λέξις διηρημένη (διαίρεω), como se vê nos exemplos abaixo, usados pelo estagirita, retirados do *Panegírico* de Isócrates :

(1)

Πολλάκις ἐθαύμασα τῶν τὰς πανηγύρεις συναγαγόντων καὶ τοὺς γυμνικοὺς ἀγῶνας καταστησάντων.

Muitas vezes, me encho de admiração pelos que organizam os festivais panegíricos e os que instituíram as competições atléticas.

O exemplo acima (1) difere do segundo tipo de elocução periódica, chamado λέξις ἀντικειμένη, pelo fato de este último caracterizar-se pela presença de elementos antitéticos. Além disso, pela quantidade expressiva de exemplos, este parece ser o tipo preferido de estrutura periódica de Aristóteles, para quem tal enunciado é agradável, “porque os contrários são mais fáceis de reconhecer (e mais fáceis de reconhecer ainda quando colocados juntos uns dos outros), e porque afiguram semelhantes ao silogismo” (*Rhet.* 3, 9).

Vejamos mais exemplos usados pelo autor:

(2)

Ἄμφοτέρους δ' ὤνησαν, καὶ τοὺς ὑπομείναντας καὶ τοὺς ἀκολουθήσαν-τας· τοῖς μὲν γὰρ πλείω τῆς οἴκοι προσεκτήσαντο, τοῖς δ' ἱκανήν τῃν οἴκοι κατέλιπον.

Foram proveitosos a ambos , quer aos que ficaram, quer aos que os acompanharam; pois a estes forneceram mais do que tinham na pátria, àqueles dexaram na pátria o suficiente.

(3)

Ὡστε καὶ τοῖς χρημάτων δεομένοις καὶ τοῖς ἀπολαῦσαι βουλομένοις.

De tal forma que aqueles que precisam de dinheiro e os que querem fruí-lo.

(4)

Συμβαίνει πολλάκις ἐν ταύταις καὶ τοὺς φρονίμους ἀτυχεῖν καὶ τοὺς ἄφρονας κατορθοῦν.

Acontece muitas vezes nestas circunstâncias que o sensato falha, e o insensato tem sucesso.

(5)

Εὐθὺς μὲν τῶν ἀριστείων ἠξιώθησαν, οὐ πολὺ δὲ ὕστερον τὴν ἀρχὴν τῆς θαλάττης ἔλαβον.

De imediato foram julgados dignos de recompensa de valor, e não muito depois tomaram o poder sobre os mares.

(6)

Πλεῦσαι μὲν διὰ τῆς ἠπείρου, πεζευσσαι δὲ διὰ τῆς θαλάττης, τὸν μὲν Ἑλλέσποντον ζεύξας, τὸ δ' Ἄθω διορύξας.

Navegar pela terra e marchar sobre o mar, unindo o Helesponto e cavando um canal no Atos.

(7)

Καὶ φύσει πολίτας ὄντας νόμῳ τῆς πόλεως στέρεσθαι.

Embora sendo cidadãos por nascimento, são privados da cidadania por uma lei.

(8)

Οἱ μὲν γὰρ αὐτῶν κακῶς ἀπώλοντο, οἱ δ' αἰσchrῶς ἐσώθησαν.

E alguns deles, na verdade, morreram miseravelmente, outros salvaram-se vergonhosamente.

(9)

Καὶ ἰδίᾳ μὲν τοῖς βαρβάροις οἰκέταις χρῆσται, κοινῇ δὲ πολλοὺς τῶν συμμάχων περιορᾶν δουλεύοντας.

Em privado, utilizar bárbaros, publicamente, olhar com indiferença muitos dos nossos aliados reduzidos à escravidão.

(10)

Ἦ ζῶντας ἔξειν ἢ τελευτήσαντας καταλείψειν.

Ou possuir em vida ou após a morte deixá-lo para trás.

(11)

Οὔτοι δ' ὑμᾶς οἴκοι μὲν ὄντες ἐπώλουν, ἐλθόντες δ' ὡς ὑμᾶς ἐώνηται.

Quando estes homens estavam na sua pátria, eles venderam-vos, mas vindo para junto de vós, eles compraram-vos.

Os exemplos acima, além do que já foi dito a respeito da antítese, diz-nos muito, ainda, sobre o problema de definir a extensão do período e sua articulação em partes. Como se vê, à exceção do exemplo (2) – e, talvez, (6) e (9) –, os demais períodos apresentam extensão semelhante, chegando, por vezes, à extrema concisão, como em (10). Percebe-se a presença de elementos iguais, *parison*, em diversas das frases acima, como, por exemplo: καὶ τοὺς... καὶ τοὺς (2 e 4); καὶ τοῖς... καὶ τοῖς (3); οἱ μὲν... οἱ δὴ (8); e ἦ... ἦ (10). A disposição simétrica e harmônica desses elementos alinham-se às formas

possíveis de articulação postuladas pelo próprio Aristóteles (*Rhet.* 3, 9), ou seja, as semelhanças dos termos podem ocorrer no princípio – como em (2), (3), (4) e (8) –, ou no fim – como em (1) e (3) –, seja de modo antitético ou falsamente antitético, como no último exemplo oferecido pelo estagirita, no mesmo trecho:

(12)

Τόκα μὲν ἐν τήνων ἐγῶν ἦν, τόκα δὲ παρὰ τήνοισ ἐγῶν.

Por vezes eu estava em casa deles, por vezes eu estava junto deles.

Ainda sobre os exemplos dados por Aristóteles, talvez seja interessante nos determos um pouco sobre o exemplo (7). É um tipo de período que nos parece bastante recorrente nos exemplos oferecidos pelos textos em que se tenciona explicitar a extensão e a estrutura “circularidade” do período construído artisticamente, como é o caso do período oratório. Podemos perceber que os dois segmentos que o compõem não só possuem extensão proporcional, com quatro palavras cada um (Καὶ φύσει πολίτας ὄντας / νόμῳ τῆς πόλεως στέρεσθαι), mas também apresentam o poliptoto em posição central nos dois membros (πολίτας - πόλεως), bem como estabelecem um paralelo entre os dativos iniciais (φύσει - νόμῳ), finalizando o período com a presença de formas verbais (ὄντας - στέρεσθαι). O resultado cria uma estrutura harmonicamente completa e funcionalmente distribuída entre diversos recursos sintáticos e sonoros que, usados parcimoniosamente, engendram o ritmo de forma apurada e elegante.

Assim, é possível entrever a concepção aristotélica do período, primeiramente no que concerne às suas preferências estilísticas, isto é, o papel fundamental não só da antítese, figurando como elemento concatenador e gerador de efeitos estéticos, mas também dos recursos paralelísticos, particularmente o *párison*; bem como a noção impressa nos períodos elencados – ao menos na maioria deles – de um circuito extensivo mais ou menos regular, colaborando, no conjunto, com a tentativa de definir os limites dos membros, isto é, das proposições que compõem o período e que interferem em sua elaboração, inclusive em termos de extensão. Em outras palavras, se não podemos definir com precisão critérios para estabelecer as dimensões do período artisticamente elaborado, ao menos podemos

inferir que os elementos rítmicos, sintáticos e lexicais de alguma forma atuam nessa direção e, através deles, podemos perceber uma tendência de organização frásica – neste caso, em Aristóteles – que nos parece recorrente na prosa rítmica mais geral.

Obviamente, a questão não se fecha, e a problemática referente à sua extensão do período e sua integração com os membros que o compõem ainda é reticente. Os textos posteriores ao de Aristóteles também não são definitivamente elucidativos a esse respeito, deixando margem para diversas interpretações. Isso não significa, contudo, que não se possa inferir determinadas posições sobre o assunto, algo com que os autores subsequentes lidarão ostensivamente até a recepção latina.

Por fim, uma vez que nossa abordagem é propositadamente panorâmica, pois não é escopo deste trabalho lidar aprofundadamente com as concepções aristotélicas, parece-nos conveniente sistematizar os preceitos do sábio grego no fluxograma a seguir, para, então, prosseguir com nosso levantamento da formulação grega.

Tipos de prosa (λέξεις)	λέξεις εἰρομένη “elocução ligada em série”			
	λέξεις κατεστραμμένη “período concatenado”	ἐν περιόδοις “elocução periódica”	μονόκωλος “um só membro”	
			ἐν κώλοις “mais de um membro”	λέξεις διηρημένη “segmentados”
				λέξεις ἀντικειμένη “antitéticos”

As distinções acima são de cunho prevalentemente sintático, inerentes à expressão em prosa, o que pode ser explicado pelo fato de que “Aristóteles não conhecia estilos, mas conhecia estruturas linguísticas adequadas a este ou àquele gênero ou espécie literária”²³¹ (MORPURGO-TAGLIABUE, 1980, p. 83). As ilações aristotélicas são de cunho professoral, crítico, mas atentas aos modelos canônicos e à adequação minuciosa entre estruturas e gêneros ou espécies literárias, especialmente no que concerne à recepção do auditório, componente essencial das suas formulações estéticas. Parece, em suma, que Aristóteles considerava, por contraste de seus dois tipos de λέξις, que a prosa não simplesmente elaborada pelo encadeamento sintático seria constituída, por definição, em periódica. Posteriormente, Demétrio, embora tenha se inspirado largamente em Aristóteles, já apresentava modificações profundas na teoria do estilo, talvez iniciadas, ainda antes, por Teofrasto (CHIRON, 2001, pp. 77 e 107). Numa longa exposição sobre a estrutura da frase (*Eloc.* 1-35), por exemplo, Demétrio já visualiza o membro como uma unidade de sentido que funciona de maneira autônoma dentro da composição do período oratório (*Eloc.* 10-35). Como consequência (*Eloc.* 12), ele distingue a έρμηνεία κατεστραμμένη, prosa completamente articulada por períodos, da έρμηνεία διηρημένη, prosa constituída por κώλα não interligados por conjunções ou não articulados entre si de alguma forma e que, por isso mesmo, não é tida como periódica, pois a simples justaposição de κώλα não a chancela como tal, resultando no postulado de que uma boa prosa faz uso da combinação daqueles dois métodos. Como se vê, não encontra espaço na sua teoria a formulação da λέξις είρομένη aristotélica.

Para Demétrio há, ainda, três tipos de períodos, associados aos três estilos de prosa (considerando um tipo intermediário entre as duas estabelecidas por ele), tidas como formas “paraestilísticas”, no dizer de Morpurgo-Tagliabue (1980), que são (*Eloc.* 19-21): a) o περίοδος ιστορική (“período histórico”, utilizado, mais frequentemente, nos textos dos historiadores; é intermediário entre o περίοδος ρητορική e o διαλογική); b) o περίοδος διαλογική (“período dialógico”, intermediário entre a λέξις κατεστραμμένη e a λέξις διηρημένη, correspondendo, de certo modo, à λέξις είρομένη, de Aristóteles); e c) o

²³¹ “Aristotele non conosceva stili, conosceva però strutture linguistiche adeguate a questo o a quel genere o specie letteraria”.

περίοδος ῥητορική (“período retórico” ou oratório, correspondente à λέξις κατεστραμμένη, no subnível da λέξις ἀντικειμένη de Aristóteles). Como exemplo do primeiro, Demétrio reporta-se a Xenofonte, enquanto Platão e Demóstenes servem de paradigma para o segundo (também chamado de estilo platônico) e terceiro tipos, respectivamente²³². Sua classificação é de ordem mais gradual do que estilística, ou seja, assemelha-se a uma escala, em que o período oratório é o mais circular (completo e fechado) de todos; o dialógico (ou platônico) é mais livre; e o histórico é um meio-termo entre ambos. Ele acrescenta ainda (*Eloc.* 244) que os períodos mais fortemente delimitados, bem acabados, possuem mais vigor do que uma estrutura periódica livre, principalmente se articulados mediante recursos do hipérbato ou da sintaxe (*Eloc.* 247-250). Comparando as tipologias estabelecidas pelos dois pensadores gregos, podemos representá-las através do seguinte quadro²³³:

	Demétrio	Aristóteles
Prosa	ἡ ἔρμηνεία κατεστραμμένη	λέξις κατεστραμμένη
	ἡ ἔρμηνεία διηρημένη	
		λέξις εἰρομένη
Período	περίοδος διαλογική	
	περίοδος ἱστορική	
	περίοδος ῥητορική	(λέξις ἀντικειμένη)

²³² Essa discussão a respeito dos estilos prosástico e periódico confunde-se com a teoria dos *genera dicendi*, possivelmente com raízes em Teofrasto, que, no universo romano, apresenta-se pela primeira vez na *Rhet. ad Her.* (4, 11): o estilo elevado (*oratio grauis*), o estilo médio (*oratio mediocris*) e o estilo simples (*oratio extenuata*). Corresponde à tripartição formulada também por Dionísio de Halicarnasso (em *Demonsthenes* 1, 37, 40-41 e *De compositione uerborum* 21-24): estilo austero, simples e médio. Como exemplo do primeiro, Dionísio cita Empédocles, Píndaro, Ésquilo, Tucídides e Antifonte; para o segundo, servem de modelo Hesíodo, Safo, Eurípedes, Éforo e Isócrates; por fim, exemplifica Alceu, Sófocles, Heródoto, Platão e Demóstenes como representantes do estilo médio. Interessante observar que, para Demétrio (*De elocutione* 36), os estilos ou *χαρακτήρες* são quatro: elevado (*μεγαλοπρεπής*), elegante (*γλαφυρός*), baixo/plano (*ἰσχνός*) e terrível (*δεινός*). Este último tem como paradigma Demóstenes.

²³³ Os espaços em branco indicam ausência de correspondente em uma ou outra classificação dos autores. A linha pontilhada indica que a λέξις εἰρομένη, embora seja enquadrada como um tipo de prosa para Aristóteles, corresponde à classificação de Demétrio para o período. Já a λέξις ἀντικειμένη está entre parênteses, porque é um subtipo do estilo periódico na tipologia aristotélica, mas corresponde à classificação principal de período em Demétrio.

Em ambos, Demétrio e Aristóteles, é consensual que, no período artisticamente articulado, a manutenção do interesse e do suspense deva permanecer até o final e que não se advirta que a estrutura, por mais longa que seja, tenha alcançado o seu limite, o que ocorre mais facilmente, no resumo de Denniston (1993, p 107), caso a estrutura da frase não se complete gramaticalmente até quase a sua conclusão. O ouvinte ou o leitor são coagidos a manterem presa a atenção, enquanto esperam o suspiro final do período. Se a estrutura se completa muito rápido, o resto do período deve contar apenas com o interesse intrínseco do pensamento expresso. Esse tipo de período não é muito comum em Tucídides, Platão e Isócrates. Mas Demóstenes consegue, muitas vezes, manter constante o vigor expressivo, retardando, através da economia da estrutura periódica, os elementos essenciais, conservando, desse modo, a ênfase eventualmente pretendida. Assim, uma oração relativa é colocada antes de sua principal, a qual produz efeito assaz vigoroso, no momento em que for percebido o conteúdo das relativas. Por outro lado, se a relativa é a proposição mais importante, é comum que ela fique posposta (DENNISTON, 1993, p. 108). Nesse caso, o encadeamento das proposições, que paulatinamente garante o sentido de toda a sentença, impele a ideia esperada e a consequente conclusão do período para o final, o que acaba gerando, novamente, um efeito de ênfase na apódose.

A estrutura do período dialógico (platônico) de Demétrio é, em geral, muito menos elaborada do que a do período retórico. Muitas vezes, as partes componentes de um período demostênico (retórico) são elas próprias periódicas, construídas ou hipotaticamente ou, quando é empregada a parataxe, ligadas mais estritamente pela antítese (μὲν... δέ, οὐκ... ἀλλά) ou por partículas correlativas (οὐτε... οὐτε, τε... καί, ἢ... ἢ) (*ibid.*, p.110). Por outro lado, no estilo periódico de Platão, a estrutura é constituída muitas vezes por uma série de frases, especialmente com participípios, conectadas de modo solto e desarticulado.

A expressão antitética é um dos elementos constitutivos fundamentais do estilo grego, como já postulara Aristóteles²³⁴. As ideias contrapostas são coligadas, nesse caso, hipotaticamente, mas, no conjunto, a língua grega prefere a parataxe com μὲν... δέ, οὐκ... ἀλλά, etc. (DENNISTON, 1993, p. 111). Assim, a simetria é realizada,

²³⁴ *Rhet.* 3, 9.

prevalentemente, através de um recorte nítido e preciso: quando as ideias contrapostas são complexas, elas são frequentemente divididas nas suas partes componentes, e a antítese resulta decomposta em duas antíteses menores e, nesse caso, é mais sólida. Nas proposições equilibradas antiteticamente, a ordem das palavras é de tal modo simétrica, que a precisão com que ocorre pode prestar-se à realização dos mais nobres objetivos, se usada como expediente estilístico, proporcionando, muitas vezes, a correspondência exata entre conteúdo e forma. Porém, se a antítese é usada como um fim em si mesma, a língua acaba por dominar a ideia, e esta servir-lhe de mero instrumento. Na prática, a simetria pode ser dissimulada com uma mudança na ordem das palavras, para não parecer intencional, pois seu uso forçado conduz a uma linguagem artificial e antinatural. Basta lembrar que, em Górgias, as antíteses abundavam, embora impregnadas de homeoteleuto²³⁵ (implicando nesse caso a assonância²³⁶) (DENNISTON, 1993, p. 213). Por isso, os autores evitam a simetria antitética excessiva, já que pode soar pedante e artificiosa. No entanto, um efeito particular é aquele obtido ao se colocarem duas palavras de termos correspondentes lado a lado, e uma outra dupla de termos ao lado ou nos extremos. Tal procedimento, chamado quiasmo, é empregado quando uma palavra ou palavras da primeira proposição são repetidas naquelas que vêm depois (*ibid.*, p. 117).

No que tange ao homeoteleuto, uma língua altamente flexiva, que faz largo uso de antíteses simétricas, favorece, por si, a igualdade fônica no final de proposições. A eufonia, então, surge quase que espontaneamente e serve com facilidade ao gosto do escritor e, por isso mesmo, é difícil dizer se a sua presença ou ausência serve a algum propósito específico. Ainda segundo Denniston (1993, p. 118), em Demóstenes, por exemplo, raramente o homeoteleuto surge no final de longas proposições, mas pode incidir em uma série de palavras simples ou de proposições breves, resultando em uma sucessão de “golpes”, como de um martelo, isto é, uma decorrência de força concentrada, e não de uma

²³⁵ ‘Ομοιοτέλευτον: recorrente identidade fônica das terminações de palavras, sobretudo em posições ritmicamente significativas de um texto ou período. É diferente da “rima”, pois prescinde da vogal tônica. Cf. glossário.

²³⁶ O termo “assonância” parece ter entre os antigos, no âmbito da retórica, um sentido mais abrangente que o nosso moderno: aplica-se a todos os efeitos sonoros consonantais, vocálicos, efeitos de eco e rima na raiz ou no final da palavra.

leve *concinntitas*, por isso assemelha-se mais a um efeito de acumulação do que de paralelismo.

A assonância também pode ser obtida no início da proposição em vez de no final, ou ainda no início e no fim (do período ou dos membros), ou com uma rima ao fim de cada proposição (ou membro). Funciona bem num “jogo de palavras” (*ibid.*, p. 206), mas não no sentido puramente estilístico, uma vez que uma conclusão autêntica de um pensamento se utiliza das palavras-chave assoantes de modo determinante e crucial à beleza e à conclusão coerente do discurso²³⁷.

No que concerne às unidades menores, os incisos e os membros (*as particulae*), Aristóteles as considera como elementos mais proeminentes do ritmo oratório. O κῶλον se define como um segmento incompleto do ponto de vista rítmico-semântico e entra necessariamente na composição do período oratório²³⁸. Este, como vimos, pode conter um só membro (período simples) ou dois ou mais membros (período complexo). O primeiro formaria uma sentença completa (com início e fim em si mesmo), distinto em suas partes e passível de ser reproduzido em um fôlego normal²³⁹. Como consequência, Aristóteles tem em mente uma prosa com estilo exclusivamente “intrincado” (periódico), mas não curto demais, pois resultaria num estilo “costurado” e “lacerado”, nem muito extenso, pois, segundo ele, seu caráter “indeterminado” dificultaria o deleite do auditório.

Demétrio, como vimos, admite os dois estilos: um segmentado em membros, e outro articulado em períodos. Haveria, no primeiro, dois níveis hierárquicos de segmentação (pés e membros); no segundo, três níveis (pés, membros e período). Para o autor grego (*Eloc.* 9), haveria, ainda, dentro do membro, um outro elemento menor: o inciso (κόμμα), de modo que o período seria definido como uma combinação de κόμματα e κῶλα, concluindo um pensamento harmoniosamente completo e fechado, a usar preferencialmente da sintaxe e do hipérbato como recursos de estilo, a fim de produzir uma

²³⁷ Cícero posteriormente recordará que a busca incessante e desmedida de recursos fônicos, como o homeoteleuto, pode ser prejudicial à espontaneidade do orador, especialmente aquele que se serve do estilo simples (cf. *Or.* 84).

²³⁸ Cf. *Rhet.* 3, 9. Cf. também CHIRON, 2001, p. 107.

²³⁹ Cf. *Rhet.* 3, 9. Aristóteles refere-se ao período em cuja segmentação é possível perceber os membros (διηρημένη) e que pode ser pronunciado em um fôlego (εὐανάπνευστος). Mais adiante, também reconhece como critério de extensão e duração do período o fato de poder ser compreendido num único “olhar” (εὐσύνοπτος).

tal estrutura que a supressão de um elemento-chave conduza satisfatoriamente a atenção do ouvinte até o final da sentença, possibilitando, de um modo mais simples, o equilíbrio entre as *particulae*, que seriam articuladas, ainda, pela presença de figuras como a antítese, o paralelismo e a assonância (*Eloc.* 22-29).

Um período ideal, para Demétrio (*Eloc.* 16-18), seria aquele que possuísse entre dois e quatro κῶλα (*Eloc.* 34-35), extensão semelhante ao hexâmetro (*Eloc.* 4) e não apenas dois, como para Aristóteles. Demétrio aceita a possibilidade de haver um “período simples”, constituído de um único κῶλον, mas este deveria ser suficientemente longo, com circularidade fechada ao final (CHIRON, 2011, p. 79-81). Por fim, do mesmo modo que Aristóteles, observa que o último κῶλον de um período deve ser mais longo do que os κῶλα anteriores.

Sucessivamente, estabelecida a distinção entre os expedientes estilísticos da prosa e da poesia e a maneira como cada uma desenvolve suas características, aos poucos se consolidou uma prosa técnica no seio da oratória grega. O discurso passou a valorizar a estrutura periódica, tão apreciadas por Aristóteles e Demétrio, cuja qualidade recorrente residia na elaboração das propriedades internas de seus constituintes, como por exemplo a antítese e o paralelismo das proposições menores, conforme a prosa de Demóstenes²⁴⁰, rica e variada, deixou entrever.

2.2.2 A formulação latina

Em língua latina, a teorização mais consistente a respeito do período oratório reside na obra de Cícero. Não obstante, importantes informações nos são fornecidas sobre o assunto na *Rhetorica ad Herennium*, o primeiro manual retórico extenso entre os romanos a tratar dos elementos retóricos e, para o que nos importa no momento, das *particulae* – κῶλον (*membrum*) e κόμμα (*articulus*) – e da *continuatio* (περίοδος) como figuras do discurso²⁴¹. Ali (*Rhet. ad. Her.* 4, 24-32), as partes do discurso e o período oratório são

²⁴⁰ Cf. seção 2.1.1.

²⁴¹ No tratado *a Herênio*, conforme analisa o prof. José Eduardo Lohner (FFLCH/USP), em discussão pessoal, o autor parece tratar as *sententiae* como figuras de ornamentação diretamente relacionadas à

incluídos numa lista de 64 figuras dos mais variados tipos (especificamente figuras de dicção, entre as quais incluem-se os tropos, e figuras de pensamento)²⁴². No que concerne ao tema que nos interessa no momento, convém observar as palavras dedicadas à *sententia*, quando o autor começa a esboçar o que parece ser importante elemento para elaboração e ornamentação do discurso, em vista do desejado assentimento do auditório. A *sententia* seria, portanto, “um fraseado tirado da experiência que mostra brevemente algo que acontece ou deveria acontecer na vida”²⁴³ (*Rhet. ad. Her.*, 4, 24). Os exemplos são expressivos:

(12)

Difficile est primum quidque.

Todo começo é difícil²⁴⁴.

(13)

Non solet is potissimum uirtutes reuereri qui semper secunda fortuna sit usus.

Não costuma reverenciar a virtude aquele a quem a sorte sempre favoreceu.

(14)

Liberis est existimandus qui nulli turpitudini seruit.

Deve ser considerado livre aquele que não é escravo de vício algum.

(15)

Egens aequa est is qui non satis habet, et is cui satis nihil potest esse.

Tão pobre quanto aquele que não tem o suficiente é aquele a quem nada é suficiente.

(16)

Optima uiuendi ratio est eligenda; eam iucundam consuetudine reddet.

questão do ritmo frasal, uma vez que uma das características formais dessa figura é a formulação rítmica marcante.

²⁴² Algumas delas, como, por exemplo, o *membrum* e o *articulus*, que veremos adiante, são excluídas da lista de figuras por Quintiliano na *Inst. orat.* (9, 3, 98).

²⁴³ [*Sententia*]est oratio sumpta de uita, quae aut quid sit aut quid esse oporteat in uita.

²⁴⁴ Tradução de Faria & Seabra (2005), bem como todas as demais traduções da *Retórica a Herênio*, do pseudo Cícero.

Escolha-se o melhor modo de viver, o hábito o tornará agradável.

Esses são exemplos do que o autor chama de “sentenças simples” (*sententiae simplices*), cuja brevidade acarretará grande aprazimento ao auditório e aprovação do orador. Isso porque, as *sententiae*, devido à sua própria natureza, estão diretamente relacionadas à necessidade de formularem-se ritmicamente, isto é, de apresentarem elementos que proporcionam ritmo. Elementos que incidem, por exemplo, sobre a proporção igual – isto é, mesma quantidade de palavras – entre os membros, como é o caso de (13): *Non solet is potissimum uirtutes reuereri / qui semper secunda fortuna sit usus*. Ou, ainda, extensão membrática aproximada, como é o caso de (14), (15) e (16). Nesses casos, o movimento de prótase e apódose é significativamente marcado – nos limites do conectivo, como em (14) e (15) – ou pelo próprio ritmo da sentença, como em (16).

Além disso, é possível constatar a forte presença de figuras sonoras – que possibilitam um final igual semelhante, nos mesmos termos vistos na seção anterior, nos exemplos de Aristóteles – como o homeoteleuto (*qui nulli turpitudini seruit*), bem como interessantes articulações sintáticas, também com início igual, como em (15): *is qui... is cui*.

Ainda na exposição do autor da *Retórica a Herênio*, as sentenças formuladas através da elaboração de um raciocínio lógico (*ratio*) também devem ser apreciadas, como costuma suceder quando ocorrem frases elaboradas como nos exemplos seguintes, ainda retirados do mesmo trecho (4, 24):

(17)

Omnes bene uiuendi rationes in uirtute sunt conlocandae, propterea quod sola uirtus in sua potestate est, omnia praeterea subiecta sunt sub fortunae dominationem.

Todas as regras do bem-viver devem apoiar-se na virtude, pois apenas a virtude está sob seu próprio poder, todas as outras coisas estão sujeitas ao domínio da fortuna.

(18)

Qui fortunis alicuius inducti amicitiam eius secuti sunt, hi, simul ac fortuna dilapsa est, deuolant omnes. Cum enim recessit ea res quae fuit consuetudinis causa, nihil superest quare possint in amicitia teneri.

Os que buscam a amizade de alguém movidos pela riqueza que possui, assim que a riqueza se esgota, fogem. Pois ao desaparecer aquilo que ocasionara o convívio, nada resta que possa conservar a amizade.

O autor finaliza o tópico sobre a *sententia* enfatizando que os dois tipos (sentenças sem *ratio* e com *ratio*) podem aparecer no discurso, contanto que de modo esparso, para que o auditório não veja o orador como um preceptor da vida, mas sim, como advogado de uma causa. O que é interessante nessa discussão é a abordagem preliminar que o autor faz ao uso do período oratório propriamente dito. Já é possível perceber algumas características concernentes à completude do período, isto é, seu caráter “circular”, integralizado, veiculador de um pensamento completo e de alto impacto. É com essa perspectiva que, no tópico seguinte (*Rhet. ad. Her.*, 4, 25), o autor apresenta uma figura bastante cara à constituição do período: o *contrarium* (“contrário”, ou “antítese”²⁴⁵). Para o autor, trata-se de uma figura através da qual “a oposição de duas coisas confirma uma delas rápida e facilmente”²⁴⁶ (*Rhet. ad Her.* 4, 25). Alguns exemplos, retirados do mesmo trecho acima, são:

(19)

Nam, quis suis rationibus inimicus fuerit semper, eum quomodo alienis rebus amicum for esperes?

Como esperas de alguém que sempre foi avesso aos próprios interesses, que seja favorável aos negócios alheios?

(20)

Nam, quem in amicitia perfidiosum cognoveris, eum quare putes inimicitias cum fide gerere posse? Aut qui priuatus intorelabili supervia fuerit, eum commodum et cognoscentem sui fore in potestate qui speres et qui in sermonibus et conuentu amicorum uerum dixerit numquam, eum sibi in contionibus a mendacio temperaturum?

Como pensas que pode tratar as inimizades com fé, aquele que sabes pérfido com os amigos? E aquele que, como particular, foi de intolerável soberba, como esperas que, no poder, seja comedido e sabedor de si?

²⁴⁵ É interessante observar que a *Rhetorica ad Herennium* já procurava fixar uma nomenclatura eminentemente latina aos termos gregos, embora estes ainda permaneçam em diversas partes do texto.

²⁴⁶ *Quod ex rebus diuersis duabus alteram breuiter et facile contraria confirmat.*

Como pode ser percebido, o pensamento expresso na frase acomoda uma sucessão rápida e completa que, através do jogo antitético, consegue a anuência do auditório ou, ao menos, torna difícil qualquer refutação. Na sequência (*Rhet. ad Her.* 4, 26), surgem as primeiras considerações sobre as questões que dizem respeito às *partes* do período, principiando pelo *membrum* (o κῶλον aristotélico, como se vê na *Rhet.* 3, 9), que deve ser um “segmento breve e completo que não expõe toda a sentença. Essa terá continuidade em outro membro”²⁴⁷. Por exemplo, a primeira sequência, abaixo:

(21)

Et inimicus proderas

Não só favorecias o inimigo

Deve ser seguida de outra, como:

(22)

Et amicum laedebas.

Como prejudicavas o amigo.

Nesse caso, temos dois membros que constituem a frase, a qual poderá ser melhor acabada se constar, ainda, de mais um membro, como em (23):

(23)

Et inimico proderas et amicum laedebas et tibi non consulebas.

Não só favorecias o inimigo, como prejudicavas o amigo e não ocupavas de ti.

O tratamento diferenciado, ou melhor, destacado do período, leva a crer, como afirma Anderson Jr. (2000, p. 98), que, para o autor da *Rhet. ad Her.*, esse elemento constitui uma figura separada da *continuatío*, restringindo um pouco, como fizera Demétrio, a definição do περίοδος. Ou seja, nem toda sentença pode ser um περίοδος, pois certos tipos de frases, caracterizadas por Demétrio como διηρημένη, são simplesmente

²⁴⁷ *Res breuiter absolutasine totius sententiae demonstratione, quae denuo alio membro orationis excipitur.*

compostas de *membra* quando não estão devidamente articuladas num estilo periódico. Do mesmo modo, o que se fala sobre o *articulus* (κόμμα no inventário grego²⁴⁸), na *Rhet ad Her.*, deixa entrever uma questão mais relacionada ao estilo do que a uma estruturação efetiva em termos de elocução periódica. Por exemplo (*Rhet. ad Her.*, 4, 26):

(24)

Inimicos inuidia, iniuriis, potentia, perfidia sustulisti.

Submeteste os inimigos por ódio, injúria, violência e perfídia.

Para o autor, o que difere o *membrum* do *articulus* é o fato de que “aquele surge rara e lentamente, e este apresenta-se com maior frequência e rapidez”²⁴⁹ (*Rhet. ad Her.* 4, 26). Um pouco mais adiante no seu texto (*Rhet. ad Her.* 4, 27), o autor evidencia uma preocupação com o que ele chama de *conpar* (“paridade”), isto é, a proximidade de número de sílabas em cada um dos *membra*. Tal procedimento está ligado ao talento do orador, o qual obtém esse resultado como que por intuição, não necessariamente com número exatamente igual de sílabas, mas aproximado, com diferença de uma ou duas sílabas, ou mesmo quando um membro é mais curto, e o outro compensa a diferença com a quantidade mais longa das sílabas. Por exemplo:

(25)

In proelio mortem parens obpetebat, domi filius nuptias comparabat; haec omnia grauis casusa dministrabant.

Em combate, o pai enfrentava a morte; em casa, o filho preparava as bodas; presságios assim indicam má sorte.

E ainda:

²⁴⁸ Lembremos que Cícero (*Or.* 62) traduz o termo literalmente para *incisum*. Cf. também *Eloc.* 5.

²⁴⁹ *Illud tradius et rarius uenit, hoc crebrius et celerius peruenit.* O *membrum*, portanto seria mais difuso, não denso (*rarius*), enquanto que o *articulus* seria mais compacto, denso (*crebrius*). Tal distinção parece ressaltar que o membro ocorre numa estrutura mais ampla e balanceada, enquanto que o *articulus* ou inciso ocorreria em uma série, de modo concatenado, tendo o efeito de um martelamento repetitivo.

(26)

Alii fortuna dedit felicitatem, huic industria uirtutem conparauit.

Àquele a fortuna deu felicidade, este pelo empenho alcançou virtude.

Nos exemplos acima, tanto em (25), dividido em três membros, quando em (26), existe uma estreita aproximação entre o número de sílabas de cada membro. Tal recurso, *conpar*, equivale ao grego chamado ἰσόκωλον, conforme nos informa Caplan, em sua edição de 1964 da *Rhet. ad Her.*²⁵⁰ (p. 298). O estudioso explica que o *isócolon* é “às vezes classificado como uma variedade do πάρισον, παράσιωσις, paralelismo em estrutura.”²⁵¹

Na sequência de sua explanação, o autor da *Rhetorica ad Herennium* (4, 28-31) apresenta três figuras de som (*similiter cadens*, *similiter desinens* e *adnominatio*), pelas quais um paralelismo sonoro também pode manifestar-se, sempre tendo em mente a parcimônia e a moderação que garantem o brilho do discurso com luzes distintas (*luminibus distinctis inlustrabimus orationem – Rhet. ad Her. 4, 32*).

A definição de *continuatio*, o período oratório propriamente dito, na *Rhet. ad Her.*, enfatiza a densidade e o acúmulo de palavras na formação de uma sentença completa (*continuatio est densa et continens frequentatio uerborum cum absolute sententiarum*²⁵² – *Rhet. ad Her. 4, 27*) e considera que a estrutura frasal deva ser formada de *membra* e *articuli*. Não há menção explícita a respeito da necessidade de “circularidade” do período nem do seu “fechamento” ao final, embora os exemplos mostrados contenham tais qualidades. Vejamos:

(27)

Ei non multum potest obesse fortuna, qui sibi firmitus in uirtute, quam in casu praesidium conlocauit.

A fortuna não pode prejudicar muito aquele que construiu sua defesa firmando-se mais na virtude do que no acaso.

²⁵⁰ Cf. [CICERO]. *Ad C. Herennium de ratione dicendi (rhetorica ad Herennium)*. Transl. by Harry Caplan. London: William Heinemann LTD, 1964.

²⁵¹ “Sometimes classed as a variety of πάρισον, παράσιωσις, parallelism in structure”.

²⁵² “A continuidade é a frequência densa e ininterrupta de palavras encerrando um pensamento completo”.

(28)

Nam si qui spei non multum conlocarit in casu, quid est quod ei magnopere casus obesse possit?

Pois, como pode o acaso prejudicar muito quem no acaso não depositou muita esperança?

(29)

Quodsi in eos plurimum fortuna potest, qui suas rationes omnes in casum contulerunt, non sunt omnia committenda fortunae ne magnam nimis in nos habeat dominationem.

Pois, se a fortuna tem muito mais poder contra aqueles que conferiram todos os seus planos ao acaso, não se deve entregar tudo à fortuna, para que não exerça um domínio ainda maior sobre nós.

Cada um dos exemplos fornecidos representa um lugar ao qual se acomoda mais apropriadamente: na *sententia* (27), no *contrarium* (28) – em que percebemos a oposição no plano do significado e não no vocabular – e na *conclusio* (29). De sua utilização frequente (mas não imoderada), é que se percebe a excelência do orador. Ainda segundo os comentários de Caplan²⁵³, “nosso autor, diferentemente de outros pós-aristotélicos, não diz que o período é composto de *membra*, no entanto este exemplo [29] parece conter quatro – o limite máximo normalmente permitido”²⁵⁴. Como se percebe, existe mais flexibilidade na *Rhet. ad Her.*, no que concerne ao número de membros no período (como vimos, Aristóteles considerou apenas o período com um ou dois membros, embora, ainda conforme Caplan (1964, p. 298), a divisão em membros não tenha importância primordial em sua teoria). Além disso, graças ao seu aprofundado tratamento da *elocutio* – que ocupa quase todo o livro IV – e do *ornatus*, o autor transparece, segundo Caplan (*ibid.*, p. 21), grande coerência com a estrutura periódica de herança grega, e, se não adotada integralmente, bastante recorrente na teoria e prática ciceroniana, como veremos a seguir.

Depois da *Rhetorica ad Herennium*, Encontramos em Cícero a mais ampla discussão a respeito da constituição rítmica do período entre os romanos. O grande orador

²⁵³ (*Op. cit.*, p. 296)

²⁵⁴ “Our author, unlike other post-AristoteHan rhetoricians, does not say that the Period is comprised of *membra*, yet this example seems to contain four—the upper limit usually allowed”. Confirma, a respeito da quantidade de membros por período, *Or.* 222, *Eloc.* 16, *Inst. orat.* 9, 4, 125.

reconhece que, embora recente entre os latinos, a prosa rítmica já existia entre os gregos desde 400 anos antes²⁵⁵. Evidentemente, contudo, ele se refere ao ritmo como componente metodológico, uma vez que, enquanto manifestação linguística, sempre esteve presente entre os grandes oradores de Roma, ainda que de maneira pontual e realizado de modo “natural”, “espontâneo” (*Or.* 177). Por isso, o foco das reflexões ciceronianas parece concentrar-se menos na proposta de uma nova taxonomia periódica do que na confirmação dos postulados teóricos já traçados pelos gregos. Assim, ao retomar com maior atenção os procedimentos rítmicos do περίοδος, Cícero preocupa-se em fixar suas preferências pessoais a respeito do uso dos elementos veiculadores de ritmo (figuras, cláusulas)²⁵⁶ na frase e no conjunto do discurso. No *Orator*, ele desenvolve suas concepções acerca da estrutura periódica um pouco depois de começar a tratar do *numerus*, i. e., da *oratio numerosa* (§ 169). A partir do § 204, Cícero propõe que o uso do περίοδος deve ser limitado ao gênero demonstrativo (§ 207), e estabelece quando, durante quanto tempo e de que modo deve ser empregado. Ainda no *Orator* (221-226), o arpinate contrapõe o discurso articulado em *incisa* e *membra* ao discurso concatenado periodicamente:

Sed quoniam non modo non frequenter uerum etiam raro in ueris causis aut forensibus circumscripte numero sequi dicendum est, sequi uidetur ut uideamus quae sint illa quae supra dixi incisa, quae membra. Haec enim in ueris causis maximam partem orationis obtinent. (Or. 221)

Mas, porque não é com frequência, e até raro, que se deve falar ritmadamente e em períodos nas demandas reais²⁵⁷ ou forenses, parece seguir-se que precisamos verificar o que vem a ser o que anteriormente chamamos de incisos e membros. Esses elementos, de fato, ocupam a maior parte do discurso nas demandas reais.

Para Cícero, contudo, é preciso ter cuidado com o uso desmedido do estilo periódico, que pode tornar-se enfadonho, sendo necessário também expressar-se através de

²⁵⁵ *Or.* 171.

²⁵⁶ A qualidade rítmica de um período não depende só de sua forma métrica, mas também do arranjo de palavras por meio das figuras gorgianas (cf. LEEMAM, 1974, pp. 196-197).

²⁵⁷ Em oposição às *causae fictae* dos retóricos ou declamadores.

*membra*²⁵⁸, com a devida atenção à extensão da frase, isto é, utilizando quatro ou, no mínimo, dois membros, que seriam, para ele, a menor extensão possível do período.

A metáfora utilizada, no *Orator* (294), para designar o περίοδος, é a mesma de Aristóteles, na *Rhetorica* (3, 9): a corrida, expressa através da tradução de *circuitus* no latim. Desse modo, a imagem da “volta completa” revela o princípio aristotélico segundo o qual o período deve envolver um significado acabado em si (CHIRON, 2001, p. 68), associando o termo à perfeição formal e, igualmente, à sua dinâmica, pela qual o ritmo se manifesta plenamente. Basta verificar as traduções propostas pelo orador romano para perceber a variedade com que se buscava caracterizar sua expressividade estética²⁵⁹ (cf. *Or.* 204, 208): *ambitus* (cf. *Brut.* 162, *Or.* 208, 221), *circuitus* (cf. *De or.* 3, 191; 198; *Or.* 78, 187, 204; *Instit. orat.* 9, 4, 124), *comprehensio* (cf. *Brut.* 162; *Or.* 149, 198, 199, 204, 208; *Instit. orat.* 9, 4, 115; 121, 124), *continuatio* (cf. *De or.* 1, 161; 3, 49; *Or.* 203, 204, 208; *Instit. orat.* 9, 4, 22; 124), *circumscriptio* (cf. *Brut.* 34; *Or.* 204, 208; *Instit. orat.* 9, 4, 124).

Nessa enumeração, conforme explica Formarier (2011a), Cícero parece deixar emergir a ideia de que cada termo se lhe apresenta na medida em que os elenca. Isto é, comparando os diversos significados dos termos, podemos perceber a realidade rítmica do período oratório. *Circumscriptio* parece remeter simplesmente ao fato de traçar um círculo. *Ambitus* remete igualmente à noção de circunferência de qualquer objeto circular, e *circuitus* evoca o itinerário de uma pista de corrida, uma ação que se repete circularmente, e, por extensão, movimentos cíclicos, como o curso dos astros ou o nascer e pôr-do-sol. Neste sentido, uma característica nova se manifesta, isto é, um movimento suscetível de se repetir. *Comprehensio* também alude a uma forma circular, como os braços ao redor de alguma coisa ou o mar que rodeia uma rocha. Embora não denote uma repetição periódica, ajuda a reforçar a ideia de coesão dos elementos tomados em conjunto, unidos. Essa última característica está presente apenas no termo *continuatio*, que remete a uma sucessão contínua de elementos. Nesse último termo, a metáfora do círculo também está ausente.

²⁵⁸ Cf. *Or.* 222: *Sin membratim uolumus dicere, insistimus atque, cum opus est, ab isto cursu inuidioso facile nos et saepe diiungimus.* (“Mas se queremos falar por membros, fazemos uma pausa e, quando é necessário, nos separamos fácil e frequentemente desse curso detestável.”)

²⁵⁹ É somente a partir de Quintiliano que se forja o termo *periodus* em latim.

Como se pode perceber, Cícero preocupa-se amiúde com a formulação a ser concedida ao período. Suas primeiras indagações (*Or.* 204ss) voltam-se, antes de tudo, para a definição do papel, da natureza e da constituição rítmica do período oratório. Por este motivo, o arpinate estabelece um plano, a partir do qual desenvolve sua proposta, ou melhor, sua teorização, da natureza do período. Tal plano inclui a definição da localização dos ritmos ao longo do período, sua frequência, bem como sua extensão e de suas *partes* a serem articuladas entre si:

*Tum autem in omnibusne numeris aequaliter particulas deceat incidere an facere alias breuiiores alias longiores, idque quando aut cur; quibusque partibus, pluribusne an singulis, imparibus an aequalibus, et quando aut istis aut illis sit utendum; quaeque inter se aptissime conlocentur et quo modo, an omnino nulla sit in eo genere distinctio; quodque ad rem maxime pertinet, qua ratione numerosa fiat oratio. Explicandum etiam est unde orta sit forma uerborum dicendumque quantos circuitus facere deceat deque eorum particulis et tamquam incisionibus disserendum est quaerendumque utrum una species et longitudo sit earum ane plures et, si plures, quo loco aut quando quoque genere uti oporteat. Postremo totius generis utilitas explicanda est, quae quidem patet latius; non ad unam enim rem aliquam, sed ad pluris accommodatur. (*Or.* 205-206)*

Será, então, que convém fazer incidir as partículas da frase em todos os ritmos igualmente ou tornar algumas mais curtas e outras mais longas? E isto quando e por quê? E em quais partes devem ser usadas: em diversas ou em uma única? Em diferentes ou iguais? E quando se devem usar estes ou aqueles? E quais se combinam mais entre si e de que modo? Ou será que não existe absolutamente nenhuma diferença nesse gênero? E aquilo que mais convém à matéria: por qual meio a prosa se torna rítmica? Deve-se, também, explicar de onde nasce a forma das palavras, dizer que tamanho convém ter o período, tratar de suas partículas e de seus incisos e verificar se há dos dois uma só espécie e uma só extensão ou várias e, se várias, em qual lugar ou quando convém usar cada tipo. Por fim, deve-se explicar a utilidade de todo o procedimento que aparece, portanto, mais claramente. De fato, esse procedimento não se ajusta a uma única coisa, mas a várias.

Com efeito, Cícero mantém a postura de moderação no uso dos artifícios rítmicos do período, recomendando que não devem ocorrer com excessiva frequência no discurso (*Or.* 211), e reitera algo já instruído com bastante clareza na *Rhet. ad. Her.*: a utilização dos contrários (*contrarium*, antíteses), a fim de proporcionar a conhecida harmonia de palavras tão comum em seus discursos (*concinnitas*) e das figuras de som, que possibilitam às palavras terminarem de modo agradavelmente semelhante, procedimento

chamado por ele de *compositio*²⁶⁰. Além disso, no que tange à inserção e utilização das *particulae* (incisos e membros) no período, Cícero procura estabelecer uma extensão que não ultrapasse uma divisão em quatro partes, isto é, um *tetracólon*, “de modo que satisfaça aos ouvidos e não seja mais breve nem mais longo que o necessário”²⁶¹ (*Or.* 221). O período completo, então, não deveria exceder o equivalente a quatro versos hexâmetros, encadeados periodicamente entre si – o que não invalidaria a possibilidade de, para fins de variação de estilo, usar de período interligado por membros, a fim de evitar o enfado:

E quattuor igitur quasi hexametrorum instar uersuum quod sit constat fere plena comprehensio. His igitur singulis uersibus quasi nodi apparent continuationis, quos in ambitu coniungimus. Sin membratim uolumus dicere, insistimus atque, cum opus est, ab isto cursu inuidioso facile nos et saepe diiungimus. (Or. 222)

Seja, pois, a partir do equivalente a mais ou menos quatro versos hexâmetros que conste, de um modo geral, o período completo. Em cada um desses versos, portanto, aparecerão como que nós de conexão, que atamos no período. Mas se queremos falar por membros, fazemos uma pausa e, quando é necessário, nos separamos fácil e frequentemente desse curso detestável.

Curiosamente, Cícero não fornece, no *Orator*, nenhum caso de período dessa dimensão (quatro hexâmetros). Ao invés disso, lança mão de diversos exemplos (*Or.* 221-224), que incluem articulada presença, isolada ou conjuntamente, tanto dos *membra* quanto os *incisa*, como em:

(30)

Missos faciant patronos; || ipsi prodeant.

Deixem os patronos de lado; eles que se mostrem.

(31)

Cur clandestinis consiliis nos oppugnant?

Por que nos atacam com artifícios secretos?

²⁶⁰ Cf. *Or.* 164, 165, 175, 220.

²⁶¹ *Vt et aures impleat et neque breuior sit quam satis sit neque longior.* Não há, como pudemos perceber, uma menção clara e precisa quanto à extensão exata do período oratório. Trata-se de uma noção bastante abstrata, que os antigos, antes e depois de Cícero, tentaram dar conta, mas que escapa, ainda hoje, à nossa apreensão definitiva. Mesmo assim, veremos o que dizem os clássicos a esse respeito, a fim de que possamos, ao menos de forma intuitiva, lidar com sua conceitualização.

(32)

Cur de perfugis nostris || copias comparant contra nos?

Por que preparam contra nós exércitos dos nossos desertores?

(33)

Domus tibi deerat? || At habebas. || Pecunia superabat? || At egebas.

Faltava-te casa? Mas a tinhas. Sobrava-te dinheiro? Mas tu precisavas.

(34)

Incurristi amens in columnas, in alienos insanus insanisti.

Incorreste, enlouquecido, contra as colunas; insano, ensandeceste contra os outros.

(35)

Depressam, caecam, iacentem domum pluris quam te et quam fortunas tuas aestimasti.

Estimaste muito mais a casa subjugada, derrubada e sombria do que a ti e a tua fortuna.

Nos exemplos de períodos fornecidos, o próprio Cícero conduz ao entendimento das *partes* presentes em cada um deles. Por exemplo, no caso de (30), o comentário que se segue é bastante elucidativo:

Nisi interuallo dixisset “ipsi prodeant”, sensisset profecto se fudisse senarium; omnino melius caderet: “prodeant ipsi”; sed de genere nunc disputo. (Or. 222)

Se [Crasso] não tivesse dito no intervalo *ipsi prodeant* teria percebido certamente que empregara um senário; muitíssimo melhor ficaria *prodeant ipsi*. Mas agora estou discutindo sobre o estilo.

O senário²⁶² a que se refere Cícero seria: *mīssōs fācīānt pātrōnōs; īpsī prōdēānt*. A coincidência com o metro senário vincula-se, portanto, à concepção de que o período, como unidade da prosa, e o verso, como unidade da poesia, podem equivaler-se

²⁶² O exemplo (31) também constitui um senário iâmbico, embora termine em espondeu. As constatações seguintes em nosso texto a esse respeito são resultado da valiosa contribuição do prof. Dr. José Eduardo Lohner (FFLCH/USP), em orientação pessoal, a quem muito agradeço. Imprecisões, obviamente, são de minha responsabilidade.

em extensão²⁶³. A pausa (*interuallus*) que antecede o segundo inciso, delimitado justamente no que seria uma cesura dividindo os hemistíquios do senário, anula o que poderia vir a ser o indesejável efeito de ocorrência de um padrão métrico da poesia sobre a prosa (cf. *Or.* 67). Direcionada a esse mesmo escopo, a cláusula métrica crético-trocaica (*prōdēānt | īpsī*), em lugar de uma cláusula formada por espondeu + iambo (*ipsī prōdēānt*), como a que critica Cícero, reforça a noção de que o ritmo da prosa distingue-se amiúde do da poesia.

A extensão do período ou a distinção de suas *partes*, portanto, poderiam ser verificadas com base na sua relação com o verso poético e, ainda, com base na proporção (*párison*) igual ou equivamente das unidades lexicais de cada membro (cf. seção 2.2.1), como ocorre em (32), com quatro palavras cada um. Ou ainda com base na relação semântica (contextual, portanto) imposta pela própria organização sintático-semântica da frase, como é o caso de (33). Este parece tratar-se de um período mais entrecortado – como que “pequenos punhais”, ou *pugiunculis*, na imagem bastante expressiva fornecida pelo orador (*Or.* 224)²⁶⁴ –, constituído, assim, a partir dessa noção, de quatro incisos. Ao concluir sua série de exemplificações, Cícero relembra que tudo se sustenta, como que num pedestal, especialmente em um período mais longo, como em (35). (Daremos mais exemplos dos períodos ciceronianos nas seções 3.1.1 e 3.1.2)

Existiria, portanto, uma preocupação grande em demonstrar a importância dos períodos formados por membros (*membratim*) e incisos (*incisim*), pois os exemplos citados agrupam-se majoritariamente de um e de outro modo e, apenas em poucos casos, como em (35), a estrutura do período parece representar o conjunto daqueles outros fatores introduzidos por Aristóteles, como circularidade, completude e articulação periódica propriamente dita (λέξις κατεστραμμένη). Mas isto não significa que tais aspectos foram textualmente obliterados na teorização ciceroniana. No *Orator*, Cícero reforça a necessidade de fechamento do período (*Meae quidem et perfecto completoque* – *Or.* 168)²⁶⁵ e destaca que entre as *partes* devem aparecer “nós de conexão”, a serem atados no conjunto final (*Or.* 222). Com isso, é possível entrever dois tipos de composição periódica: uma

²⁶³ Um pouco antes (ainda em *Or.* 222), Cícero já afirmava que a extensão de um período pleno equivaleria a mais ou menos quatro hexâmetros.

²⁶⁴ Cf. *Rhet. ad Her.* 4, 26.

²⁶⁵ “Os meus [ouvidos] certamente se aprazem com o período perfeito e completo.” Cf. também *Or.* 222.

formada por incisos e membros e outra periódica propriamente dita²⁶⁶, a respeito das quais forjaremos mais algumas considerações adiante, nas seções 2.3, 2.3.1 e 2.3.2

Agora, falaremos um pouco da importante figura de Dionísio de Halicarnasso (60? a.C.-8? d.C.), cujo opúsculo *De compositione uerborum* (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων), ocupa um lugar destacado no que tange ao tema da estilística do período oratório. O título original em grego é geralmente referido como Σύνθεσις, de difícil tradução, uma vez que o autor utiliza a palavra em diferentes contextos, mas à qual a tradição costuma atribuir o sentido de composição estilística, que lida com a formação da palavra e com a estrutura da frase ordenadas em diferentes níveis e articulações²⁶⁷. O texto constitui um tratado de “fonoestilística”, no dizer de Gentili (1990, p. 12), atento a todos os fenômenos linguísticos, fonéticos, fonoacústicos e semântico-rítmicos que concorrem para realizar uma disposição vocabular – seja em prosa ou em poesia –, apta a produzir deleite na audiência (*ibid.*, p. 9). Trata, portanto, do processo de composição estilística localizado entre os procedimentos comunicativos da linguagem como tal e o que preconiza a ciência retórica, discutindo, “em essência, os meios expressivos tais quais o ritmo, a musicalidade, a variedade e a conveniência, aptos a atribuir ao discurso o ‘belo e agradável’, bem como persuasivo e rico de *pathos*”²⁶⁸ (*ibid.*, p. 9).

Dionísio (*De comp. uerb.* 2) descreve a elaboração da frase como uma espécie de construção, em que a acomodação das partes da sentença produz os κῶλα, os quais, concatenados, engendram o περίοδος (*De comp. uerb.* 19), que, por sua vez, produz o discurso completo²⁶⁹. Desse modo, o περίοδος parece constituir um termo usado para referir-se à “frase completa”, que seria um dos objetivos da Σύνθεσις, isto é, o arranjo ou a disposição das proposições em sentenças completas e bem dispostas, sua organização em κῶλα e sua ênfase na necessidade de conveniência de seu emprego na prosa e na sua adequação ao discurso (*De comp. uerb.* 9).

²⁶⁶ Tais inferências poderão servir de suporte para os desdobramentos prosódicos a que pretendemos proceder nos próximos capítulos deste trabalho.

²⁶⁷ Cf. introdução à obra de Dionísio feita por Aujac e Lebel (2003).

²⁶⁸ “In sostanza i mezzi espressivi quali il ritmo, la musicalità, la varietà e la convenienza, atti a rendere il discorso ‘bello e piacevole’, ovvero persuasivo e ricco di *pathos*”.

²⁶⁹ Cf. também *Dem.* 39; *Thuc.* 22; *Eloc.* 26.

As preocupações de Dionísio estão mais ligadas, portanto, ao aspecto rítmico, à natureza conveniente e estilística do período. São frequentes as suas referências ao verso e à maneira pela qual interage e se relaciona com a sentença da prosa (GENTILI, 1990). Para o autor grego, não há diferença, no que tange à música vocal ou instrumental e à poesia métrica e à oratória civil, pois, mesmo esta última possui ritmo, melodia, variedade e conveniência. Na verdade, haveria diferença de grau, não de natureza, pois, embora os ouvidos percebam a musicalidade e envolvam-se pelo ritmo, deliciam-se também pela variedade e harmonia (*De comp. uerb.* 11-15; 21-23).

É nesse sentido, de variedade e harmonia, que Dionísio distingue o περίοδος que seria apropriado a determinados tipos de estilo, chamados de “harmonia austera” (ἡ αὐστηρὰ ἄρμονία) e “harmonia²⁷⁰ suave” (ἡ γλαφυρὰ σύνθεσις). No primeiro caso, o περίοδος é caracterizado pela falta de conhecimento técnico. O fechamento desse tipo de período não coincide necessariamente com uma ideia completa. O círculo (κύκλος) não é preenchido com a adição de mais palavras, nem é medido de acordo com o fôlego do falante. Dionísio (*De comp. uerb.* 22, 34) ilustra essa afirmação através de um longo parágrafo, retirado do seu *Thuc.* (1, 1), e divide-o em períodos de acordo com o fôlego (πρὸς τὸ πνεῦμα) atribuído a cada um. A primeira sentença completa é, assim, dividida em três períodos distintos. Disso resulta, para o autor, que um “bom” período seria aquele em que é possível perceber uma sentença completa num único fôlego (*De comp. uerb.* 23, 1), no conjunto do que se caracterizaria como “harmonia suave” (ἡ γλαφυρὰ σύνθεσις). Neste caso, é preciso que todos os κῶλα concluam-se num περίοδος que deve ser medido de acordo com um fôlego completo²⁷¹. A parte final deve ser rítmica e, por esse motivo, Dionísio rejeita o período “simples” nesse estilo, isto é, o período que consiste em um único κῶλον.

A questão da circularidade do período, pelo que vimos até agora, é bastante recorrente. De fato, pouco depois de Dionísio, outro grande autor latino, Quintiliano,

²⁷⁰ Para Aujac e Lebel, em sua tradução da obra de Dionísio, na edição de 2003 (p. 163), a palavra *synthesis*, neste caso, está empregada no sentido de *harmonia*. Os autores acrescentam que é através do contraste com harmonia austera que Dionísio passa a definir a harmonia suave.

²⁷¹ Cf. nota 274, adiante.

retomará a questão, passando, também, a utilizar a metáfora do *cursus*²⁷², cujo conceito permitirá ao autor da *Institutio* insistir sobre a importância dos inícios e dos finais, tanto no nível mais amplo – do período –, quanto no intermediário – dos incisos e membros. Essa atenção dedicada ao começo e ao final do período, em Quintiliano, pode indicar a percepção de apoios rítmicos que distinguiriam com alguma precisão cada inciso ou membro, isto é, cada unidade semântica e rítmica que não necessita de pausa para respiração. Além disso, a segmentação interna dos incisos e dos membros requer atenção específica, pois, ainda fazendo uso da metáfora da corrida, os pés são assimilados (absorvidos, ligados) aos passos do corredor. Contrariamente às *partes*, os pés não devem ser categoricamente delimitados. Seu ritmo deve ser discreto, como as pegadas deixadas pelo corredor no chão. O orador deve visualizar a “linha de chegada” sem negligenciar o resto. Os efeitos rítmicos são, por isso, tanto pontos de apoio quanto pegadas deixadas no chão:

*Nam ut initia clausulaeque plurimum momenti habent, quotiens incipit sensus aut desinit, sic in mediis quoque sunt quidam conatus iique leuiter insistunt, ut currentium pes, etiam si non moratur, tamen uestigium facit. (Instit. orat. 9, 4, 67)*²⁷³

Portanto, do mesmo modo que os inícios e as conclusões possuem muita importância, uma vez que começa e termina o sentido, assim também no meio existem alguns efeitos que se imprimem suavemente, como os pés dos corredores, que deixam uma certa impressão, embora não permanente.

Quintiliano, portanto, do mesmo modo que Aristóteles, defende que o período deve ter um “volta” completa e manter uma medida suficiente que lhe permita fixar-se na memória e corresponder a uma unidade respiratória²⁷⁴. No entanto, focaliza um pouco mais

²⁷² *Cursus*, às vezes também aplicada ao *numerus* - *Or.* 198; 201. Também pode ser usada para designar o discurso inteiro - *De or.* 1, 161; 3, 136; *Or.* 178; 201; *Instit. orat.* 9, 4, 7; 106), a fim de por em relevo a importância da progressão rítmica contínua do período (cf. *Or.* 212; *Instit. orat.* 9, 4, 61; 115).

²⁷³ Cf. também *Instit. orat.* 9, 4, 61.

²⁷⁴ *Instit. orat.* 9, 4, 125. Cf. também *De or.* 3, 182; *Brut.* 34; *Instit. orat.* 9, 4, 68. Obviamente, a noção “unidade respiratória” ou de “fôlego”, como vimos acima, em Dionísio de Halicarnasso, é bastante imprecisa e vaga. Mas a insistência dos antigos em utilizar esse “critério” – também usado por Aristóteles (*Rhet.* 3, 9) – indica que existe nele alguma recorrência e importância. Em Cícero, aliás, uma especificação desse problema oferece alguma diretriz diferenciada à abstração inicial. Assim lemos no *Orator*, 228: “que o discurso não se arraste infinitamente como um rio – pois deve parar, obrigado não pelo fôlego dos locutores, nem pela pontuação do copista, mas pelo ritmo.” (*Ne infinite feratur ut flumen*

que o filósofo grego na unidade formal e rítmica que deve caracterizar o período, de modo a chamar a atenção do orador para a necessidade de conceder particular cuidado aos contornos rítmicos do início e, sobretudo, do final do período, onde se utilizam as cláusulas métricas. Além disso, se o período é tido como o segmento interno mais extenso do discurso, ele próprio deve apresentar extensão previsível e mensurável²⁷⁵. A extensão máxima de um *membrum*, para Quintiliano (*Instit. orat.* 9, 4, 125), é o equivalente a um senário²⁷⁶, considerando que os κόμματα, que indicariam frases breves, teriam extensão máxima de um a três pés, enquanto os κῶλα designariam frases de quatro a seis pés. De qualquer modo, essas unidades menores (incisos e membros) não possuiriam a qualidade autônoma do estilo paratático (incisivo), mas constituiriam apenas segmentos internos (*particulae* ou *partes*)²⁷⁷ da estrutura maior do período. A depender da forma como são dispostas na sentença, essas partículas são susceptíveis de constituir o nível hierárquico superior de um segmento, se apenas justapostas, ou então, apenas fazer parte da

oratio quae non aut spiritu pronuntiantis aut interductu librarii, sed numero coacta debet insistere). Nesse sentido, existe um condicionamento que pode auxiliar a entender a delimitação extensiva do período, nossa assim chamada *working memory* (WILLET, 2002, p. 7). A “memória operativa”, já discutida por nós em outro momento (JESUS, 2008), diz respeito a “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 discurso)”. (*A cognitive system that provides temporary storage of information necessary to perform a wide range of tasks, including natural language use (comprehension, production and discourse recall)*). A memória operativa só pode armazenar um montante limitado de informações e mantê-las ativas por um tempo relativamente breve sem constante repetição. Tais limitações são importantes, pois quando nós ouvimos um discurso ou falamos uma língua, usamos esse sistema de memória *on-line*, 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, por exemplo, 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). Portanto, limitados que são pela memória operativa, os κῶλα, no seu conjunto articulado no período, 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). Evidentemente, tal exposição não resolve o problema da demarcação exata do período e mantém a ideia de uma percepção vinculada ao fator rítmico ainda de modo intuitivo. Constituí, por isso, um parâmetro de algo para o qual, por enquanto, ainda não temos uma resposta satisfatória. Cf., ainda, a seção 2.3.2 deste trabalho.

²⁷⁵ Cícero prefere o *tetracolon* (*Or.* 222). Quintiliano prefere o *tricolon* (*Instit. orat.* 9, 4, 125). Por isso mesmo, tanto Demétrio (*Eloc.* 204) quanto Cícero (*Or.* 25) observam que no estilo “baixo” as proposições devem ser breves.

²⁷⁶ Para Cícero, equivale a um hexâmetro (cf. *Or.* 222).

²⁷⁷ Cf. *Or.* 206, 221.

composição do período – o qual seria considerado unidade superior – se concatenadas periodicamente²⁷⁸. O mais importante é que, para o grande mestre de retórica, tanto as unidades menores (incisos e membros) quanto sua disposição na estrutura mais ampla do período estão conectadas a fatores de ritmo na prosa que ele denomina *oratio uincta atque contexta* (em oposição à *oratio soluta*, a prosa livre), isto é, a prosa “fechada”, periódica (*Instit. orat.* 9, 4, 19-22).

Em termos de efeito discursivo, a observância dos estilos de composição periódica, como vimos, encontra explanação mais ampla e objetiva nos textos de Cícero. Para ele, uma vez que o período constitui-se como o procedimento mais completo e complexo da construção frásica (*collocatio*), sua utilização visa à admiração e aos aplausos do auditório, por isso não deve ser objeto de utilização abusiva, de modo a permitir que até os imperitos o identifiquem²⁷⁹. O empenho de Cícero em expor sua refinada técnica é particularmente evidenciado quando expõe seus critérios de elaboração do período. O ritmo que dele deriva, segundo o arpinate, não depende do simples encadeamento das palavras. Sustenta-se, sobretudo, sobre dois elementos: uma medida (*modus*) e um ritmo (*numerus*)²⁸⁰. De fato, o período constitui uma medida de escopo claramente definido, sancionado por uma cadência igualmente perceptível (e nisso o orador romano avança ou, pelo menos, é mais preciso em relação a Aristóteles): a cláusula. Cícero, conforme vimos acima, tem mais clareza da medida e da forma de seu período:

Constat enim ille ambitus et plena comprehensio e quattuor fere partibus, quae membra dicimus, ut et aures impleat et neque breuior sit quam satis sit neque longior (...). Sed habeo mediocritatis rationem; nec enim loquor de uersu et est liberior aliquanto oratio. (Or. 221)

Essa circunlocução oratória e todo o período consistem geralmente de quatro partes, a que chamamos membros, de modo que satisfaça aos ouvidos e não seja mais breve nem mais longo que o necessário (...). Mas eu tenho um critério de equilíbrio, já que não falo sobre o verso, e a prosa é um pouco mais livre.

²⁷⁸ Como vimos, ao primeiro caso, denominamos, numa linguagem moderna, parataxe; e, ao segundo caso, hipotaxe.

²⁷⁹ Cf. *Or.* 209-210.

²⁸⁰ Cf. *Or.* 179; 203.

E também quando afirma:

E quattuor igitur quasi hexametrorum instar uersuum quod sit constat fere plena comprehensio. His igitur singulis uersibus quasi nodi apparent continuationis, quos in ambitu coniungimus. (Or. 222)

Seja, pois, a partir do equivalente a mais ou menos quatro versos hexâmetros que conste, de um modo geral, o período completo. Em cada um desses versos, portanto, aparecerão como que nós de conexão, que atamos no período.

Não obstante, há alguns perigos em relação ao uso abusivo do estilo periódico. Em primeiro lugar, podem tornar-se monótonos, como na λέξις εἰρομένη (a menos que haja variedade, sem abarrotar o texto com esse tipo de estrutura) e, em segundo lugar, podem tornar-se artificiais quando a forma avilta o conteúdo, dando a impressão de que a primeira cria o segundo e de que o período não passa de uma forma (encaixe) na qual o significado é acomodado (DENNISTON, 1993, p. 28).

A ênfase, portanto, na configuração circular e fechada da frase leva a crer que o *numerus* encontra sua expressão ou representação máxima dentro do período oratório. E nisso reside a maior dificuldade do orador: conciliar uma estrutura oratória que obedeça à natural liberdade de articulação não-medida característica da prosa e, ao mesmo tempo, lidar com a necessidade de medi-la ritmicamente. Em outras palavras, adaptá-la à sua estratégia de arrebatamento do público através de um discurso ritmado, mas sem ceder à tentação da isocronia sistemática, procurando acomodar o ritmo oratório ao ritmo natural da língua²⁸¹. Sobre este último ponto, trataremos mais tarde, no terceiro capítulo. Já a seguir, aproximaremos o olhar da prosa ciceroniana, a fim de discutir seu estilo, em vista das inferências posteriores.

2.3 O estilo periódico ciceroniano

Nas duas subseções anteriores, quando fizemos uma breve incursão às letras gregas e romanas e tratamos de suas formulações sobre o περίοδος, pudemos perceber que algumas questões são bastante reincidentes, enquanto outras ganham contornos mais

²⁸¹ Cf. *Or.* 173; 177.

específicos em cada pensador. Parece consensual, no entanto, tanto no latim quanto no grego, que havia uma clara percepção de tipos de prosa: uma elaborada sob o viés do estilo periódico, outra voltada para um estilo mais livre, menos marcado estilisticamente. No que tange ao estilo periódico, existem, basicamente, duas possibilidades de formulação: o estilo periódico propriamente dito, isto é, aquele no qual as proposições são dispostas de modo encadeado, cujas unidades menores (membros e incisos), são ligadas entre si sintática e semanticamente, conduzindo a um sentido completo com o final do período; e o estilo periódico de proposições justapostas, que podem constituir-se de membros relativamente independentes entre si, ou mesmo de apenas um membro, sem necessariamente haver elaborada articulação sintática entre eles. Em qualquer caso, é conveniente que o período tenha uma extensão precisa, nem muito breve, nem muito alongada (variável de acordo com a orientação de cada autor antigo), e que mantenha uma ideia completa. Além disso, o período visa sempre deleitar e mover o auditório, por isso deve ser engendrado de forma que sua estrutura “suspenda” a atenção do ouvinte até que seja satisfeita ao final de sua enunciação, quando o circuito se conclui. O jogo de pausa e silêncio, controlados adequadamente pela força locutória²⁸² do orador, também corrobora a necessidade de imprimir ao período aquele ritmo regular e agradável que, auxiliado pelo uso moderado de figuras e de recursos semelhantes aos do verso, almeja a elaboração de um período perfeito, adequado ao estilo de prosa dos mais diversos tipos de discurso. É esse o intento do arpinate, cujas opções estilísticas envolvem grandemente os elementos rítmicos na prosa. O ritmo, aliás, constitui fator primordial na prosa de Cícero, para quem o discurso, do mesmo modo que tudo o mais que pode ser percebido ritmicamente pelo ouvidos, não pode prescindir de seu benefício.

*Quicquid est enim quod sub aurium mensuram aliquam cadit, etiam si abest a uersu –
nam id quidem orationis est uitium – numerus uocatur, qui Graece rhythmos dicitur.
(Or. 67)²⁸³*

²⁸² Queremos dizer aqui, propriamente, a força física, o fôlego do orador, em que pese a imensa relatividade impressa nesse termo, o que, mesmo assim, não impediu os antigos de dedicar várias palavras à questão. Como vimos nas seções anteriores, é um dos requisitos do orador ideal a sua capacidade de usar adequadamente a voz, os gestos, a entoação, a expressão facial, etc.

²⁸³ Cf. também *Or.* 170; *Instit. orat.* 9, 4, 45.

Tudo o que seja mensurável, da forma que seja, pelos ouvidos, mesmo que não se trate de verso – o qual, de qualquer modo, na prosa, constitui erro –, chama-se ritmo (que os gregos chamam ῥυθμός).

Com essas palavras, Cícero estabelece uma correspondência entre o ῥυθμός grego e o *numerus* latino, numa tradução que aproxima os significados no que têm em comum: harmonia, disposição, proporção. Além disso, Cícero considera que as palavras fornecem primeiramente uma *materia*, que o orador eleva a uma *forma*, através de minucioso trabalho de burilamento (*in uerbis inest quasi materia quaedam, in numero autem expolitio*)²⁸⁴. A *materia*, portanto, é objeto de cuidadoso aperfeiçoamento, de modo que, ao final, obtenha-se eufonia, ritmo. Mais do que isso, cada elemento dessa *materia* apresenta-se de modo interdependente que, por um lado, o faz participar de modo ativo na cadeia em que se insere e, por outro, mantém sua autonomia de ornamento rítmico²⁸⁵. Ou seja, existe uma expectativa de aperfeiçoar a frase e lançar mão dos recursos – rítmicos, sobretudo – que a elevam, ou, pelo menos, tencionam elevar, ao nível da perfeição formal.

Nesse processo, em síntese, é possível delinear dois tipos de composição periódica, que, obviamente, não são exclusivos do nosso orador, mas que lhe são bastante caros: o estilo paratático e o estilo hipotático, os quais, na abordagem panorâmica que lhes dedicaremos nas duas seções seguintes, tencionam especificar as considerações acima, bem como rematar as discussões já brevemente expostas na seção 2.2.

2.3.1 O estilo paratático

O estilo paratático designa um tipo de expressão em que os membros e incisos, como unidades rítmicas e, eventualmente, semânticas independentes, são mais recorrentes. São segmentos curtos, justapostos, nos quais a palavra tem grande importância:

Nec solum componentur uerba ratione, sed etiam finientur, quoniam id iudicium esse alterum aurium diximus. Sed finientur aut compositione ipsa et quasi sua sponte, aut quodam genere uerborum, in quibus ipsis concinnitas inest; quae siue casus habent in

²⁸⁴ “Reside nas palavras, por assim dizer, uma certa matéria bruta, e no ritmo o seu polimento” (*Or.* 185). Cf. também *De or.* 3, 177; *Instit. orat.* 2, 21, 1.

²⁸⁵ Cf. *Or.* 234, sobre a metáfora do escudo de Fídias.

exitu similes siue paribus paria redduntur siue opponuntur contraria, suapte natura numerosa sunt, etiam si nihil est factum de industria. (Or. 164)

As palavras não só se ajustarão, mas também se terminarão ordenadamente, visto que dissemos ser este o outro critério dos ouvidos. Mas terminarão ou pela sua própria disposição e, por assim dizer, espontaneamente, ou por algum tipo de palavras em que, nelas próprias, exista harmonia. Tais palavras que, ou têm na terminação casos semelhantes, ou, quando são semelhantes, relacionam-se entre si, ou que se colocam como contrárias, são rítmicas por sua própria natureza, ainda que nada se faça de propósito.

O estilo paratático permite com mais frequência que sejam inseridas as chamadas figuras gorgianas, que podem ser usadas quase que abusivamente (LAURAND, 1965, p. 126-127), em especial o homeoteleuto, o *párison* e o *isócolon* (igualdade aproximada de segmentos) e a antítese²⁸⁶. Essas figuras só são operacionais, na medida em que os segmentos rítmicos atuem com escopo limitado, isto é, sentenças sintaticamente simples, com ênfase no jogo de palavras chamado *concinnitas*, cujo processo parece ser o mais natural e espontâneo:

Et quia non numero solum numerosa oratio sed et compositione fit et genere, quod ante dictum est, concinnitatis – compositione potest intellegi, cum ita structa uerba sunt, ut numerus non quaesitus sed ipse secutus esse uideatur, ut apud Crassum: “Nam ubi libido dominatur, innocentiae leue praesidium est”; ordo enim uerborum efficit numerum sine ulla aperta oratoris industria; itaque si quae ueteres illi, Herodotum dico et Thucydidem totamque eam aetatem, apte numero seque dixerunt, ea sic non numero quaesito, sed uerborum collocatione ceciderunt. (Or. 219)

E porque a prosa rítmica não se realiza somente com o ritmo, mas também com a estrutura e com uma espécie, como foi dito antes, de harmonia das palavras – por estrutura pode-se entender que as palavras foram de tal modo constituídas, que o ritmo pareça não ter sido buscado, mas advindo naturalmente, como em Crasso: *Nam ubi libido dominatur, innocentiae leue praesidium est*²⁸⁷. A ordem das palavras evidencia um ritmo sem nenhum artifício claro do orador. Assim, se aqueles antigos (refiro-me a Heródoto, Tucídides e toda aquela época) falaram ajustada e ritmicamente, assim fizeram não pela busca do ritmo, mas pela colocação das palavras.

A *concinnitas* constitui um procedimento natural, que pode ser consciente ou não; e o fato de não requerer técnica mais elaborada lhe imputa tratamento reservado da

²⁸⁶ Cf. Or. 220. Sobre o ritmo dos antigos e o uso dessas figuras, cf. Or. 167; 170; 177.

²⁸⁷ “Pois onde se é dominado pela paixão, a virtude tem pouca defesa”.

parte de Cícero, principalmente nos tratados anteriores ao *Orator*. Nosso orador lhe concede pouca importância isoladamente, associando-o, por isso, aos procedimentos estilísticos do *numerus*²⁸⁸. Para Cícero, o emprego exclusivo da *concinntitas* conduz a um estilo demasiado simples, entrecortado, desarticulado e sem conexão, produzindo apenas grupos de palavras sem encadeamento, usado, em oposição ao estilo do orador, pelos sofistas (*Or.* 65-66). No entanto, quando Cícero admite ter usado desse recurso, empregando um exemplo retirado de seu discurso *Pro Milone*, procura mostrar que a *concinntitas* é um procedimento integrado a um sistema frásico mais amplo, onde os efeitos de simetria e eufonia são destinados a criar uma configuração (*forma*) rítmica plena de articulações:

quo de genere illa nostra sunt in Miloniana: “Est enim, iudices, haec non scripta, sed nata lex, quam non didicimus, accepimus, legimus, uerum ex natura ipsa arripuimus, hausimus, expressimus, ad quam non docti, sed facti, non instituti, sed imbuti sumus”. Haec enim talia sunt, ut, quia referuntur ea quae debent referri, intellegamus non quaesitum esse numerum, sed secutum. (Or. 165)

Desse tipo, há nossas palavras na defesa de Milão: *Est enim, iudices, haec non scripta, sed nata lex, quam non didicimus, accepimus, legimus, uerum ex natura ipsa arripuimus, hausimus, expressimus, ad quam non docti, sed facti, non instituti, sed imbuti sumus*²⁸⁹. Essas palavras são tais que, estando relacionadas com seus devidos pares, percebemos que o ritmo não foi buscado, mas surgiu espontaneamente.

Nessa passagem citada por Cícero no fragmento acima, todos os procedimentos da *concinntitas* são utilizados. Na análise de Dangel (1982), o ritmo opera através de uma sucessão de “quadros fixos”: o sintagma *haec lex* inicia uma progressão em duas frases sucessivas que correspondem aos dois relativos *quam/ad quam*. As antíteses são realçadas pelas rimas (*scripta / nata; docti / facti; instituti / imbuti; didicimus, accepimus, legimus / arripuimus, hausimus, expressimus*) e pelo equilíbrio sintático com ideia adversativa (*non... sed, non... uerum*). Enfim, “o uso criterioso de indicadores formais de ritmo pode

²⁸⁸ Cf. *Or.* 163.

²⁸⁹ “Pois existe, ó juízes, uma lei não escrita, mas inata, que não aprendemos, recebemos ou lemos, mas que, na verdade, da mesma natureza a tomamos, absorvemos, extraímos, e para ela fomos formados, e não ensinados; imbuídos, e não instruídos” (*Pro Milone* 4, 10). Quintiliano também cita essa passagem para ilustrar sua concepção de antítese: *Instit. orat.* 9, 3, 83.

desenvolver construções geométricas, ou seja, conjuntos ordenados e rigorosos”²⁹⁰ (DANGEL, 1982, p. 156).

A *concinntas* ciceroniana, portanto, alterna procedimentos diversos e complementares (efeitos de rima, ritmo, sintaxe, alternância de grupos binários e ternários), que são marcas de um discurso abundante e matizado, bastante convenientes ao estilo paratático.

2.3.2 O estilo hipotático

O *numerus* assenta-se também, e mais comumente, sobre aquele tipo de construção periódica definida por Aristóteles como “um enunciado que possui princípio e fim em si próprio e uma dimensão fácil de abarcar com um só olhar [εὐσύννοπτος]”²⁹¹ (*Rhet.* 3, 9). Desse modo, com extensão limitada e sujeita ao ritmo, o período pode ser facilmente memorizado e percebido. Trata-se, portanto, de uma unidade de pensamento.

O ritmo e a articulação do período, nesse caso, embora geralmente desempenhem papel importante, são subalternos à transmissão do sentido, pois “a unidade interna não pode realmente ocorrer senão ao nível de significado, quando os elementos de semântica do final se combinam às do início de modo a formar uma *dianoia* [conhecimento] autônoma”²⁹² (CHIRON, 2011, p. 68). Uma maneira de obter esse efeito, como reforça Formarier (2011a, p. 04), é observar atentamente o jogo de pausa e respiração que o período oratório supõe. Bem colocadas e efetuadas de modo adequado, em função das unidades semânticas e rítmicas, as pausas contribuem para a clareza e inteligibilidade do discurso. Com isso, o orador evidencia seu próprio estilo oratório: estilo incisivo e

²⁹⁰ “Une utilisation judicieuse d’indicateurs formels de rythme permet d’élaborer des constructions géométriques, c’est-à-dire des ensembles ordonnés et rigoureux.”

²⁹¹ Essa afirmação de Aristóteles confirma a enorme preocupação com o aspecto escrito do discurso oratório. De fato, a *elocutio* representava o lugar onde residiam as maiores estratégias rítmicas do orador, e a este não era desconhecida a necessidade de executar o discurso com o cuidado de transformar técnicas da escrita em fluente oralidade (cf. *Or.* 43). Cf. também nota 274 deste trabalho e ainda a seção 2.3.2.

²⁹² “L’unité interne ne peut vraiment se produire qu’au niveau du sens, quand les éléments sémantiques de la fin se combinent avec ceux du début pour former une *dianoia* autonome.”

estilo periódico, os quais, de fato, conduzem ao uso bem distinto das pausas, utilizadas conforme as preferências do orador:

Flumen aliis uerborum uolubilitasque cordi est, qui ponunt in orationis celeritate eloquentiam; distincta alios et interpuncta interualla, morae respirationesque delectant. (Or. 53)

A alguns agrada a fluidez e o movimento das palavras, que proporcionam eloquência à velocidade do discurso; outros gostam de intervalos separados e cortados, e de pausa para respiração.

Ao estilo periódico está associada a metáfora do rio: as palavras são encadeadas em um fluxo contínuo, e isto significa que os segmentos são relativamente longos e demandam, por este motivo, diversos procedimentos artísticos, como, por exemplo, as cláusulas métricas convenientes, que permitem ao ouvinte deleitar-se com progressão do discurso. O emprego do termo *celeritas*, no excerto acima, nos leva a pensar que esse primeiro tipo, veloz, está associado a um tempo rápido, que deixaria, sem dúvida, poucas oportunidades para recuperar o fôlego, ao contrário do segundo tipo, de intervalos marcados, que acarretam uma segmentação mais entrecortada, em que os componentes mais curtos são nitidamente distintos uns dos outros graças às pausas. O discurso se desenvolve, então, através de etapas sucessivas, entre as quais o orador observa os momentos de pausa e de respiração. (FORMARIER, 2011a, p. 5). Esse processo é frequentemente empregado no estilo incisivo (paratático), pois reforça o efeito de *concinnitas*. De fato, aliando a necessidade de respirar à vontade de usar as figuras de simetria, os oradores antigos exploravam as fontes rítmicas que constituem as pausas bem localizadas:

Itaque illi ueteres, sicut hodie etiam non nullos uidemus, cum circuitum et quasi orbem uerborum conficere non possent, nam id quidem nuper uel posse uel audere coepimus, terna aut bina aut nonnulli singula etiam uerba dicebant; qui in illa infantia naturale illud, quod aures hominum flagitabant, tenebant tamen, ut et illa essent paria, quae dicerent, et aequalibus interspirationibus uterentur. (De or. 3, 198)

Assim, os antigos – tal como vemos alguns fazerem ainda hoje –, não sendo capazes de fazer um período ou, por assim dizer, um circuito de palavras (pois há pouco tempo começamos a ter tal capacidade ou ousadia), discursavam de três em três palavras, de

duas em duas, ou, de palavra em palavra; apesar daquela incapacidade de expressão, retinham o que os ouvidos dos homens solicitavam, de modo que o que dissessem fosse semelhante e que empregassem pausas uniformes.

Essa descrição do estilo dos antigos oradores parece referir-se, de fato, aos procedimentos da *concinntas*. O ritmo da frase repousa sobre uma segmentação em grupos de palavras (três, duas, ou apenas uma), sobre a igualdade dos segmentos e, finalmente, sobre respirações regulares. O termo *interspiratio* é empregado duas vezes por Cícero, e nenhuma vez por Quintiliano. Oferecer, portanto, uma definição do termo é muito difícil, uma vez que as passagens não são muito explícitas (FORMARIER, 2011a p. 7). Parece, efetivamente, ligado à necessidade de tomar fôlego, embora, no discurso oratório, diga respeito a uma pausa que pretende estabelecer-se entre duas palavras ou segmentos, a fim de, na expressão oral, proporcionar um efeito rítmico. Gradualmente, essa estratégia fixou-se na persuasão oratória (*De. or.* 3, 181), *pari passu* ao surgimento do περίοδος em Isócrates e da cláusula na eloquência latina²⁹³. O jogo de pausa e respiração é, pois, uma característica da segmentação periódica, embora não responda às mesmas exigências esperadas na fala normal. Cícero mais uma vez associa essas novas regras (respiração/pausa) à técnica de Isócrates:

*Versus enim ueteres illi in hac soluta oratione propemodum, hoc est, numeros quosdam nobis esse adhibendos putauerunt: interspirationis enim, non defetigationis nostrae neque librariorum notis, sed uerborum et sententiarum modo interpunctas clausulas in orationibus esse uoluerunt; idque princeps Isocrates instituisse fertur, ut inconditam antiquorum dicendi consuetudinem delectationis atque aurium causa, quem ad modum scribit discipulus eius Naucrates, numeris astringeret. (De or. 3, 173)*²⁹⁴

Em seguida vêm também o ritmo e o equilíbrio das palavras, algo que agora receio pareça pueril a Cátulo aqui presente. De fato, os antigos consideraram que devíamos empregar quase um verso na prosa, ou seja, determinados pés métricos, pois pretendiam que as cláusulas fossem pontuadas pelas marcas das pausas para respiração, não de nosso cansaço ou da pontuação dos copistas. E conta-se que Isócrates foi o primeiro a conseguir ligar com metros a descuidada prática oratória dos antigos tendo em vista o deleite e os ouvidos, segundo escreve seu discípulo Náucrates.

²⁹³ *Or.* 169. Cf. também PÄLL, 2007, pp. 40-41.

²⁹⁴ Cf. também *Or.* 228.

Desde Isócrates, o estilo periódico e, especificamente, a intercolocação das pausas (*interspiratio*) supõem um perfeito controle do enunciado. De fato, o orador deve ter em conta, acima de tudo, a coerência semântica, intrínseca ao período²⁹⁵, e não apenas os parâmetros extrínsecos, como respiração, demarcação gráfica (em caso de leitura), etc. Essa oposição entre a respiração natural e a respiração controlada pelo discurso oral constitui o fundamento da definição de período (FORMARIER, 2011a, p. 07). Com efeito, para Cícero, *longissima est igitur complexio uerborum, quae uolui uno spiritu potest*²⁹⁶ (*De or.* 3, 182). Por isso, se um período pode, efetivamente, corresponder a uma unidade respiratória, certamente é possível que as pausas possam ocorrer antes do final, contanto que sejam distribuídas inteligentemente, não simplesmente entre palavras, como no período paratático, mas especialmente no final de incisos e membros. Esse jogo de respiração e pausa não só materializa a segmentação rítmica, mas também torna audível a hierarquia de segmentos, pois as pausas no fim dos incisos são mais curtas do que as que preenchem o intervalo entre membros (FORMARIER, 2011a, p. 7)

No *Orator* (§ 232)²⁹⁷, Cícero cita o início do discurso *Pro Cornelio* para ilustrar em que consiste o estilo periódico bem encadeado:

Neque me diuitiae mouent, quibus omnes Africanos et Laelios multi uenalicii mercatoresque superarunt.

Neque uestis aut caelatum aurum et argentum, quo nostros ueteres Marcellos Maximosque multi eunuchi e Syria Aegyptoque uicerunt.

Neque uero ornamenta ista uillarum, quibus L. Paullum et L. Mummium, qui rebus his urbem Italiamque omnem referserunt, ab aliquo uideo perfacile Deliaco aut Syro potuisse superari. (Or. 232)

E as riquezas não me movem, com as quais muitos negociantes de escravos e mercadores superavam todos os Africanos e os Lélios.

Nem as vestes ou o ouro e a prata burilados, com os quais muitos eunucos da Síria e do Egito venceram os nossos antepassados Marcelos e Máximos.

²⁹⁵ Cf. *Or.* 228. Cf. também *Rhet.* 3, 8.

²⁹⁶ “É longuíssima, então, a série de palavras que pode ser pronunciada de um único fôlego.”

²⁹⁷ Cf. também *Instit. orat.* 9, 4, 14.

Nem certamente esses adornos das casas de campo, pelos quais quais L. Paulo e L. Múmio, que abarrotaram a cidade e a Itália com essas coisas, vejo que puderam ser facilmente superados por algum Delíaco ou Siro²⁹⁸.

Esse longo período se estrutura por meio de um ajustamento sintático muito bem delimitado. O verbo da oração principal (*mouent*) e seu respectivo complemento (*me*) possibilitam o encadeamento entre os três sujeitos (*diuitiae, uestis aut caelatum aurum et argentum, ornamenta ista uillarum*), introduzidos pela coordenativa *neque* e ampliados pela introdução de uma relativa em cada um deles, formando um movimento crescente dos membros finais. A própria supressão do objeto direto *me* e do verbo *mouent* nas duas frases mais longas que seguem, confere ao conjunto um amarramento sintático bastante interessante.

A última oração relativa, aliás, do último excerto, é ainda ampliada pela inserção de uma infinitiva (*potuisse superari*) e uma relativa interna (*qui...referserunt*). Tal estrutura é altamente delimitada pelo encadeamento proporcionado por marcadores da mesma categoria gramatical (conjunções e pronomes relativos), que estabelecem a simetria sintática, a qual, por sua vez, encadeia unidades semânticas específicas. Esse recurso, aliás, ocorre nas três frases destacadas, nas quais dois termos são unidos pela enclítica *-que*: *multi uenalicii mercatoresque / Marcellis Maximosque / urbem Italiamque*. Do mesmo modo, nas três, o ritmo se estabelece não apenas pela repetição de estruturas formais ou gramaticais. A própria quebra de expectativa no encadeamento sintático proporciona um efeito estético com a variação do conectivo que referem nomes de pessoas coordenados entre si: *Africanos et Laelios, Marcellos Maximosque, L. Paululum et L. Mummiuum... Deliaco aut Syto*.

A anáfora *neque* anuncia ao ouvinte que o orador introduzirá uma nova proposição. As duas relativas introduzidas por *quibus* fornecem um quadro sólido, apoiado

²⁹⁸ Delíaco: Vale de Delos e, por metonímia, “rico”, haja vista o valor da riqueza artística daquela cidade (cf. a edição de Barone, 2004, p. 183).

sobre o poliptoto²⁹⁹ *superarunt/superari*. As relativas introduzidas por *quo* e *qui* formam um paralelo que se fecha num homeoptoto³⁰⁰ *-runt*.

Note-se, por fim, a interessante alternância de cláusulas métricas ao final de cada série de membros, num esquema A-B-A: *mercatorēsquē sūpērārūnt* (péon 1° + espondeu), *Ægyptōquē uīcērūnt*(crético + espondeu), *potuīssē sūpērārī* (péon 1° + espondeu).

A própria sintaxe do período, então, é portadora de ritmo. Ela contribui para a coesão da sentença e, ao mesmo tempo, para produzir um efeito de alternância e variedade, que “confere à sequência profundidade rítmica bem além da estrita linearidade na medida em que materializa a hierarquia de segmentos e a lógica que rege as suas imbricações”³⁰¹ (FORMARIER, 2011b, p. 11). Os articuladores discursivos, portanto, recebem tratamento meticuloso, com o objetivo de marcar claramente a progressão do fluxo e da circularidade (ou ciclicidade) do período. Possuem, desse modo, natureza diversa (sintática, estilística e rítmica), mas são todos destinados, presumivelmente, a orientar o público na percepção do ritmo e da demonstração do discurso. É sob esse critério que Cícero parece elaborar cada um de seus períodos: com a flexibilidade que as intenções do discurso exigiam.

Por fim, com a apresentação das questões acima, esperamos ter traçado um breve panorama do estilo ciceroniano, bem como a tipologia em que se apoiam suas estruturas periódicas e a maneira pela qual se articulam. Pela própria natureza de sua técnica, altamente elaborada e sofisticada, percebemos que mesmo quando opta por uma periodização paratática, estão presentes diversos elementos que caracterizam a complexidade de suas frases, sempre pautadas pela técnica do *numerus*. No próximo capítulo, vamos observar mais atentamente essa técnica e sua relação com alguns fatores intrínsecos à prosódia latina. Para isso, discutiremos mais pontualmente a estrutura rítmica do período ciceroniano, algumas questões do acento latino e as cláusulas métricas.

²⁹⁹ Figura retórica ou de dicção que consiste em repetir a parte invariável de uma palavra (o lexema de um nome ou um verbo), substituindo, a cada vez, alguma de suas partes gramaticalmente variáveis. Ex.: plantar/plantação/implantar.

³⁰⁰ Também conhecido como ‘paronomásia’, isto é, figura que consiste em aproximar, dentro do discurso, palavras ou expressões que contenham sons semelhantes, seja etimologicamente (terra/aterro), casualmente (adaptar/adotar), ou morfológicamente, como no texto de Cícero (*uicerunt/referserunt*).

³⁰¹ “Elle donne à la séquence une profondeur rythmique qui dépasse largement la stricte linéarité dans la mesure où elle matérialise la hiérarchie des segments et la logique qui gouverne leurs imbrications”.

CAPÍTULO III

O ritmo do período

3.1 Em busca do período perfeito: a elaboração periódica nos discursos de Cícero

Meae quidem et perfecto completoque uerborum ambitu gaudent et curta sentiunt nec amant redundantia. (Cícero, *Orator*, 168)

[Os meus (ouvidos) certamente se aprazem com o período perfeito e completo, sentem quando está truncado e detestam o excesso.]

O conceito antigo de περίοδος se distingue do nosso moderno, pois, para nós, o que se entende pelo termo diz deve ter ao menos duas “orações”, independente da extensão ou do tipo de estrutura prevalente (hipotática ou paratática)³⁰². Já para os antigos, a distância entre seus elementos constituintes, ou melhor, entre suas proposições ou, melhor ainda, entre os κόμματα e κῶλα, ocorre unicamente a partir de uma base de tamanho relativo e da articulação pré-concebida entre as mesmas, já que, para Cícero (*Or.* 223), por exemplo, tanto os membros quanto os incisivos podem não só serem pequenas frases, como também partes de frase.

O fascínio do arpinate pela simetria, pelo arranjo harmônico das palavras e dos períodos fê-lo produzir uma vasta obra, rica em estruturas ritmicamente concatenadas e elegantemente combinadas, cujo resultado abrange a articulação dos períodos de forma complexa, com preferência pelo estilo hipotático, que permeia abundantemente todos os seus discursos. Aquela tipo de combinação periódica que vimos em 2.3.2 constitui, para ele, a forma perfeita das sentenças que caracterizam o discurso eloquente e primoroso³⁰³. Soma-se a isso a inserção dos demais elementos que interagem no corpo do período, com a

³⁰² Palmer, 2002, p. 395-396.

³⁰³ Cf. *Or.* 161, 178, 182, 207, 223, 228.

finalidade de complementar sua forma excelente e rítmica, a saber, a *compositio* e a *concinntitas*³⁰⁴, além das *clausulae metricae*. Neste capítulo, pretendemos evidenciar algumas características dos discursos de Cícero que apontem para a possibilidade de analisar certas implicações rítmico-sintáticas ali presentes, e que nos permitam, ainda, formular e defender hipóteses acerca da prosódia do período latino, sobre cujas inferências construiremos a base para as interpretações fonológicas que proporemos no capítulo final deste trabalho.

Não é difícil encontrar nos textos de Cícero diversos exemplos levados a cabo pelos seus princípios teóricos a respeito da construção periódica projetada de modo ideal. Porém, uma vez que não é em todo tipo, nem ao longo de qualquer discurso que se encontra a prosa rítmica, o princípio do *decorum*³⁰⁵ compele o orador a encontrar no *genus medium*, que tende a *delectare* (LEEMAN, 1974, p. 196), o lugar mais apropriado ao engenho estético do *numerus*. Não obstante, apesar de frequentar, no mais das vezes, o chamado gênero demonstrativo (ou epidítico), o ritmo pode estar presente também no âmbito da oratória judiciária e política, com preferência às digressões e descrições. Além disso, é preciso esclarecer que não é só a exigência estética do *genus medium*, mas também a qualidade patética (*pathos*) do *genus uehemens* – estilo preferido de Cícero – que demandam certo arranjo métrico-rítmico, especialmente na peroração (*ibid.*). De fato, segundo Lausberg (1976), a peroração constitui uma parte relativamente independente do discurso, onde a *amplificatio*, isto é, o momento em que o orador se dirige psicologicamente ao entendimento e à emoção do juiz, constitui, de fato, especialmente no discurso judiciário, artifício adequado para finalizá-lo. Nesse sentido, a *peroratio* representa o lugar mais conveniente para comportar o estilo periódico, sem que isso impeça, é claro, o seu uso nas demais partes do discurso³⁰⁶. Mas um uso, evidentemente, que se produza de forma espontânea, como já acontecia, afinal, na obra dos antigos, desde muito antes que o conhecimento sistematizado a seu respeito fizesse parte das técnicas do

³⁰⁴ Cf. *Or.* 149. Já dedicamos algumas palavras a esses dois elementos em outro momento (JESUS, 2008a).

³⁰⁵ Cf. *Or.* 69-74.

³⁰⁶ Cf. *Or.* 211.

discurso retórico. Por isso, Cícero reconhece que a medida natural dos sons e, portanto, do ritmo, pertencem ao próprio senso humano, aos próprios ouvidos do orador, em suma:

Quod cum animos hominum auresque pepulisset, ut intellegi posset id quod casus effudisset cecidisse iucunde, notandum certe genus atque ipsi sibi imitandi fuerunt. Aures enim uel animus aurium nuntio naturalem quandam in se continet uocum omnium mentionem. (Or. 177)

E como [essa arte] tivesse chegado aos ouvidos e aos sentimentos dos homens, de maneira que se pudesse perceber que aquilo que tinha saído espontaneamente soasse de modo agradável, eles [os escritores antigos] certamente devem ter notado esse gênero e servido de modelo a si mesmos. Na verdade, os ouvidos, ou antes o espírito, por causa do aviso dos ouvidos, tem em si certa medida natural de todos os sons.

Não se trata, então, de fria aplicação mecânica dos instrumentos de produção de ritmo. É, antes de tudo, uma acomodação técnica a uma qualidade natural e humana. E são esses dois fatores – a técnica e a natureza – que orientam não só a utilização de determinados recursos rítmicos na prosa, mas principalmente a estrutura organizada do período oratório:

Productiora alia et quasi immoderatus excurrentia, quae magis etiam aspernantur aures, quod cum in plerisque tum in hoc genere nimium quod est offendit uehementius quam id quod uidetur parum. Vt igitur poetica et uersus inuentus est terminatione aurium, obseruatione prudentium, sic in oratione animaduersum est, multo illud quidem serius, sed eadem natura admonente, esse quosdam certos cursus conclusionesque uerborum. (Or. 178)

Outras frases são mais longas e demasiadamente extensas, coisa que os ouvidos repelem ainda mais, porque, assim como na maioria das coisas, também neste gênero o excesso desagrada mais do que o que parece insuficiente. Por isso, assim como a poética e o verso foram definidos com base na limitação da percepção auditiva, observada por peritos nesse campo, assim também se verificou na prosa – embora muito mais tarde, mas orientado pela mesma natureza – haver determinados percursos e delimitações para o encadeamento das palavras³⁰⁷.

Cícero reforça a ideia dos estudiosos gregos, conforme vimos nas seções anteriores, de que o período não deve se arrastar infinitamente como um rio, nem ser controlado simplesmente pelo fôlego do locutor ou pela pontuação dos copistas, mas

³⁰⁷ Cf. também *De or.* 3, 173.

principalmente pelo domínio do ritmo³⁰⁸, de modo que a frase soe bem acabada e perfeita. Na verdade, o conjunto desses elementos perfaz aquela estrutura frásica projetada para o deleite do auditório, tão ansiada por Cícero e amiúde presente nos seus melhores discursos.

Com isso em mente, propomo-nos, a partir de agora, a extrair de alguns de seus discursos um *corpus* que nos permita examinar de que modo a forma com que os elementos rítmicos que ali sobejam concorrem para a harmonia rítmico-prosódica do período. Dividimos nossa análise em duas abordagens que se reportam a dois grupos, já indicados anteriormente neste trabalho (seção 2.2 e seguintes), e que procuram reunir as principais características do estilo periódico ciceroniano: o **período formado por incisos e membros**, mais simples, geralmente de uso mais moderado nos discursos do nosso autor; e um segundo grupo que conteria estruturas mais complexas e variadas, chamado de **período complexo**, ou periódico propriamente dito (λέξις κατεστραμμένη).

Não é novidade que o estilo periódico ciceroniano, especialmente o período multimembre, já foi e continua sendo largamente estudado pelos filólogos e estudiosos da prosa latina³⁰⁹. Por isso, nosso foco consistirá em destacar panoramicamente as observações decorrentes de alguns desses estudos, enfatizando os princípios mais relevantes para nossa análise no 4º capítulo.

Nosso *corpus* consta de doze discursos que abrangem os últimos vinte anos da vida de Cícero, período que cobre o auge de sua influência política, encerrando suas principais reflexões de teoria retórica e de seus discursos mais contundentes, em que sua maestria oratória encontra-se plenamente amadurecida. Com isso, julgamos dispor de um *corpus* suficientemente representativo para descrever e interpretar algumas propriedades específicas da língua latina – a partir da efetiva utilização da prosa rítmica –, bem como formular eficazmente algumas generalizações importantes. Optamos por selecionar, principal mas não exclusivamente, excertos do exórdio e da peroração, já que o próprio

³⁰⁸ *Or.* 228.

³⁰⁹ Broadhead (1922); Laurand (1965); Douglas (1968; 1960); Michel (1984); Cipriani (1975); Narducci (1997); Albrecht (2003); Fantham (2004), entre muitos outros, para ficar apenas nos autores mais recentes e obras que tratam exclusivamente do seu estilo discursivo.

Cícero³¹⁰ aponta o início e, principalmente, o final do discurso como mais propício à inclusão do *numerus*, embora não descarte as demais partes.

Os discursos são: *In Catilinam* (63 a.C.), quatro discursos; *Pro Murena* (63 a.C.); *Pro Archia* (62 a.C.); *Pro Milone* (52 a.C.); *Pro Ligario* (46 a.C.) e os quatro primeiros discursos das *Phillippicae* (44-43 a.C.). Os períodos selecionados encontram-se nos anexos.

Com efeito, temos em mente que o discurso oratório pertence a um tipo de texto que visa à verbalização oral, mas que é muito próximo da linguagem formal da escrita, como é o caso dos períodos multimembres ciceronianos (BLÄNSDORF, 1994, p. 137), o que não reflete, a rigor, a fala espontânea. Mas isso não significa que fugissem sobejamente à naturalidade da língua falada, pois, como vimos anteriormente, o orador deveria prezar pela espontaneidade e identidade com a língua latina “natural”, fluente. Por isso, mesmo as hipotaxes ciceronianas não escapavam à compreensão de seus ouvintes e leitores. Afinal, ainda que resultado de preparação escrita, suas técnicas estilísticas (as cadências rítmicas, as figuras retóricas, a ordem “artificial” das palavras) só poderiam produzir seus efeitos através da realização oral. Assim, por mais sofisticado e artisticamente elaborado que fosse o discurso, não poderia afastar-se da linguagem cotidiana e do ritmo concreto da língua.

Nas próximas duas seções, vamos aproximar o olhar de algumas características do período ciceroniano, apresentando panoramicamente as facetas mais relevantes para o que diz respeito diretamente a este trabalho, a saber, a flexibilidade e variedade das estruturas periódicas, principalmente nos períodos complexos, e a questão da ênfase como condutor das tensões emocionais e rítmicas que constituem a frase. Do mesmo modo, procuraremos chegar a uma generalização quanto à posição enfática das proposições, a partir do *corpus* escolhido.

3.1.1 O período formado por incisos e membros

Como vimos, não basta a Cícero apenas convencer o seu auditório. É preciso que o orador arrebate o espírito da audiência, movendo-a para e pelo deleite de suas

³¹⁰ Cf. *Or.* 210-211, 230.

palavras. Como bem expressa Havet (1846, p. 110), as frases amplas e grandiosas, repletas de graça e elegância, são a extensão das emoções e prolongam a voz do orador. Por isso, os períodos curtos não convêm tanto ao grande público e, pelo mesmo motivo, não eram os preferidos de Cícero. Mesmo assim, sensatamente, o orador postula que nem sempre se faz necessário, sendo até inconveniente, falar somente por períodos complexos. Nosso orador reconhece que um estilo continuamente periódico não pode convir à prosa artística, por isso, ele recomenda que nem sempre se deve empregá-lo, devendo o orador servir-se de segmentos frásicos menores, como os *membra* e dos *incisa*³¹¹:

Genus autem hoc orationis neque totum assumendum est ad causas forenses neque omnino repudiandum; si enim semper utare, cum satietatem affert tum quale sit etiam ab imperitis agnoscitur; detrahit praeterea actionis dolorem, aufert humanum sensum actoris, tollit funditus ueritatem et fidem. (Or. 209)

Por outro lado, esse gênero de discurso não deve ser aplicado inteiramente nas causas forenses, nem totalmente evitado. Com efeito, se usado constantemente, não só traz enfado, como também é reconhecido até pelos imperitos. Além disso, retira o sentimento da ação oratória, suprime o senso humano do orador, tolhe profundamente a verdade e a credibilidade.

Haec autem forma retinenda non diu est, non dico in peroratione, quam in se includit, sed in orationis reliquis partibus. Nam cum sis iis locis usus quibus ostendi licere, transferenda tota dictio est ad illa quae nescio cur, cum Graeci κόμματα et κῶλα nominent, nos non recte incisa et membra dicamus. (Or. 211)

Entretanto, não se deve manter esta forma por muito tempo, não digo na peroração, a qual se encerra em si mesma, mas nas demais partes do discurso. De fato, quando o usares nos lugares em que afirmei serem convenientes, todo o discurso pronunciado deve ser acondicionado àquilo que, não sei por quê, não possamos chamar corretamente de incisos e membros, quando os gregos chamam κόμματα e κῶλα.

Assim, essas partículas, ou melhor, a frase que se articula desse modo difere consideravelmente, embora não radicalmente, daquele estilo chamado, em termos gerais, de periódico, complexo, amplamente articulado e portador daquela circularidade, completude e expectativa (prótase e apódose), que constiuía característica fundamental do περίοδος desde Aristóteles. E, como nas demais coisas, conforme nos lembra Laurand

³¹¹ Cf. seção 2.2.2, quando introduzimos a discussão sobre as preferências de Cícero a respeito do(s) tipo(s) de frases por ele utilizado(s). Cf. também *Or.* 213, 223, 225.

(1965, p. 139), o limite exato da extensão dessas partes menores não pode ser fixado. Ainda segundo o mesmo autor (*ibid.*):

As pequenas frases, ‘incisos’ e ‘membros’, apresentam-se de duas maneiras: ora familiares, ora veementes. Frequentemente, são projetadas para dar à sentença mais naturalidade, simplicidade; ali, o ritmo é pouco sensível, e o andamento é semelhante à conversação³¹².

É forçoso pensar, ainda segundo Laurand (1965), que frases assim constituídas comportariam um ritmo menos amplo e grandioso se comparadas ao estilo periódico. Porém, podem soar mais tensas e fortes, quando se opõem simetricamente, exprimindo noções antitéticas, de modo que as assonâncias nelas presentes conferem-lhes mais vigor. Seu lugar é bem marcado, menos nas passagens mais familiares e leves, e com mais frequência nos momentos mais patéticos ou mais veementes (LAURAND, 1965, p. 139). Podem, às vezes, começar ou terminar um movimento rítmico iniciado por um período complexo, conforme exemplo que o próprio Cícero oferece:

Ex hoc genere illud est Crassi: "Missos faciant patronos; ipsi prodeant"; (...)"Cur clandestinis consiliis nos oppugnant? Cur de perfugis nostris copias comparant contra nos"? Prima sunt illa duo, quae κόμματα Graeci uocant, nos incisa dicimus; deinde tertium (κῶλον illi, nos membrum) sequitur non longa (ex duobus enim uersibus, id est membris, perfecta est) comprehensio et in spondeos cadit. (Or. 223)

Desse estilo, há o de Crasso: *Missos faciant patronos; ipsi prodeant; (...) Cur clandestinis consiliis nos oppugnant? Cur de perfugis nostris copias comparant contra nos?*³¹³ Aqueles dois primeiros³¹⁴ são o que os gregos chamam κόμματα, e nós, incisos; após o terceiro³¹⁵ (κῶλον para os gregos, membros para nós) segue um período não longo³¹⁶ (pois está constituído de dois versos, isto é, membros³¹⁷) e termina em espondeus³¹⁸.

³¹² “Les petites phrases, ‘incises’ ou ‘membres’, sont de deux sortes, tantôt familières, tantôt véhémentes. Souvent elles ont pour but de donner à la phrase plus de simplicité, de naturel; le rythme y est alors peu sensible et l’allure est voisine de la conversation.”

³¹³ “Deixem os patronos de lado; eles que se mostrem; (...) Por que nos atacam com artificios secretos? Por que preparam contra nós exércitos dos nossos desertores?”

³¹⁴ *Missōs faciānt pātrōnōs e ipsī prōdēānt* (incisos).

³¹⁵ *Cur clandestinis consiliis nos oppugnant?* (membro).

³¹⁶ *Cur de perfugis nostris copias comparānt cōntrā nōs?*

³¹⁷ Isto é, *cur de perfugis nostris e copias comparant contra nos*.

³¹⁸ Deste modo: *comparānt cōn|trā nōs*.

Convém novamente ressaltar que não se pode confundir, como também alerta Laurand (1965, p. 136), os membros dos períodos da Antiguidade com as proposições principais e subordinadas que estuda a sintaxe moderna. Um membro de período, de acordo com a concepção dos antigos, pode ser tanto formado por uma ou diversas expressões quanto por uma proposição propriamente dita, pouco importando se contém ou não verbo. Uma pausa necessária da voz é suficiente para conferir aos diversos membros sua individualidade.

Em nossa pesquisa, não foi difícil encontrar uma vasta amostra desse e dos demais tipos de estilo periódico no nosso *corpus*. Apresentaremos, a partir de agora, alguns exemplos representativos do que afirmamos acima, tendo em mente que se trata de uma estratégia absolutamente didática, uma vez que a distinção entre uma e outra variedade nem sempre é claramente discernível.

O estilo formado por incisos e membros, portanto, pode afigurar-se no discurso oratório de duas maneiras: **a)** em estruturas frasais engendradas incisivamente (*incisim*) e **b)** em sequências nas quais prevalece a articulação de membros (*membratim*).

O primeiro caso, embora seja classificado como *incisim*, não exclui sequências em que os incisos aparecem junto a unidades maiores, os membros, como em³¹⁹:

(C51) Si nihil aliud nisi de ciuitate ac lege dicimus, || nihil dico amplius: || causa dicta est.

Se nada mais temos a dizer, a não ser a respeito da cidade e da lei, não direi mais nada: a causa está defendida.

(C36) Ego multa tacui,|| multa pertuli,|| multa concessi,|| multa meo quodam dolore in uestro timore sanauī.

Eu muito calei, muito suporlei, muitas concessões fiz, muito recoloquei em ordem somente com a minha pessoal angústia no meio das vossas ansiedades.

³¹⁹ As referências completas deste e dos demais excertos utilizados, bem como a autoria das traduções, quando é o caso, encontram-se nos anexos deste trabalho. A numeração que os antecede diz respeito à sequência com que foram ali organizados. Para evitar confusão com outros exemplos porventura citados ao longo do texto, inserimos um (C) antes do numeral, para indicar que se trata de material do *corpus*.

Em (C51), a sequência final (*causa dicta est*), menor, constitui o inciso que se agrega ao conjunto do período que se inicia com a prótase iniciada com *si nihil... dicimus*. A segunda unidade (*nihil dico amplius*) dá sequência, em forma de apódose, à estrutura rítmica instaurada no início da frase. No segundo exemplo, (C36), o período inicia com os incisos e se encerra com um membro maior, sem, contudo, apresentar movimento de prótase e apódose.

Além disso, pode ocorrer de a sequência ser constituída exclusivamente de incisos, por vezes muito breves, como os que aparecem nos exemplos a seguir:

(C23): *Abiit,|| excessit,|| euasit,|| erupit.*

Ele partiu, está longe, evadiu-se, quebrou as barras.

(C103) *Sunt enim optimo animo, || summo consilio, || singulari concordia.*

*Eles são de alma nobre, de absoluto bom senso, de singular mansidão*³²⁰.

(C110) *Multa memini, || multa audiui, || multa legi, || Quirites.*

Muitas coisas recordei, muitas ouvi, muitas li, ó Romanos.

(C52) *Census nostros requiris: || scilicet.*

Exiges ver nosso Censo: certamente.

(C86) *Summa constantia ad ea,|| quae quaesita erant,|| respondebat.*

*Com total firmeza, às questões feitas, respondia*³²¹.

Os exemplos desse tipo de estrutura (*incisim*) são vastos³²². Mas, agora, passaremos a apontar exemplos daquele segundo estilo, que mencionamos acima, isto é, sequências nas quais, pela ausência de elementos considerados incisos, prevalece a articulação de membros. Isso pode ocorrer de duas formas, conforme vimos na seção 2.2.2:

³²⁰ Tradução do prof. Dr. José Eduardo Lohner.

³²¹ Tradução do prof. Dr. José Eduardo Lohner.

³²² Cf., no nosso corpus, mais frases: C7, C19, C42, C51, C52, C55, C61, C80, C82, C85, C86, C90, C97, C101, C110.

períodos constituídos de dois ou mais membros e períodos unimembres. Do primeiro caso, encontramos frases como as que seguem:

(C10) Nos autem fortes uiri satis facere rei publicae uidemur,|| si istius furorem ac tela uitemus.

Mas a nós, homens fortes, parece fazer muito para o bem público, se conseguimos esquivar-nos dos punhais e do furor deste.

(C24) Non enim iam inter latera nostra sica illa uersabitur;|| non in campo, non in foro, non in curia, || non denique intra domesticos parietes pertimescemus.

Nós não sentiremos mais apontado contra o nosso flanco aquele seu punhal, não temos mais necessidade de temê-lo no campo de Marte, nem no Foro, nem na Cúria, nem, finalmente, entre as próprias paredes de nossa casa.

(C25) Loco ille motus est,|| cum est ex urbe depulsus.

Ele foi removido de seu lugar, quando foi expulso da cidade³²³.

(C33) Magnum enim est in bonis praesidium, quod mihi in perpetuum comparatum est,|| magna in re publica dignitas, quae me semper tacita defendet,|| magna uis conscientiae, quam qui neglegunt, cum me uiolare uolent, se ipsi indicabunt.

Firme é o apoio dos cidadãos amantes da ordem, a mim sempre garantido, forte é o sentimento do decoro nacional que, embora em segredo, me defenderá, grande a força da consciência pública; e quem não fizer caso dela, com o propósito de não me dar satisfação, acusar-se-á por si próprio.

O fato de, nos dois primeiros exemplos, (C10) e (C25), encontrarmos, em cada um deles, um período formado por dois membros, de extensão variada, não significa que não seja possível encontrar, também, dentro de um desses membros, ou em ambos, sequências de incisos, como ocorre em (C24). Nesse período, temos um ritmo ternário, no qual o segundo membro se fragmenta em três períodos: **1** (*non enim iam inter latera nostra sica illa uersabitur*), **2** (2a- *non in campo*, 2b- *non in foro*, 2c- *non in curia*), **3** (*non denique*

³²³ Tradução do prof. Dr. José Eduardo Lohner, a quem também agradecemos pela contribuição à análise que se segue.

intra domesticos parietes pertimescemus). Do mesmo modo, em (C33), há três pares de simétricos de membros: **1a / 1b** (*Magnum enim est in bonis praesidium, / quod mihi in perpetuum comparatum est*); **2a / 2b** (*magna in re publica dignitas, / quae me semper tacita defendet*) e **3a / 3b** (*magna uis conscientiae, / quam qui negligunt, cum me uiolare uolent, se ipsi indicabunt*), sendo que **3b** se fragmenta em três incisos **3b1 / 3b2** e **3b3** (*quam qui negligunt, / cum me uiolare uolent, / se ipsi indicabunt*). O paralelismo está no número de palavras dos pares de membro (6 / 6, 5 / 5, 3 / 3-4-3), na anáfora do adjetivo *magnus*, nas relativas dos membros “b” e no posicionamento final dos verbos em 3b. Nota-se ainda o jogo de poliptotos: *magnum, magna, magna, quod, quae, quam*, a extensão decrescente dos membros e as cláusulas no fecho de cada par de membro, numa estrutura do tipo A-B-A: *comparatum (e)st* (ditroqueu), *tacita defendet* (péon 4º + troqueu) e *indicabunt* (ditroqueu). Assim, como na música, a partir de um conjunto restrito de formas, as possibilidades de variações rítmicas têm a mesma amplitude que a criatividade do orador/escritor. Ao jogo de simetria, acrescenta-se o fator de assimetria, quando deliberadamente se rompe o paralelismo esperado entre as proposições, como ocorre em C110, C52 e C86, acima.

Nesse sentido, é notável a flexibilidade e variedade do período ciceronano, pois permitem, também, que estruturas frásicas maiores sejam articuladas numa sequência de vários membros, como em (C33). Tal período multimembre é assaz recorrente nos discursos ciceronianos³²⁴ e, não poucas vezes, carrega aquela tensão rítmica que se desenvolve, circular e periodicamente, através das pausas fornecidas pelos membros, de modo completo e concatenado, criando aquela circularidade periódica marcadamente ritmada e quase invariavelmente organizada dessa forma. Alguns exemplos a mais:

(C53) *Quae si cui leuior uidetur,|| illa quidem certe,|| quae summa sunt,|| ex quo fonte hauriam,|| sentio.*

Se a alguém parece estas (minhas qualidades) de baixo valor – e que são, por certo, excelentes – eu sei muito bem de qual fonte as extraio.

³²⁴ Para mais exemplos desse estilo, confira, no *corpus*, as frases C8, C9, C11, C13, C18, C21, C32, C48, C49, C56, C59, C60, C62, C9, C64, C70, C72, C78, C79, C81, C83, C87, C88, C98, C99, C105.

A sequência das proposições de (C53) apresenta um encadeamento que, embora complexo sintaticamente, também é, talvez por isso mesmo, bastante marcada ritmicamente. O ritmo, aliás, é ainda mais evidente, nos termos que os antigos postulavam em relação ao período oratório, em frases como (C28):

(C82) Si nemo impetrauit, ādrōgāntēr; si plurimi, tu idem fer opem qui spēm dēdīstī.

Se ninguém obteve [clemência], seria presunção; se muitos [a obtiveram], tu, que deste esperança, concede também a ajuda.

O primeiro membro contrapõe-se de duas formas em relação à segunda parte do período: primeiro, a prótase do segundo segmento (*si plurimi*) é menor do que a do primeiro (*si nemo impetrauit*), provocando um efeito de paralelismo entre as duas partes. Em segundo lugar, a antítese presente na oposição de *nemo* e *plurimi* é rítmica por si só. Além disso, as cláusulas que encerram o primeiro membro, presente no inciso formado pelo advérbio *adroganter*, são isocrônicas: trata-se de dois ditroqueus, que intensificam ainda mais o movimento rítmico do período.

Poderíamos, ainda, inserir aqui, um terceiro estilo, do qual não fizemos a distinção concedida aos dois anteriores, mas que poderia figurar nesta seção dedicada ao estilo formado por membros e incisos. Trata-se do período unimembre que não apresenta necessariamente aquela tensão rítmica (prótase e apódose), característica fundamental do estilo periódico. Vejamos os exemplos:

(C3) Quem ad finem sese effrenata iactabit audacia?

A que extremos se há-de precipitar a tua audácia sem freio?

(C5) Patere tua consilia non sentis?

Não sentes que os teus planos estão à vista de todos?

(C37) Mihi parcere ac de me cogitare desinite.

Deixai de se compadecer e de se preocupar comigo.

(C74) Ego cedam atque abibo.

Eu cederei e partirei.

(C91) Vobiscum ipsi recordamini.

Vós próprios vos recordais.

(C92) Atque hoc in aliis minus mirabar.

E este procedimento me maravilhava menos nos outros.

(C93) Nemo enim illorum inimicus mihi fuit uoluntarius, omnes a me rei publicae causa laccessiti.

Nenhum deles foi voluntariamente meu inimigo, mas todos foram atacados por mim, por causa da República.

(C106) Iucundiorem autem faciet libertatem seruitutis recordatio. (§ 36)

A recordação da servitude, no entanto, tornará a liberdade mais agradável.

Em todos os exemplos³²⁵, encontramos, sim, um sentido completo, como, afinal, deve ser o período da maneira que os antigos o conceberam, mas sem a alta elaboração e sofisticação do estilo periódico. São sentenças ora mais curtas, como em (C74) e (C91) e (C68), ora mais extensas, como em (C93) e (C106), sobre as quais também podem incidir técnicas estilísticas da prosa rítmica – embora em menor escala – como, por exemplo, a antítese (*nemo/omnes*) em (C43), acima. Além disso, sua concisão e síntese funcionam muito bem para as frases solenes e de maior impacto, levando a crer que, quando apareciam, carregavam um peso axiomático e sentencial. Contudo, o período unimembre, justamente por ser predominantemente lacônico e breve, não nos parece mais adequado ao estudo das cláusulas métricas, nos termos e contexto do que nos propomos neste trabalho, que é tentar estabelecer uma grade prosódica da frase latina. Para essa

³²⁵ Os demais exemplos desse estilo, no nosso *corpus*, são C1, C2, C6, C14, C15, C16, C17, C73, C74, C91, C100, C102, C109.

abordagem, consideramos mais conveniente o tipo de período que efetivamente carrega a tensão periódica mais propriamente rítmica, do modo que Aristóteles preconizou (λέξις κατεστραμμένη) e que Cícero tão vastamente seguiu. Para esclarecer nosso posicionamento, trataremos um pouco mais sobre essa tensão periódica na seção seguinte.

3.1.2 O período complexo: hipérbato, ênfase, suspensão/resolução

A articulação do período complexo³²⁶ na obra de Cícero, devido à sua própria natureza estilística, pode ser analisada sob diversos aspectos e em considerável amplitude, como faz, por exemplo, Laurand (1965). Como o nosso propósito é sempre lidar com a questão da prosódia, do ritmo e das implicações fonológicas que teoricamente podemos problematizar nesse conjunto, passaremos, nesta seção, ao exame de um enfoque que, no nosso entendimento, é fundamental para a compreensão da natureza prosódica do período oratório ciceroniano, visando, neste momento, justificar nossa opção em lidar mais aproximadamente com esse tipo de estrutura e, posteriormente, localizar os elementos prosódicos proeminentes entre as unidades constitutivas da frase. Trata-se da compreensão do recurso da ênfase e do efeito de “suspensão” obtido a partir do hipérbato, componentes que são fundamentais, no nosso entender, para a constituição da harmonia circular do estilo periódico.

Antes de tudo, é preciso considerar que as relações entre a ênfase do período e sua articulação sintática estão ligadas à noção de que a ordem das palavras na língua latina não é pré-determinada, e que, portanto, deve entrar em jogo, como peça decisiva desse processo, o recurso do hipérbato³²⁷. O discurso, nesse caso, seria susceptível, por motivos estéticos, de toda sorte de inversões, rearranjos e cuidadosa distribuição das palavras, com a finalidade de obter a perfeita elaboração da sentença³²⁸. Cícero adverte que, para isso, é

³²⁶ Talvez seja preciso ratificar que esta expressão designa aqui o período mais elaborado e, por vezes, bastante extenso, em que prevalece o estilo hipotático nos discursos de Cícero, em oposição a uma definição hoje corrente do termo, ligada à teoria sintática moderna (PALMER, 2002, p. 395).

³²⁷ Já tratamos um pouco desse assunto nas seções 2.2 e 2.2.1.

³²⁸ A distribuição das palavras na frase visa, sobretudo, no caso de Cícero, a utilização da cláusula ideal, aquela que provoque admiração e deleite no auditório (cf. *Or.* 214).

preciso um enorme treinamento e experiência na matéria, a fim de evitar, por exemplo, o erro de transpor as palavras inadequadamente, isto é, abusar do hipérbato:

Sed magnam exercitationem res flagitat, ne quid eorum qui genus hoc secuti non tenuerunt simile faciamus, ne aut uerba traiciamus aperte, quo melius aut cadat aut uoluatur oratio. (Or. 229)

Mas o assunto exige muita prática, para não fazermos como aqueles que, ao tentar esse estilo, não o dominaram, e a fim de não transpormos demasiadamente as palavras, para que a frase se desenvolva e termine melhor.

Na esteira desse posicionamento, Quintiliano (*Instit. orat.* 8, 6, 65) admite o hipérbato, a nível teórico, como legítimo meio estilístico – intensificando uma prática do latim arcaico –, embora torne-se pernicioso quando utilizado abusivamente (*Instit. orat.* 1, 5, 40; 8, 2, 14). De fato, segundo Hoffmann & Szantyr (2002, p. 11), a prosa artística, por razões métricas e sintáticas, faz largo uso desse artifício, mesmo quando “distorce” a sequência natural do discurso. Para os autores (*ibid.*, p. 12):

A formação retórica, que, em parte, assumia as suas próprias regras da poesia clássica, e a técnica das cláusulas ajudaram a garantir que o hipérbato fosse usado tantas vezes de modo bastante antinatural e excêntrico na prosa pós-clássica, por exemplo, em Valério Máximo, em Sêneca, o Jovem, e mais raramente em Quintiliano³²⁹.

Com efeito, mesmo usado com certa frequência, o hipérbato não se revela, *a priori*, “natural” na língua, ainda que não possamos definir critérios seguros para a ordem “natural” do latim e do grego, já que sua utilização constitui mais um instrumento de estilo retórico do que elemento corrente do sistema regular da língua. Por esse motivo, Denniston (1993, p. 83) elenca algumas situações específicas em que o hipérbato pode se manifestar: palavra enfática anteposta violando uma ordem mais usual³³⁰ (quando a palavra assume a posição inicial,

³²⁹ “La formazione retorica, che in parte assumeva le proprie regole della poesia classica, e la tecnica delle clausole contribuirono a far sì che l’iperbato venisse impiegato in modo spesso alquanto innaturale ed eccentrico nella prosa postclassica, per esempio in Valerio Massimo, in Seneca il Giovane, più di rado in Quintiliano.

³³⁰ Novamente, o problema da ordem das palavras em latim e suas implicações de ordem estética e também ética, não era desconhecido dos antigos. Fortes (2012) põe em pauta essa discussão, através dos diferentes posicionamentos de Sêneca e Quintiliano. No contexto da teoria retórica, é bastante pertinente o que o autor nos diz sobre a postura de mestre de Retórica: “as inversões que se possam produzir na ordem das palavras não somente produzem sequências aceitáveis, mas também, como se observa no

geralmente ocorre com o genitivo da palavra que o rege); palavras enfáticas pospostas por transposição em relação à ordem mais comum (posposição de relativos e conjunções, obtida ao dar preeminência às palavras enfáticas – no entanto, seu uso exagerado pode levar à obscuridade); posposição interrogativa: direta e indireta (quando a interrogação se revela no final de uma longa sentença); posposição de relativos; posposição de conjunções (frequentemente com o objetivo de evitar o hiato e produzir efeito de ênfase); e separação intencional de palavras unidas logicamente. O hipérbato, portanto, não é um fim em si mesmo, mas pode produzir, entre outras coisas, efeitos de ênfase e ritmo que contribuem para a articulação estética, e mesmo retórica, do período.

Por isso, ainda segundo Denniston (1993), se duas palavras de grande impacto são justapostas, seu brilho é neutralizado, ao passo que, separadas, cada uma recebe plena importância e produz, o seu efeito cabal. A alternância de palavras enfáticas e não enfáticas estabelece uma estrutura rítmica à qual se superpõe uma melódica. Por exemplo:

(C13) **Catilinam** orbem terrae caede atque incendiis uastare **cupientem** nos consules perferemus?

E Catilina, que anseia por devastar a ferro e fogo a face da terra, haveremos nós, os cônsules, de o suportar toda a vida?

(C106) **Iucundio**rem autem faciet **libertatem** seruitutis recordatio.

A recordação da servitude, no entanto, tornará a liberdade mais agradável.

Antes, porém, de considerar essa transposição de palavras como um produto de conflito entre lógica e retórica, é necessário indagar qual seja a ordem enfática de uma

passo seguinte, constituem elas mesmas um artifício retórico virtuoso, conhecido, desde havia muito, pelo nome grego de ὑπερβατόν e, em latim, pela palavra *transgressio*” (FORTES, 2012, p. 806). Não há, de qualquer modo, um consenso entre os antigos sobre o que seria considerado uma ordem “canônica” da qual pudéssemos estabelecer uma orientação a respeito de quando seria possível verificar a ocorrência do hipérbato em determinada construção. Só podemos supor que o excesso de floreios e reajustes sintáticos implicasse algum nível de extrapolação a uma ordem que seria usual (Quintiliano aconselha parcimônia na ordem das palavras – cf. *Instit. orat.* 9, 4, 32). Os estudos modernos (Marouzeau, 1922, 1946, 1953; Ernout & Thomas, 1959), contudo, apontam para a crença de que uma forma preferencial dispusesse o verbo no final da sentença, de modo que alguns estudiosos têm considerado, mais recentemente (cf. Devine & Stephens, 2006), que a ordem canônica ou não-marcada seria, de fato, SOV (sujeito-objeto-verbo).

proposição no período, a fim de verificar suas relações com a ênfase e, por conseguinte, com as implicações proeminentes e rítmicas do período oratório. Isto leva à seguinte consideração: a posição enfática dentro do período coincide com seu início, com seu final ou com ambas as colocações? Já no mundo antigo, descartava-se a posição central, pois, como observa Demétrio (*Eloc.* 39), o centro quase nunca chama a atenção.

Em posição inicial, podemos detectar ocorrência sistemática de certa ênfase frasal. É bastante plausível, segundo Hoffman & Szantyr (2002, p. 74), que o período oratório latino, do mesmo modo que em uma proposição grega, resguarde, em determinadas frases, uma importância maior ao início e que a ênfase ocorra anaforicamente em relação à sentença ou ao membro imediatamente anteriores quando é o caso. Isto é, quando ocorre um elemento anafórico ou um pronome claramente indicado no início de um período ou membro, conforme os exemplos:

(C8) *Senatus haec intellegit. Consul uidet; **hic** tamen uiuit.*

*O Senado tem conhecimento destes fatos. O cônsul percebe; todavia, **ele** vive!*

(C80) *Quantum potero, uoce contendam, ut **hoc** populus Romanus exaudiat.*

*Levantarei a voz o quanto puder, a fim de que o povo romano **o** escute atentamente.*

(C14) ***Nos**, nos, dico aperte, consules desumus.*

Nós, digo-o publicamente, nós, os cônsules, é que faltamos.

(C36) ***Ego** multa tacui, multa pertuli, multa concessi, multa meo quodam dolore in uestro timore sanauit.*

Eu muitas coisas calei, muitas suporitei, muitas concedi, muitas, com certo sofrimento meu, em meio a vosso temor, eu sanei.

Em (C8) e (C80) os pronomes *hic* e *hoc* iniciam o membro e referem-se a um elemento do membro anterior. Nesse caso, a ênfase é percebida através do fator contextual, que nos permite concluir que se trata de um destaque diferenciado ao objeto referido. Nos demais exemplos, (C14) e (C36), o pronome pessoal destaca-se como elemento enfático, já

que sua presença explícita é algo não muito comum, em se tratando de frases cujo sujeito pode ser identificado pela desinência verbal. Em (C14), aliás, a própria repetição do pronome *nos* é importante para a inferência de ênfase, o que constitui fator rítmico por si só. Além disso, se assumirmos, como tantos estudiosos³³¹, que a posição mais comum do verbo é o final da frase, poderemos considerar que ocorre uma inversão, em função da ênfase, quando ele ocorrer no início do período, como em:

(C50) **Nolite**, per deos immortalis! iudices, hac eum cum re qua se honestiorem fore putavit etiam ceteris ante partis honestatibus atque omni dignitate fortunaque priuare.

Não queirais, pelos deuses imortais, juízes, com a retirada daquilo que ele pensou aumentar a sua honra, privá-lo das restantes honras e de toda a sua dignidade e fortuna.

(C103) **Sunt** enim optimo animo, summo consilio, singulari concordia.

De fato, são homens de excelente espírito, de mais elevado bom senso e de ímpar concórdia.

Parece ser razoável admitir, por conseguinte, que a posição enfática inicial é bastante regular no período oratório.

Já a ênfase final é mais difícil de determinar por fatores eminentemente enunciativos, o que poderia levar a supor que se trataria de uma ênfase secundária e menos importante ou menos recorrente (DENNISTON, 1993, pp. 75-78). Mas não é o que verificamos. Em certos casos, uma palavra enfática colocada no final da proposição adquire importância elevada e destaca significativamente o termo ou proposição que comporta. Dois fatores nos parecem apropriados para sustentar essa afirmação.

Primeiramente, a existência de uma fórmula rítmica da prosa, conhecida como “lei dos κῶλα crescentes”, isto é, a tendência – que não é seguida, obviamente, por todos os autores clássicos – a ordenar as palavras ou grupos de palavras coordenadas de modo que as dimensões das proposições cresçam progressivamente no interior da sequência (HOFMANN & SZANTYR, 2002, p. 63). Essa ordenação se encontra em toda a latinidade

³³¹ Cf. nota 330.

e, na prosa artística, a “lei dos κῶλα crescentes” se baseia na intensificação do ritmo, o que já era observado pelos antigos teóricos como recurso retórico estilístico:

Ἐν δὲ ταῖς συνθέτοις περιόδοις τὸ τελευταῖον κῶλον μακρότερον χρῆ εἶναι. (D emétrio, *Eloc.* 18)

Nos períodos compostos é necessário que o último membro seja mais longo.

Do mesmo modo, para Cícero:

Quae si in extremo breuiores sunt, infringitur ille quasi uerborum ambitus; (...) Qua re aut patria esse debent posterior superioribus, et extrema primis aut, quod etiam est melius et iucundius, longiora. (De or. 3, 186)

E se esses membros que estão no final são mais breves, o período é de certo modo rompido; (...) Por isso, ou os membros posteriores devem ser iguais aos anteriores e os últimos aos primeiros, ou, o que é ainda mais prazeroso, mais longos.

O efeito era particularmente forte onde a intensificação rítmica se ligava a um clímax esperado no próprio conteúdo do período, como se pode perceber nos seguintes exemplos de Cícero³³²:

Contra fas, contra auspicia, contra omnes diuinas atque humanas religiones. (*Verr.* 2, 5, 34)

Contra a justiça, contra os auspícios, contra todas as religiões dos deuses e dos homens.

Tu istis faucibus, istis lateribus, ista gladiatoria totius corporis firmitate. (*Phil.* 2, 63)

Tu, com essas mandíbulas, com esses flancos, com todo esse corpo robusto de um gladiador.

Aparentemente, com o clímax dos “κῶλα crescentes”, existiria também uma ênfase semanticamente motivada, no último membro, pois este se contraporaria à “leveza” dos primeiros κῶλα do período. Por conseguinte, o último segmento opõe-se aos anteriores de modo que, mesmo se tratando de um tricolon, teremos um dícolo na proporção de: (1 + 1) +1. Ainda segundo Hofmann & Szantyr (2002, p. 66), os fatores que operam sobre a lei

³³² Cf. também Quintiliano, *Instit. orat.* 9, 4, 23.

dos κῶλα crescentes são de dupla natureza: **a)** natureza substancial, isto é, anteposição de um elemento mais importante, a saber, aquele mais próximo no tempo, no espaço, ou no ponto de vista lógico, sem levar em consideração as dimensões de expressão interessada a ser elaborada; **b)** natureza formal: trata-se de atenção à métrica ou à técnica das cláusulas, ou ainda à inclinação individual a determinadas figuras de colocação, em especial a isocolia. O uso dessa figura pode servir a propósitos de uma utilização artística, como repetidamente ocorre nas estruturas sintáticas de Tácito³³³, com o intuito de obter expressões insólitas. Existe, portanto, uma imposição rítmica na lei dos κῶλα crescentes, um impulso natural que propende para o último κῶλον, embora, como pudemos constatar nas seções anteriores, ocorra não poucas vezes a anteposição do membro ampliado.

Por conseguinte, uma segunda questão relevante para decidir se uma unidade colométrica final pode funcionar como ênfase da sequência maior (mesmo considerando a presença do verbo ao término – o que indicaria uma “ordem natural”, isto é, sem motivo para configurar como enfática) – reside no fato de haver proeminência no período com a presença das cláusulas métricas³³⁴. Como, por exemplo, em:

(C19) Tum denique interficiere, cum iam nemo tam inprobis, tam perditus, tam tui similis inueniri poterit, qui id non iure factum ēssē fātēātūr.

Tu serás, finalmente, mandado à morte somente quando não se encontrar mais ninguém tão malvado, tão celerado, tão semelhante a ti que não reconheça abertamente nisto um ato de justiça.

(C20) Multorum te etiam oculi et aures non sentientem, sicut adhuc fecerunt, speculabuntur atquē cūstōdīēnt.

Outrossim, muitos olhos e muitos ouvidos, como até agora, te espiarão e vigiarão, sem que tu o percebas.

(C38) Quod si meam spem uis improborum fefellerit atque superauerit, commendo uobis paruū meum filium, cui profecto satis erit praesidii non solum ad salutem, uerum etiam ad dignitatem, si eius, qui haec omnia suo solius periculo conseruarit, illum esse filiū mēmīnērītis.

³³³ Dangel (1991).

³³⁴ Cf. *Or.* 212-218.

Pois se a violência dos maus cidadãos deve desiludir a minha esperança e prevalecer, a vós eu recomendo o meu pequeno filho, o qual indubitavelmente encontrará uma tutela não tanto para a segurança, quanto para as honras públicas, se vós não esquecerdes que é filho daquele que, com seu exclusivo risco, conseguiu salvar tudo.

Os exemplos são ainda mais numerosos, mas os excertos acima já servem para ilustrar, sinteticamente, que a ênfase envolve um *membrum* final em estruturas simetricamente organizadas e se realiza nas proposições finais em que aparecem as cláusulas métricas. Some-se a isso o fato de que, nos últimos pés da própria cláusula, já havia a preocupação de elaborar um final apropriado, o que acarretou alguns recursos estilísticos particulares, conforme o que indica Aristóteles ao concluir que “se deve terminar com a longa e que o final resulte claro, não devido ao copista nem à marca do parágrafo, mas devido ao ritmo”³³⁵. Além disso, “o último elemento de um verso ou de um período é sempre longo, porque a pausa sucessiva faz com que mesmo uma sílaba breve adquira a duração de uma longa”³³⁶ (KORZENIEWSKI, 1998, p. 19). Esse fenômeno – chamado de *brevis in longo*, que também pode ocorrer com duas breves (*biceps*: ∞) – resulta da necessidade da ocorrência de uma pausa regular que, entre outras situações³³⁷, normalmente ocorre em final de palavra dentro de uma estrutura lógico-sintática.

É preciso dizer, no entanto, que os períodos utilizados por nós até aqui – conquanto ilustrem tanto o papel do hipérbato na frase, em primeira análise, quanto a noção de ênfase que, no nosso entendimento, tende a se manifestar, sob certas condições, no início e, com base na explanação acima, particularmente ao final do período oratório – não expressam adequadamente a noção de circularidade e acabamento periódico perfeito, bastante almejados por Cícero. Para que isso ocorra, é necessário que haja, além de um equilíbrio cuidadoso nos recursos estilísticos aplicados, particularmente na disposição das

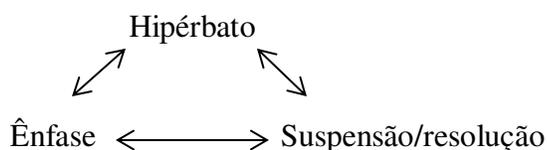
³³⁵ *Rhet.* 3, 8.

³³⁶ “L’ultimo elemento di un verso o di un periodo è sempre lungo, perché la pausa sucessiva fa sí che anche una sillaba breve acquisti la durata di una lunga”. Cf. também Quintiliano, *Instit. orat.* 9, 4, 93: *neque enim ego ignoro, in fine pro longo accipi breuem, quia uidetur aliquid uocantis temporis ex eo, quod insequitur, accedere.*

³³⁷ O já mencionado fenômeno de *brevis in longo*, bem como o hiato e o paralelismo premeditado entre estrofe e antístrofe.

palavras, igualmente um arranjo que proporcione uma “suspensão” (suspense) na estrutura da sentença, que se resolva perto do final, onde o “círculo” se completa. Ao fenômeno de suspensão/resolução do período também chamamos de prótase e apódose³³⁸, que, na estrutura gramatical e sintática estão associadas àquela noção inicial de hipérbato e ênfase (ANDERSON, 2000, p. 121).

As relações entre hipérbato, ênfase e suspensão/resolução (prótase e apódose) são estreitas e, muitas vezes, cíclicas, motivo pelo qual, quando tais elementos são usados estilisticamente, um conduz ao outro.



Essa dinâmica pode ser percebida em diversos exemplos extraídos do nosso *corpus*. Alguns³³⁹ são longos períodos, de complexa estrutura e composição, como no exemplo abaixo, em que a presença da tensão inicial, isto é, a prótase, estabelecida pela sequência de incisos iniciados por *tantam*, encerra-se (apódose) no último membro iniciado pela conjunção *ut*:

(C22) Polliceor hoc uobis, patres conscripti, **tantam** in nobis consulibus fore diligentiam, **tantam** in uobis auctoritatem, **tantam** in equitibus Romanis uirtutem, **tantam** in omnibus bonis consensionem, **ut** Catilinae profectioe omnia patefacta, inlustrata, oppressa, uindicata esse uideatis.

Isto eu vos garanto, ó senadores: que tanta será a vigilância em nós cônsules, tanta a vossa autoridade, tanto o zelo dos cavaleiros romanos, tanta a solidariedade de todos os honestos que, partido Catilina, vós vereis cada trama dele revelada, aclarada, sufocada e punida.

³³⁸ Cf. seção 2.1.3.

³³⁹ Os demais exemplos desse estilo são: C4, C22, C26, C27, C28, C29, C31, C34, C35, C38, C39, C50, C54, C57, C75, C77.

Outros exemplos são estruturas frásicas menos extensas, mas igualmente periódicas, nos quais a tensão rítmica, a circularidade esperada desse tipo de sequência mostra-se com maior visibilidade, como em:

(C40) *Nam cum graue est uere accusari in amicitia, tum, etiam si falso accuseris, non est neglegendum.*

Sem dúvida, como é grave ser acusado entre amigos, também não se deve deixar sem resposta uma acusação falsa.

O último membro (*non est neglegendum*) fecha a apódose, iniciada em *tum*, que, por sua vez, resulta da prótase motivada pela conjunção *cum*, do primeiro membro. Desse modo, os dois últimos exemplos, cumprem com todos os requisitos do período preconizado por Cícero e pelos demais teorizadores antigos, desde Aristóteles, conforme nossa exposição nas seções anteriores. Isto é, embora muita coisa ainda permaneça obscura e imprecisa, é possível, ao menos, estabelecer que o período oratório tomado e entendido nos termos dos autores antigos, veicule um pensamento completo, através de uma tensão rítmica que se desdobra em um movimento conjunto que pode envolver o arranjo de palavras (hipérbato), uma projeção enfática que visa ao último membro (onde se localizam as cláusulas métricas) e o jogo de prótase e apódose. Os exemplos de (C22) e (C40), acima, parecem exprimir bem essas características. Contudo, como nosso propósito maior é estabelecer uma grade rítmica para o período oratório ciceroniano, com base nos modelos prosódicos da fonologia, proporemos um modelo periódico baseado na discussão precedente, que contemple as características mais importantes do período que traçamos até aqui, acrescentando outro fator, de não fácil discernimento, que seria a sua extensão. Uma vez que se trata de um problema de difícil resolução, tomaremos como parâmetro os próprios exemplos formecidos pelos autores antigos, que viemos indicando desde as seções 2.2.1 e 2.2.2 até a presente seção. Desse modo, trabalharemos com um tipo de construção frásica que se aproxime, em termos de extensão, do exemplo (C40), citado acima. E a respeito desse critério falaremos um pouco mais na próxima seção.

3.1.3 Ao encontro do período perfeito: adoção de um modelo periódico de análise

Uma pergunta que sempre acompanhou nossas reflexões em cada seção desenvolvida consiste no seguinte problema: que embasamento concreto nos permitiria discutir questões relativas a alternâncias rítmicas numa língua de que não temos nenhum registro oral? A esta altura, a resposta nos parece ser que não podemos, de modo seguro, alicerçar nossas conjecturas em suporte isento de flutuações e incertezas. O que estamos a tentar estabelecer aqui é uma generalização que parta de uma regra *default*, isto é, pressuposta, tomada *a priori*, mas não, evidentemente, sem buscar indícios paupáveis que garantam a sustentação que nosso objeto demanda. Pelo que expusemos ao longo de nosso texto, portanto, sentimo-nos confiantes em afirmar que a estilização do período oratório sujeitava-se a frequentes mudanças e rearranjos na estrutura da frase, ocasionando constantes utilizações de recursos como o hipérbato, por exemplo, na provável tentativa de destacar ou enfatizar partes importantes do período, para fins, evidentemente, de ritmo e, em última instância, de persuasão. Isso nos faz considerar a presença de uma ação consciente no desdobramento das estruturas rítmicas necessárias à construção do período. Esse processo revela determinados padrões rítmicos que se apresentam de modo bastante regular na sentença. E isso se deve, a nosso ver, à preocupação com o jogo de estruturas menores, ou melhor, de partículas internas encadeadas ritmicamente, às quais se acrescenta a necessidade de enfatizar, projetar ou acentuar determinadas sequências, escolhidas no conjunto de tantas outras.

Com efeito, pudemos constatar que o emprego da ênfase se apoia sobre uma necessidade semântica (porque, afinal, era compreensível ao auditório), mas nem sempre sintática (já que poderia fugir a uma certa ordem canônica da língua), uma vez que o hipérbato é fator de destaque na prosa artística. Em outras palavras, embora determinadas estruturas pudessem não ser partícipes de determinada “regularidade” sintática esperada pelo auditório, isto não significava dizer que eram incompreensíveis. Os arranjos e transposições sintáticas eram inerentes ao gênero retórico e, portanto, tal sistema era assumido antecipadamente pelo ouvinte. Em seus diversos aspectos, então, concordando

com Lindhamer (1908, *apud* DENNISTON, 1993, p. 92-93), o hipérbato assume considerável importância no arranjo da frase oratória, como: buscar dissimilação rítmica, isto é, evitar a justaposição das palavras oxítonas, fugir ao hiato, obter as cláusulas e alcançar o efeito de ênfase. Estes dois últimos aspectos foram especialmente destacados por nós até o momento, já que os demais são oportunos para o caso de ajuste sonoro no interior no período, em mecanismos (*compositio* ou *concinntas*) dos quais não nos ocupamos neste trabalho.

Com isso em mente, pretendemos assentar – e esta seria nossa regra *default* – que o período oratório tende a apresentar uma ênfase localizada no **final da frase**, cuja proeminência é possível perceber devido a dois fatores: **a)** através da tendência a enfatizar o último membro³⁴⁰ e **b)** através da presença das cláusulas métricas. Obviamente, há alguns indícios que apontam para essa direção: o burilamento das cláusulas já representa, por si, uma preocupação diferenciada e, portanto, destacada no final da sentença. Com base na exposição acima, portanto, parece-nos conveniente assumir, para fins de análise, um período ciceroniano “modelar”, que apresente todas, ou a maior parte das características do período oratório, nos termos que viemos apresentando nas seções anteriores, e que permita, ainda, uma análise dos componentes prosódicos a que tencionamos proceder no último capítulo.

Assim, um tipo de período, que encontramos com frequência³⁴¹ no nosso *corpus*, parece se acomodar adequadamente nesse propósito. É o caso do excerto seguinte:

(C41) Quod si id crimen homini nouo esse deberet, || profecto mihi neque inimici neque inuidi dēfūssēnt.

³⁴⁰ Convém lembrar, ainda, que o tratamento enfático do último ou do primeiro κῶλον, não exige, necessariamente, irrevogável premência expressiva ou informativa, conforme nos explicam Hofmman & Szantyr (2002, p. 70): “Os fundamentos da construção simétrica das frases e do período são constituídos pela tendência, típica da linguagem usual, a expressar várias vezes um único e mesmo pensamento, a fim de acentuá-lo e em consonância com breves explosões de impulsos afetivos, sem que – com isso – o novo membro acrescente qualquer coisa de substancial”. (*I fondamenti della costruzione simmetrica delle frasi e del periodo sono costituiti dalla tendenza, típica della lingua d’uso, a esprimere più volte un solo e medesimo pensiero, al fine di accentuarlo e in consonanza con brevi esplosioni di moti affettivi, senza che – con questo – il nuovo membro aggiunga alcunché di sortanziale.*)

³⁴¹ Os demais períodos que, no entendimento que pudemos inferir da exposição antiga, estão presentes no nosso *corpus*, a saber: C12, C20, C30, C40, C41, C43, C44, C45, C46, C47, C53, C58, C63, C65, C66, C67, C69, C71, C76, C89, C94, C95, C96, C104, C107, C108.

Se, pois, isso tivesse que ser um crime para um homem novo, seguramente, a mim, não teriam faltado nem os inimigos nem os invejosos.

No exemplo acima, formado por dois membros, o último deles, iniciado pelo advérbio *profecto*, porta a proeminência prosódica, porque encerra o movimento de suspensão (prótase), iniciado pela conjunção *si*, e se encerra, na apódose, com a cláusula métrica (ditroqueu). Sua extensão não apresenta grande dissonância dos exemplos apresentados pelo próprio Cícero, ao introduzir o assunto no seu *Orator*, conforme vimos na seção 2.2.2. Dessa forma, esse tipo de frase, representa com alguma satisfatoriedade (embora não exclusivamente) o que poderíamos chamar de “período oratório perfeito”, que sintetiza os principais elementos rítmicos do περίοδος no contexto retórico, e que nos parece servir, neste momento, ao propósito de nele sistematizar as qualidades discutidas pelos estudiosos antigos, como Aristóteles, Demétrio, Dionísio de Halicarnasso, Quintiliano e o próprio Cícero. Do mesmo modo, a adoção de um “modelo” no formato de (C41), ajuda-nos a seguir por um caminho mais delineado e claro, isto é, sentimo-nos mais seguros em utilizar nas nossas análises posteriores um tipo de frase que contemple os requisitos da retórica antiga, ao mesmo tempo em que se coadune com determinados postulados teóricos e metodológicos, como os que pretendemos adotar a partir do capítulo 4.

Antes disso, porém, uma vez que nos referimos constantemente às cláusulas métricas, sua presença e alguns de seus efeitos no período, é mais do que oportuno dedicar algumas palavras a esse assunto, assim como à discussão de tema relacionado e essencial ao que aqui viemos apresentando em termos de ritmo e métrica: o acento latino e suas implicações na estrutura prosódica da língua.

3.2 A morfologia das *clausulae metricae*

A métrica clássica, como é sabido, constitui preciosa fonte de informação a respeito do funcionamento do verso poético e até mesmo da prosódia latina. Afinal, o que costumamos chamar de prosódia clássica surgiu, antes de tudo, com a finalidade de estudar

o ritmo da poesia. Hoje, muitas vezes a pesquisa filológica segue o caminho inverso, aproveitando-se do rigor da métrica antiga a fim de extrair elementos para a melhor compreensão da prosódia greco-romana. Por esse motivo, seguindo o mesmo princípio, as cláusulas métricas, embora representem recurso rítmico exclusivo da prosa, também podem servir de auxílio precioso ao estudo do ritmo latino, mesmo que especificamente do período oratório. Isto porque as *clausulae* são inteiramente forjadas sobre as regras da métrica poética, engendrando-se, portanto, sob o elemento quantitativo da língua latina, isto é, alternando-se cadencialmente sobre as sílabas fortes e fracas, que formam os pés métricos, a exemplo do verso da poesia. De grande valor rítmico, tanto na retórica grega como na latina, “frequentemente formam uma sequência métrica regular baseada na quantidade silábica”³⁴² (CLAUSOLA, 2007, p. 234). Uma definição antiga, mas bastante completa, é a que propõe Mocquereau (1894, p. 27 *apud* BORNECQUE, 1907, p. 1)³⁴³:

Entende-se por cláusulas (métricas, mistas ou rítmicas) certas sucessões harmoniosas de palavras e de sílabas que diversos prosadores latinos empregaram ao final das frases e, (muito frequentemente), dos membros da frase, a fim de proporcionar ao ouvido cadências rítmicas e efeito agradável. Se esses arranjos de sílabas são baseados na quantidade, as cláusulas são métricas; se são baseados sobre o acento, são rítmicas ou tônicas³⁴⁴.

As cláusulas, portanto, são um mecanismo de readaptação dos metros poéticos³⁴⁵, cuja engenharia compõe a base do ritmo do verso, quando formado por diversos tipos de pés³⁴⁶. Porém, a prosa deve evitar os ritmos mais usados na poesia, pois *est id uehementer uitiosum* (“isto é um enorme vício” – *Or.* 189), o que exige uma agilidade

³⁴² “Spesso formano una sequenza metrica regolare basata sulla lunghezza sillabica”.

³⁴³ Bornecque, aliás, possui um dos mais profundos e completos estudos sobre as cláusulas métricas já feito (cf. Referências Bibliográficas).

³⁴⁴ “On entend par clausules (métrique, mixtes ou rythmiques) certaines successions harmonieuses de mots et de syllabes que beaucoup de prosateurs latins employaient à la fin de phrases et, (assez souvent), des membres de phrase, afin de procurer à l’oreille des cadences nombreuses et d’un agréable effet. Si ces agencements de syllabes sont fondés sur le quantité, les clausules sont métriques; s’ils sont fondés sur l’accent, elles sont rythmiques ou toniques.”

³⁴⁵ Os metros poéticos são resultado de uma cuidadosa e lenta normatização dos versos livres e de sua sucessiva e constante observação. Cf. *Instit. orat.* 9, 4, 114-115.

³⁴⁶ Korzeniewski, 1998, p. 17. Os principais metros são: iambo (◡–), troqueu (–◡), dátilo (– ◡◡), espondeu (– –), anapesto (◡◡–) e crético (–◡–).

mental do orador, a fim de prever as combinações métricas que incidirão no final da sentença (*longa animi prouisione fugiendum* – Or. 189) e, assim, esquivar-se de tal equívoco. Além disso, como Cícero insistentemente reitera³⁴⁷, a poesia possui regras mais rígidas, enquanto a prosa é mais livre e dispõe dos ritmos de modo mais flexível e com menos frequência que na poesia:

Namque ego illud adsentior Theophrasto, qui putat orationem, quae quidem sit polita atque facta quodam modo, non astrictae, sed remissius numerosam esse oportere. (De or. 3, 184)

Na verdade, concordo com Teofrasto pelo fato de considerar que o discurso, a fim de ser polido e feito com algum ritmo, deve ser ritmado, não de maneira rigorosa, mas mais relaxada.

Por isso, o conhecimento das cláusulas é essencial e remonta – como tudo o que se refere à prosa rítmica – ao universo grego, mais propriamente na estilização dos κόμματα, ou seja, no burilamento da parte final do período oratório; daí porque, no universo latino, receberam o nome que lhes atribuímos até hoje: *clausulae* (‘conclusão’, ‘final’). Não obstante, a despeito do fato de essas cadências métricas produzirem seus efeitos artísticos principalmente no final do período, elas também poderiam se localizar nas demais partes da sentença (início ou meio). O trecho de Cícero que parece confirmar a distribuição das cláusulas ao longo do período encontra-se em Or. 218: *est quidem, ut inter omnes constat antiquos, Aristotelem, Theophrastum, Theodectem, Ephorum, unus aptissimus orationi uel orienti uel mediae* (‘Existe, de fato, como consta em todos os antigos (Aristóteles, Teofrasto, Teodectes, Éforo) um [pé] muito adequado à frase, ou no começo ou no meio’’).

³⁴⁷ Or. 172, 187, 194, 195-196, 227. Não obstante, Laurand (1965, pp. 143-147) observa que mesmo Cícero não escapou de produzir alguns períodos que se assemelham deveras à estrutura do verso. Possivelmente, quando o orador romano afirma que *uersus saepe in oratione per imprudentiam dicimus* (‘muitas vezes dizemos versos na prosa por imprudência’) e *sed non attendimus neque exaudimus nosmet ipsos* (‘mas não percebemos nem nos ouvimos a nós mesmos’), ele incluía a si próprio no problema apontado. Além disso, apesar de a teoria antiga rechaçar o ritmo poético na prosa, algumas regras vieram a impor-se na prosa de arte antiga: as normas prosódicas de validade absoluta, isto é, regras de acentuação, quantidade silábica, etc., o fenômeno da *syllaba anceps* ao final do κῶλον e as regras de elisão. A dificuldade de evitar as formas do verso, portanto, são maiores do que se imagina, e o problema de mensurar adequadamente recursos poéticos na prosa era um embaraço mesmo para Cícero. Cf. também *Instit. orat.* 9, 4, 72.

Em nossa interpretação, portanto, as *clausulae metricae*, apesar de sua etimologia (*claudo*, “fechar”), podem ocorrer no início, no meio ou, mais comumente, ao final da frase, conforme parece atestar Cícero. A tradução de *oratio* por “período” ou “frase” encontra apoio em outras versões desse trecho, como, por exemplo, a tradução de 1997, de Sanchez Salor, que a traduz por “frase”, do mesmo modo que Barone (1998), Yon (1964) e Tovar & Bujaldón (1992). Também na tradução de Hubbel, de 1997, encontramos o termo “sentence”. Alguns pesquisadores modernos tendem a concordar com esse ponto de vista, como é o caso de Cipriani (1995), que, em seu trabalho, além de elencar e estudar as figuras retóricas e a sintaxe de dez discursos de Cícero, também arrolou todas as cláusulas métricas ali encontradas, inclusive diversas delas em posição inicial da frase. Por conseguinte, uma vez que Cícero, no trecho acima³⁴⁸, está criticando o uso do péon 4º no final da frase, onde a sílaba é ancípite, e destacando sua qualidade de ritmo e não de pé, parece coerente inferir que suas palavras (*unus aptissimus orationi uel orienti uel mediae*) continuem relacionadas à sua prescrição de quais cláusulas devem ser usadas em qual parte do período³⁴⁹.

Não obstante, para a maioria dos estudiosos, e também para nós, neste trabalho, normalmente as cláusulas finais produzem os principais efeitos rítmicos da frase e, por isso mesmo, constituem nosso principal foco de estudo. O motivo nos parece convincente: “é um fato que a maioria dos escritores da Antiguidade cuidou mais e melhor das cláusulas finais do que do resto da frase, sem dúvida porque o ouvido era mais sensível nessa parte do período”³⁵⁰ (LLORENTE, 1971, p. 87). Por conseguinte, a perícia do orador é mais

³⁴⁸ Cf. trecho completo logo adiante.

³⁴⁹ É verdade, contudo, que o arpinate não mostra exemplos desse tipo de ocorrência (cláusulas no início e no meio da sentença), o que torna a questão ainda mais controversa. E mesmo as cláusulas finais, bem como o próprio período oratório, enfim, apresentam não poucas dificuldades de delimitação. Isso se explica em parte pela técnica de dissimulação recomendada por Cícero, que nos diz que “se usarmos, portanto, essas tantas e várias possibilidades, não se depreenderá facilmente que nós utilizamos uma técnica, e se evitará o enfado” (*his igitur tot commutationibus tamque uariis si utemur, nec deprehendetur manifesto quid a nobis de industria fiat et occurretur satietati* – Or. 219). Por isso, dada a natureza do problema, nossa atenção dedicada, por opção metodológica, ao tratamento das cláusulas finais, apenas a elas nos referiremos nas nossas representações, deixando aquela polêmica para outra ocasião.

³⁵⁰ “Es un hecho que la mayoría de los escritores de la Antigüedad cuidaron más y mejor las cláusulas finales que el resto de la frase, sin duda porque el oído era más sensible en esta parte del período”.

exigida na estrutura final da sentença, onde se concentra sua atenção ao artifício das cláusulas. Nas palavras de Cícero:

Clausulas autem diligentius etiam seruandas esse arbitror quam superiora, quod in eis maxime perfectio atque absolutio iudicatur. Nam uersus aequae prima et media et extrema pars attenditur, qui debilitatur, in quacumque est parte titubatum; in oratione autem pauci prima cernunt, postrema plerique: quae quoniam apparent et intelleguntur, uarianda sunt, ne aut animorum iudiciis repudientur aut aurium satietate. (De or. 3, 192)

Já no que diz respeito às cláusulas, penso que elas devem ser observadas ainda com mais cuidado do que as partes anteriores, porque é sobretudo nelas que se julga a perfeição e a exatidão. De fato, observa-se igualmente a primeira parte, a intermediária e a última de um verso, que fica enfraquecido se há um tropeço em qualquer de suas partes. Já na prosa, poucos percebemos inícios, a maior parte, o fim, o qual, uma vez que fica aparente e é notado, deve ser variado, a fim de não serem repudiados pelos julgamentos dos ânimos ou pela saciedade dos ouvidos.

Formam a cláusula, portanto, geralmente os três últimos pés do período, conforme a orientação de Cícero:

Sed hos cum in clausulis pedes nomino, non loquor de uno pede extremo; adiungo, quod minimum sit, proximum superiorem, saepe etiam tertium. (Or. 216)³⁵¹

Mas quando denomino esses pés nas cláusulas, não falo de um único pé no final. Acrescento, porquanto seja mínimo, o penúltimo e, frequentemente, também o antepenúltimo.

Por isso, tradicionalmente, atribui-se à cláusula uma formação básica (em posição que antecede o último pé), a que se segue um pé de conclusão e, eventualmente, um pé de preparação (antes da cláusula de base) (CAMILI, 1949, p. 83), como, por exemplo, na cláusula: *tīmō | rēm dē | ōrŭm* (iambo + troqueu + troqueu). Evidentemente, esse tipo de cláusula, de base triádica, não é muito comum³⁵² e, mesmo que possamos considerá-la regular, seria extrema displicência não notar que os dois últimos pés do exemplo acima

³⁵¹Cf. também *De or. 3, 193: Duo enim aut tres fere sunt extremi seruandi et notandi pedes.* (“De fato, deve-se preservar e notar dois ou quase três pés no fim do período.”) Percebe-se que não existe uma regra categórica que exija a presença do antepenúltimo pé. O próprio Cícero parece hesitar sobre a presença deste. Na realidade, essa possibilidade de haver ou não um terceiro pé resulta em grande complexidade no que diz respeito à determinação e à extensão da(s) cláusula(s).

³⁵²O trabalho de Cipriani (1975), por exemplo, elencou as cláusulas métricas de dez discursos de Cícero e não reconheceu nenhum exemplo desse terceiro pé.

poderiam perfeitamente agrupar-se num único pé ditroqueu (duplo troqueu: –υ–υ), como costuma ocorrer com bastante frequência nos períodos em que se busca a todo custo o ritmo, cujos autores não hesitam em utilizar artifícios técnicos para conseguir a cláusula desejada (NOUGARET, 1956, pp. 120-121).

Voltemos, agora, ao ponto central das cláusulas, que é o problema de sua definição e natureza. Se o tratamento dispensado ao tema, na Antiguidade, nunca foi efetivamente profundo, as tentativas de explicação desse fenômeno por diversas teorias que surgiram na modernidade não se esgotam. Os estudos das cláusulas métricas, do *cursus* e da prosa rítmica de um modo geral – muitas vezes, metonimicamente, chamados apenas ‘ritmos’, devido à força com que se manifestam na sentença – é profícuo e exaustivo³⁵³. De fato, o primeiro a tratar com densidade o tema, apontando sua natureza e uso, foi Cícero, no *Orator*. Não que antes do arpinate o assunto estivesse ausente dos manuais retóricos. Ocorre que seu tratado é o primeiro a dedicar numerosas linhas ao *numerus*. Na *Retórica a Herênio*, por exemplo, temos alguma menção do fenômeno, mas apenas como ilustração do estilo dos oradores, em grande parte gregos, em períodos vertidos para o latim e, portanto, com finalidade didática. Não é o caso de Cícero. Nosso orador não hesita em prescrever as melhores cláusulas, de acordo com suas preferências pessoais, indicando o efeito rítmico e patético a ser despertado no auditório. Para ele, as pausas ao final dos membros que proporcionam a inserção das cláusulas laureiam com encanto e beleza o período oratório:

Hoc in omnibus item partibus orationis euenit, ut utilitatem ac prope necessitatem suauietas quaedam et lepos consequatur; clausulas enim atque interpuncta uerborum animae interclusio atque angustiae spiritus attulerunt: id inuentum ita est suaue, ut, si cui sit infinitus spiritus datus, tamen eum perpetuare uerba nolimus; id enim auribus nostris gratum est inuentum, quod hominum lateribus non tolerabile solum, sed etiam facile esse posset. (De or. 3, 181)

Do mesmo modo, ocorre, em todas as partes do discurso, que a utilidade e quase a necessidade sejam acompanhadas por certo encanto e graça. De fato, o bloqueio da respiração e a brevidade do fôlego trouxeram consigo as cláusulas e as separações entre as palavras. Essa invenção é tão encantadora que, ainda que fosse concedido um fôlego infinito, não iríamos querer que falasse sem fazer pausas. De fato, essa invenção

³⁵³ Ao final do nosso trabalho, na Bibliografia, elencamos algumas dessas centenas de publicações modernas sobre o assunto.

agradável para os nossos ouvidos foi tal que pudesse não apenas tolerável aos nossos pulmões, mas também fácil.

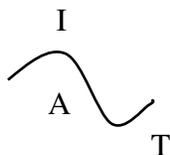
Mas há um princípio extremamente importante envolvido que não pode ser obliterado: o sistema linguístico do latim. Tanto a prosa rítmica como a poesia só podem estilizar aquilo que já está presente no sistema fonológico da língua, no caso, a quantidade silábica³⁵⁴, em que se baseia a métrica antiga. É por esse motivo que Cícero critica duramente aqueles que se recusam a perceber a importância das cláusulas no discurso: *quod qui non sentiunt, quas auris habeant aut quid in his hominis simile sit nescio* (“na verdade, aqueles que não a percebem, não sei que ouvidos têm, nem qual seja a sua semelhança com os homens” – *Or.* 168). Essa naturalidade que Cícero reclama para a percepção do ritmo das cláusulas entra em conflito com uma questão que por muito tempo permeou as discussões a respeito da possível leitura do verso e do período latino, a saber, a formulação dos elementos chamados de *ictus* (I), *arsis* (A) e *thesis* (T). Primitivamente, segundo Boldrini (1992, p. 38), o movimento de descida do pé (o “bater” musical), chamado de *thesis* (θέσις < τίθημι, ‘pôr’, ‘apoiar’), marcava o tempo forte; já a *arsis* (ἄρσις < ἀίρω, ‘elevar’, ‘levantar’, ‘subir’) marcava o tempo fraco. Bem mais tarde (no fim do séc. II d.C.), *thesis* se aplicou ao rebaixamento da voz, e *arsis* à sua elevação. O momento da “batida” constitui o *ictus* (< *ico*, ‘golpear’, ‘percutir’).

Tradicionalmente, esses três itens constituem os componentes que, desde a poesia grega³⁵⁵, distinguem o pé métrico: o *ictus* seria o movimento de alçamento da voz

³⁵⁴ Este é um argumento pelo qual se refuta a existência do *ictus*, entendido como acento intensivo, como elemento presente na estrutura organizacional e entoacional dos pés métricos.

³⁵⁵ O grego, língua de acento melódico, não intensivo, não possuía um acento métrico no sentido moderno da palavra, por isso, a recitação ou o canto dos textos poéticos fundavam-se sobre princípios diferentes dos de hoje: não havia propriamente o ritmo como é entendido hoje, mas o desempenho baseava-se na alternância não apenas de sílabas breves e longas, mas também de tempos fortes (na batida) e tempos fracos (no levantar da mão ou do pé). Não é preciso, então, interpretar mal o significado de *ictus* métrico, usado pelos gramáticos romanos: falar de *ictus*, que caía sobre o tempo forte do pé, equivalia não a indicar a inexistência de um acento intensivo, mas, simplesmente, que o tempo forte era o “tempo da batida”. A terminologia usada para nomear o tempo forte e o tempo fraco refere-se, assim como o nosso “bater” e “alçar”, à prática de escandir a leitura do texto com o pé ou com o dedo: o tempo forte se chamava *thesis* (θέσις, que significa precisamente “apoio”, a batida do pé ou do dedo), enquanto o tempo fraco foi chamado *arsis*, (ἄρσις, que significa levantamento, do pé ou do dedo). O gramáticos romanos, no entanto, rebatizaram os termos, atribuindo à *arsis* o tempo forte, quando se levanta, e à

sobre uma sílaba do pé; a *arsis* é a sílaba do pé sobre a qual recai o *ictus*; e a *thesis* é a parte do pé (formada de uma ou mais sílabas) sobre a qual a voz descende:



A polêmica antiga a respeito das relações entre o *ictus* métrico e o acento das palavras se resume no fato de que a declamação do verso – que não era elaborado para uma “leitura silenciosa” – deve alinhar-se às especificidades de ambos: do acento verbal (localizado na bem conhecida regra da penúltima sílaba) e do elemento correspondente ao tempo forte do pé métrico, que marcaria o ritmo do verso.

As discussões modernas sobre a relação entre esses elementos e sua função real na leitura do pé métrico e da recitação do verso – de onde originalmente advêm – adquirem contornos polêmicos. O problema reside na discussão a respeito da posição daquela referida elevação da voz sobre determinada sílaba e de que forma isso incidiria nas regras de acentuação da língua latina. Não seria admissível que um elemento estranho à língua natural, como o *ictus*, acompanhe, necessariamente, o acento lexical e/ou a ele se sobreponha. Como já expusemos em outra oportunidade (JESUS, 2008a), a coincidência do *ictus* com o acento da palavra é resultado de uma literatura que difundiu a recitação da poesia latina baseada na justaposição do acento com o que poderia ser chamado de *ictus* rítmico e que Boldrini (1992) chama de *ictus* “vocálico”. Entretanto, estudos recentes já demonstraram que esse *ictus* “vocálico” jamais existiu na poesia latina. Pelo menos não de maneira assaz dissímile à fala normal da língua.

O próprio Boldrini (1992) defende que o que existia era um *ictus* mecânico, isto é, material, usado como suporte rítmico, um apoio à recitação, usado ao se bater sistematicamente o pé (poderia ser também o dedo ou uma vareta), a fim de marcar o ritmo.

thesis o tempo fraco, quando a voz se abaixa. São essas as acepções até hoje usadas (STURTEVANT, 1975).

Essa terminologia remete a um fato mecânico, não propriamente vocal e, por isso, costuma-se dizer que a *arsis* é o tempo forte, e a *thesis* é o tempo fraco do pé, considerando-os à semelhança de uma batida da música mensurável. No entanto, segundo Camilli (1949, p. 102), é muito mais provável que o pé métrico antigo reporte uma estrutura que o aproxime amiúde do ritmo litúrgico antigo (cantochoão) com seu ritmo livre e monódico. Por isso, é importante ter em mente que a intensidade não era para os antigos um elemento rítmico, mas sim um elemento estilístico livre, que podia recair sobre a *arsis* ou sobre a *thesis*. A explicação é-nos oferecida pelo mesmo autor:

Entende-se que, quando, como na origem, o verso se juntava à música, ou, como depois do distanciamento do verso da música, esta se juntava ao verso, o ritmo verbal não tinha nenhuma dificuldade em obedecer às exigências musicais no que se refere à intensidade, exatamente porque ela não era por si distintiva. Assim, na música marcial ou de embalo, havia necessariamente um tempo forte fixo que, porém, pertencendo exclusivamente à música, desaparecia ao passar do canto à recitação³⁵⁶. (CAMILLI, 1949, p. 102)

Sustenta esse argumento o fato de que os versos suportam, sobre qualquer sílaba, notas graves ou agudas, pois a altura não é, por si, elemento distintivo (pelo menos em termos de recitação, ou quando consideramos uma língua não-tonal, como, acreditamos, seja o caso do latim): ao tomarmos um verso ou um período qualquer, se lhes imprimimos um tom interrogativo ou exclamativo, mudando a linha melódica, metricamente nada se altera. Camilli (1949, p. 102) afirma que, para se ter uma ideia aproximada daquilo que deveria representar a relação altura/intensidade no verso latino, é preciso pensar que tal relação seria móvel e secundária (sem esquecer, porém, que necessária), como a nossa noção de altura; e a noção de altura para os latinos tinha a estabilidade e o valor da nossa noção de intensidade, quando usada em termos métricos ou musicais. Ambas, portanto, não se excluem, e é perfeitamente possível que a intensidade de um som possa variar sem que

³⁵⁶ “S’intende che quando, come in origine, il verso s’aggiungeva alla musica, o, come dopo il distacco del verso, il ritmo verbale non aveva alcuna difficoltà a obbedire alle esigenze musicali per quanto riguarda l’intensità, proprio perché questa non era per esso distintiva. Così nella musica di marcia o di ballo si aveva necessariamente un tempo forte fisso che però, appartenendo esclusivamente alla musica, scompariva passando dal canto alla recita”.

se modifique sua altura, não sendo possível o inverso (HELLEGOUARC'H, 1996). Não obstante, é essencial para o “*éthos*” poético, no dizer de Müller (1967), que o acento rítmico³⁵⁷ se diferencie tanto quanto possível do acento de palavra. Se havia várias maneiras de declamar o verso, não se pode confundir sistema, princípio e realização (HELLEGOUARC'H, 1996, p.267).

Enfim, em termos práticos, o *ictus* não tinha nada que ver, na época clássica, com o acento intensivo, mesmo porque, como afirma Ali (1956, p. 19), “não podemos disfarçar a importância rítmica do acento próprio das palavras que formam a série de sílabas longas”. Afinal, onde seria o lugar do *ictus* em *tamen, dare, satis, mare, procul, etc.*, todas com a penúltima breve? De qualquer modo, mesmo não conhecendo a maneira, os latinos não liam a poesia como nós e, por isso, é temerário considerar o acento intensivo como elemento métrico e dispensar completamente a hipótese do *ictus*. Até porque, de acordo com Morani (2000, p. 183), é preciso ter em mente o fato inegável de que a coincidência entre o acento de palavra e o possível *ictus* métrico era muito mais estreita do que a grega. Nos dois últimos pés do hexâmetro, por exemplo, tal coincidência é sempre regular, mostrando que a correlação entre acento gramatical e o *ictus* era conscientemente perseguida ao menos pelos poetas latinos³⁵⁸, o que não significa dizer que – a despeito de a língua da poesia ser “não-natural”, pois é feita e se nutre de artifícios – também os oradores, não ignorando a manifestação do *ictus*, tivessem buscado uma leitura métrica “antinatural”, longe da pronúncia cotidiana³⁵⁹, fato que, por si só, é bastante questionável, pela própria natureza e objetivo do discurso oratório.

³⁵⁷ Sobre o acento quantitativo e as medidas rítmicas, cf. *De or.* 3, 185-186.

³⁵⁸ A coincidência do *ictus* com a tônica nos dois últimos pés do verso do hexâmetro é muito frequente: em Catulo, essa coincidência chega a 98,6%; em Horácio, a 95%; em Juvenal, a 97,7%; em Lucano, a 99,6%; em Ovídio, a 99,6%; em Pérsio, a 98,1%; em Virgílio, a 99,5% (FARIA, 1970, p. 157). Esses fatos mostram claramente que os dois tipos de acento integravam fundamentalmente o sistema latino, revelando ainda a capacidade romana de adaptar às características de sua língua os metros emprestados dos gregos.

³⁵⁹ Haveria a coexistência dos dois tipos de acento à época clássica: o acento de intensidade, da língua corrente, e o chamado “acento clássico”, de altura, posicionado conforme as regras da penúltima sílaba, mas essencialmente vinculado ao ambiente literário, resultado da imitação da língua grega (HELLEGOUARC'H, 1996, p. 266). Cf. também Liénard (1969; 1977) e Camilli (1949). Na seção 3.3, retornaremos a esse assunto, aventando a possível relação do acento com a língua latina e o discurso poético e oratório. Cf. também notas 392 e 393.

Com efeito, o real valor que as estruturas métricas, seja da poesia, seja da prosa, conservavam, ou melhor, a maneira como elas eram sentidas pelo auditório, é, para nós, ainda desconhecido. Na Antiguidade, como vimos, são escassas as discussões sobre os efeitos e significados da prosa rítmica e das cláusulas. Mas sabemos que a sensibilidade do público ao uso artístico das cadências métricas era intensa³⁶⁰, por isso, assume-se que o ritmo da prosa se organiza de modo análogo à estrutura rítmica da poesia, isto é, sob a alternância regular de quantidades longas e breves (prosa quantitativa, métrica) e, posteriormente, com a queda desse sistema, de sílabas acentuadas e não acentuadas (prosa acentuativa ou rítmica, chamada de *cursus*). No entanto, faltam critérios colométricos seguros para valorar com alguma precisão suas qualidades mais relevantes, como extensão e ocorrência. A nítida identificação do ponto de início dessas cadências é problemática em si, do mesmo modo como a identificação do tipo de cláusula, ou seja, a possibilidade de acrescentar pés maiores ou menores ao final da sentença dificulta o estabelecimento de um parâmetro confiável de identificação da cláusula efetivamente usada no discurso. Neste sentido, uma vez que o uso dos princípios da métrica no período é mais sutil, mais livre e menos rigoroso do que no verso, torna-se mais difícil perceber quando ocorre na prosa³⁶¹.

Hofmann e Szantyr (2002, p. 55) distinguem duas tendências críticas que se debruçaram sobre os princípios que podem regulamentar o funcionamento e a ocorrência das cláusulas. De um lado estaria quem concebesse o fato de serem governadas primariamente pela unidade métrica como elemento constitutivo (como, por exemplo, Norden, 1986), o que gerou diversas pesquisas a respeito das figuras métricas (morfologia das cláusulas); por outro lado, há quem considere (Havet, 1892; Bornecque, 1907) que o esquema métrico das cláusulas tenha sido determinado por incisões entre as palavras (tipos de cláusula) e que, como consequência, era preciso começar com o exame da forma métrica da última palavra. E há ainda quem diga que as duas maneiras podem ser feitas: a morfologia das cláusulas e as cesuras determinadas pelos limites das palavras.

Isso desperta a necessidade de tecer uma breve explanação a respeito dos métodos utilizados para a descrição da natureza das cláusulas métricas e seus principais

³⁶⁰ Cf. *Or.* 173; *De or.* 3, 195. Para uma análise mais aprofundada da sensibilidade do público ao ritmo da prosa, remetemos ao trabalho cuidadoso de Schenkeveld (1988). Cf. também Hijmans (1977).

³⁶¹ *Or.* 184.

representantes, a fim de não apenas evidenciar a complexidade do tema e os resultados possíveis de serem alcançados com cada um deles, mas principalmente abrir terreno para fundamentar nossa própria abordagem do assunto.

3.2.1 Cláusulas: teorias e métodos

As pesquisas em torno do funcionamento das cláusulas métricas e da prosa rítmica são muitas, e numerosos especialistas têm-se debruçado sobre esse problema. A maior preocupação consiste em encontrar um método eficiente que possa estabelecer os limites e a natureza da prosa métrica clássica – assim chamada para fins de distinção da prosa subsequente, que perde a noção de quantidade silábica e, por isso, é intitulada, a partir da baixa Idade Média, de *cursus* ou prosa rítmica –, bem como sua incidência e desempenho nos textos dos escritores clássicos.

Em busca das principais teorias que se propuseram a essa empresa, é decisivo o trabalho de Oberhelman (2003), que faz um levantamento detalhado a respeito das possíveis interpretações do fenômeno das cláusulas métricas, que os filólogos ao longo do último século tentam elucidar. O autor divide as principais linhas teóricas em três grupos, com seus representantes basilares. Uma divisão didática, evidentemente, pois nem sempre cada estudioso mantém-se indelevelmente vinculado em uma única linha teórica, nem, do mesmo modo, tal divisão representa a única classificação possível.

a) Estudos não-comparativos: Wüst (1881), Norden (1986), Wolff (1901), Meyer (1905); Laurand (1965), Blass (1901), May (1899; 1905), Zander (1913), Havet (1892; 1911), Zielinski (1904) e Bayard (1932). Podemos acrescentar ainda o trabalho de Fraenkel & Thierfelder (1928) e Müller (1901);

b) Estudos comparativos – método externo: Bornecque (1907), De Groot (1925; 1926), Hagendahl (1936), Oberhelman (1991, 2003), Aumont (1996);

c) **Estudos comparativos – método interno:** Novotny (1917; 1926; 1929), Broadhead (1922), Primmer (1968), Dangel (1982; 1991), Aili (1979).

Os **não-comparatistas**, também chamados de **tradicionalistas**³⁶², são formados pelos filólogos que seguem de perto as normas estabelecidas por Cícero. Formam, contudo, um grupo bastante heterogêneo. Zielinski (1904), um dos primeiros e mais importantes tratadistas da nossa era sobre o estudo da prosa rítmica latina, apontou a cláusula crético-trocaica como muito comum nos discursos de Cícero³⁶³. A partir disso, conforme assinala Llorente (1971, p. 89), Zielinski postulou que todas as cláusulas ciceronianas poderiam ser reduzíveis a um crético seguido de uma cadência formada por um número variável de troqueus, cataléticos ou não (—|—|— (—)). Seus estudos sobre as cláusulas e a tentativa de estabelecer um método ou princípios que orientassem sua classificação, manifestação e estrutura influenciaram diversos estudiosos. Entre eles, Meyer (1905), que observa que todas as cláusulas métricas são redutíveis a uma única fundamental: o crético, que encerra a frase ou precede as duas ou três últimas sílabas. Broadhead (1992, p. 66), no entanto, critica a postura exagerada dessa vertente teórica, de assumir que todos os outros ritmos (cláusulas) seriam uma evolução daquele tipo de pé. Tal posição foi possível porque, para Zielinski, o ritmo era simplesmente uma questão de relações quantitativas de sílabas longas e breves (passíveis de inserções como as sílabas longas e extralongas). Seu esquema métrico era análogo àqueles encontrados no verso: tanto a “base” quanto a “cadência” possuíam um *ictus* que tendia a coincidir com o acento normal da palavra. Por conseguinte, Zielinski criou uma engenhosa lista de “leis” e deduções, que eram muito frequentemente simples artifícios para explicar as anomalias produzidas pelo seu método “procustiano”, que forçava diversos ritmos a uma única base fixa. Como resume Llorente (1971, p. 92), “segundo essa teoria, o escritor pode terminar a frase como lhe agrade, e qualquer sucessão silábica pode facilmente reduzir-se àquela desejada”³⁶⁴.

³⁶² Llorente (1971, p. 91).

³⁶³ De fato, o crético aparece em muitos períodos ciceronianos, dos mais curtos aos mais extensos, mesmo nas cláusulas iniciais e mediais, como atesta Laurand (1965, p. 164).

³⁶⁴ “Según esta teoría, el escritor puede terminar la frase como le agrade, y cualquier sucesión silábica puede facilmente reducirse a la deseada”.

Ainda assim, como o mesmo Broadhead (1992, p. 67) faz questão de destacar, Zielinski teve muito a dizer sobre o acento: para este, é bastante evidente que se trata de um elemento secundário na produção do ritmo, para Broadhead, contudo, o ritmo da prosa latina depende igualmente do acento e da quantidade silábica. Esse nos parece o caminho mais razoável, embora, obviamente, não o único, muito menos consensual³⁶⁵. Na esteira dessa linha teórica, Havet (1892; 1911) acredita que é a palavra final de uma cláusula que determina a forma de uma palavra precedente, ou seja, a unidade natural do ritmo é a palavra e não o pé, de modo que o autor combine esquemas de base lexical e não, a princípio, métrica. Segundo Llorente (1971, p. 92), essa abordagem vai de encontro a um dos paradigmas fundamentais da prosa métrica, que é a relativa indiferença quanto à dimensão das palavras, ao mesmo tempo em que insere a perspectiva de considerar dois acentos na cláusula, algo mais comum ao *cursus* rítmico medieval. Defendem esse enfoque os trabalhos de Novotny (1917) e Bornecque (1907).

Já o **método de comparação externa** – caracterizado, principalmente, por ser de ordem estatística – foi utilizado pela primeira vez por De Groot (1919; 1926), posteriormente por Hagendahl (1936) e outros, sendo continuamente aplicado por demais pesquisadores interessados na análise do ritmo ou na ocorrência das cláusulas em determinados textos e autores clássicos e, eventualmente, *mutatis mutandis*, em autores modernos. Esse método consiste em descrever as sequências que compõem os finais do período, incluindo na análise as oito últimas sílabas e comparar as frequências de aparição dos esquemas mais utilizados, tomando como ponto de referência uma cifra (cálculo, algoritmo) pré-estabelecida, que marca a frequência de aparição dos ditos esquemas em um texto considerado “neutro”, do qual se deduz o ritmo. Outra modalidade do método comparativo consiste em cotejar as sequências de fim de período com as que aparecem em outros lugares significativos do texto, como os κῶλα e os κόμματα.

³⁶⁵ Nicolau (1930, p. 7), por exemplo, não crê na influência do acento sobre o ritmo das cláusulas, sob o argumento de que Cícero não menciona nenhuma regra rítmica do acento. No entanto, parece-nos razoável assumir que, como o acento era inerente à língua latina e, portanto indissociável de qualquer artifício estilístico que pretenda utilizar-se da prosódia natural do falante, já seria implícito que ele não poderia ser ignorado ou dispensado da construção rítmica do período oratório.

Resumidamente, o método de De Groot consiste em incluir na análise as quantidades métricas das oito³⁶⁶ últimas sílabas do período e formar todos os esquemas combinatórios possíveis, que totalizam, pelos seus cálculos, 128 esquemas métricos. Para isso, o autor opera com algumas regras estipuladas pelos antigos: ele não reconhece, por exemplo a sílaba ancípite³⁶⁷ e, por isso mesmo, não considera a frequência da última sílaba.

A principal crítica a esse método consiste justamente na imprecisão quanto à maneira de avaliar os resultados da análise estatística, ou seja, a proporção de longas e breves no final do período, e de mensurar o número de sílabas das palavras que constituem as sequências de cláusulas.

Ainda nessa linha, surgiu um método semelhante, porém mais utilizado que seu antecessor, que é o **método de comparação interna**, utilizado pela primeira vez por Janson (1965), para a análise do *cursus* medieval e, posteriormente, por um aluno de Janson, Aili (1979), para a análise da prosa métrica. Trata-se também de um método estatístico, cuja finalidade é provar se e como a prosa pode ser considerada métrica. Simplificadamente, a interpretação dos resultados estatísticos conseguidos com tais métodos de comparação (geralmente um algoritmo é usado para o cálculo dos ritmos encontrados), adaptados ou não, permitem valorar: **a)** quais são as sequências métricas preferidas pelo autor e a possível relação entre as mesmas; **b)** a determinação da extensão (longitude) das cláusulas ou, em outras palavras, a identificação dos esquemas métricos favorecidos com a morfologia das cláusulas tradicionais e suas possíveis variantes; e **c)** a tipologia das sequências favorecidas, para a qual é necessário observar o número de sílabas da palavra final em cada caso e estabelecer quais são as combinações de palavras mais frequentes (LOPETEGUI, 1992, p. 130).

Sendo as cláusulas de natureza quantitativa, foram propostos distintos modos de investigação e diversos sistemas de notação gráfica que procuram atender tanto a

³⁶⁶ Lopetegui (1992, p. 128) sugere ser igualmente observável operar com 6 sílabas ao invés de 8. Com isso, esperam-se 32 esquemas quantitativos, sem contar a última sílaba. Mas isso apenas para quantificar as sílabas longas e breves, não o tipo de cláusula.

³⁶⁷ Cf. *Or.* 214, 217; *Instit. orat.* 9, 4, 93. No caso da nossa pesquisa, apesar de considerarmos a última sílaba para a hierarquia prosódica, nossa unidade de análise vai ser a cláusula em seu conjunto, pois é ela quem fornece o material prosódico de que precisamos para estipular a proeminência das estruturas sintagmáticas superiores.

morfologia ou a constituição quantitativa das cláusulas, quanto a tipologia ou o número de sílabas das palavras que as constituem.

Segundo Lopetegui (1992, p. 127), frente àquela primeira modalidade de análise (método comparativo externo), o segundo método se mostra mais vantajoso, porque oferece mais quantidade de informação, isto é, permite, entre outras coisas, identificar as cláusulas preferidas e estabelecer sua hierarquização segundo a frequência de uso, enquanto que a primeira modalidade só resulta realmente útil para destacar as qualidades estilísticas das cláusulas antes de pausas de diferentes durações. Daí porque Janson e Aili propuseram o método, visando à resolução desse problema a partir de um sistema de notação prático e objetivo e à utilização de cálculos de probabilidade que permitem calcular objetivamente os resultados estatísticos sem recorrer a dados apriorísticos e exteriores ao texto.

Em síntese, todas essas teorias têm intenção de encampar um método que procure explicar o tipo de regularidade que imprima às cláusulas a sensação rítmica que suscitava nos ouvintes o deleite almejado. As estratégias invariavelmente tomam como suporte um ou vários discursos de Cícero ou de outros autores dos quais se pretende extrair as informações procuradas. Nesse processo, analisam-se todas as cláusulas de todos os períodos ao longo de todo o texto.

Nossa abordagem, contudo, como já informamos, procura alcançar apenas alguns discursos ciceronianos, distribuídos ao longo dos últimos anos de sua vida e apenas alguns dos períodos e das cláusulas ali presentes. A elas, dedicaremos algumas palavras na próxima seção.

3.2.2 As cláusulas métricas ciceronianas

Cícero foi o primeiro autor da Antiguidade a efetivamente escrever algum tipo de orientação ou prescrição a respeito das cláusulas métricas³⁶⁸. Seu principal intuito era o de estabelecer critérios, ou, mais propriamente, prescrições a respeito do uso dos pés

³⁶⁸ Isso ocorre no *Orator*, como vimos, onde o assunto se estende pelos §§ 212-218. No *De oratore*, o tratamento é mínimo (*De or.* 3, 193), bem como em *Part. or.* 18, 72; *Brut.* 32, 68, 274; *De opt. gen. or.* 5. Encontramos também referências às cláusulas em Tácito, no *Dial. de or.* 18, 23; e com alguma profundidade em Quintiliano na *Instit. orat.* 9, 4, 101ss.

métricos no discurso oratório. Não foi um recurso criado por ele, nem era matéria estranha à natureza mais elementar da língua latina. Essa era, aliás, uma das razões pelas quais não havia até então nenhuma instrução específica de procedimentos e estratégias operacionais voltadas exclusivamente para as cláusulas.

Na verdade, esse ritmo cadenciado do final do período ocorria até mesmo ao acaso e, quando era almejado, seus efeitos mal podiam ser explicados, apenas percebidos, o que certamente causava algum embaraço no momento de esclarecer suas razões. Mas, como afirmava Cícero, não se poderia negar sua existência apenas porque não seria possível explicá-la³⁶⁹, por isso coube ao grande orador explanar a respeito das medidas possíveis e recomendáveis na prosa. Diante disso, a primeira consideração a ser registrada consiste no estabelecimento do que seria conveniente ao gênero poético, à prosa e até mesmo à língua cotidiana. Isso determinará que pés são mais apropriados ao ritmo do discurso.

De fato, como adverte Cícero³⁷⁰, sendo o falar habitual prevalentemente constituído de iampos (fato muitas vezes percebido pelo próprio falante), é comum que, por descuido, insiram-se como que versos – ainda que pouco usados – no discurso. Com efeito, ao menos no mundo grego, o hexâmetro, por exemplo, era realmente estranho à língua falada, conforme orienta Aristóteles: “dentre os ritmos, o heróico é solene, embora desprovido da harmonia da linguagem coloquial. O jambo, por seu turno, é a própria linguagem da maioria das pessoas (por isso, dentre todos os metros, é o jambo que, ao falarmos, mais utilizamos)”³⁷¹.

No entanto, embora a prosa só admita os pés menos usados na poesia, como, por exemplo, o crético (–υ–), em detrimento do dátilo (–υυ), mais ligado à composição do verso hexâmetro, e do próprio iambo (υ–), mais vinculado à fala normal, é possível encontrar a cláusula épica ou heróica (–υυ|–x) também nos prosadores adeptos da prosa métrica, e mesmo Cícero não a evitou no final do κῶλον, menos frequentemente nos seus

³⁶⁹ *Or.* 183.

³⁷⁰ *Or.* 189.

³⁷¹ *Rhet.* 3, 8. Cf. também Cantilena (1990).

discursos³⁷² e amiúde nas suas obras juvenis, ou ainda quando utilizava o *genus tenue* (HOFMANN & SZANTYR, 2002, p. 54). De qualquer forma, é um tipo de ritmo a ser evitado pelo orador³⁷³.

Uma vez que constitui erro grave construir uma prosa que seja recheada de ritmos próprios do verso³⁷⁴, embora não existam outros metros específicos para a prosa que não sejam aqueles bem definidos já utilizados na poesia³⁷⁵, cumpre estabelecer, então, quais são as medidas cabíveis às cláusulas métricas. Segundo Cícero, os metros são limitados, necessariamente, a três possibilidades de medidas em relação à quantidade silábica: tempo de 2/2, igual (dátilo); tempo de 1/2, dobro (iambo); e tempo de 2/3, uma medida e meia (péon)³⁷⁶:

Nullus est igitur numerus extra poeticos, propterea quod definita sunt genera numerorum. Nam omnis talis est ut unus sit e tribus. Pes enim, qui adhibetur ad numeros, partitur in tria, ut necesse sit partem pedis aut aequalem esse alteri parti aut altero tanto aut sesqui esse maiorem. Ita fit aequalis dactylus, duplex iambus, sesquiplez paeon. (Or. 188)

Não há, pois, esquema rítmico além dos da poesia, uma vez que os tipos de ritmos já estão definidos. Com efeito, todo ritmo é tal que pertença a um dos três tipos: em verdade, o pé que é empregado no ritmo possui tripla divisão, de modo que uma parte do pé deve ser necessariamente igual à outra, ou ser o dobro, ou ser um tanto e meio maior. Assim, fica um dátilo de tempo igual, um duplo iambo e um péon de uma medida e meia.

Isto é, tempo igual (2/2): dátilo (– ∪ ∪) ou anapesto (∪ ∪ –); tempo duplo (2/1 ou 1/2): iambo (∪ –) ou troqueu, que Cícero chama de coreu (– ∪); e sesquiáltero (1/1,5 ou 1,5/1; ou ainda 2/3 ou 3/2): péon 1º ou 4º (– ∪ ∪ ∪ e ∪ ∪ ∪ –). Cada tipo pode ser substituído por outros equivalentes. Igual: espondeu (– –); duplo: tríbraco (∪ ∪ ∪); e sesquiáltero: crético (– ∪ –) e báquico (∪ – –). Todo esse sistema fundamenta-se no fato, bastante conhecido na

³⁷² Gotzes, 1914, p. 93. Cf. também Shipley, 1911.

³⁷³ Or. 217.

³⁷⁴ Or. 187, 189.

³⁷⁵ Or. 188, 193.

³⁷⁶ Cf. também *Rhet.* 3, 8.

Antiguidade, de que uma sílaba longa equivale a duas breves (⏟) ³⁷⁷, daí porque o que importa é o número de moras, ou seja, a menor unidade de tempo despendido na enunciação, e não o número de sílabas ³⁷⁸. Com efeito, seguindo esse limite de pés imposto por Cícero, a cláusula alcançaria um número mínimo de quatro sílabas e um máximo de oito ³⁷⁹.

O arranjo de pés, contudo, é variado, de modo que o autor do *Orator* segue enumerando possíveis combinações, a fim de formar as suas cláusulas preferidas. O dátilo e o iambo, por exemplo, são permitidos se usados de forma flexível e variada, conferindo expressividade ao discurso, bem como a emoção desejada pelo orador:

Iambus enim frequentissimus est in iis quae demisso atque humili sermone dicuntur; paeon autem in amplioribus, in utroque dactylus. Itaque in uaria et perpetua oratione hi sunt inter se miscendi et temperandi. Sic minime animaduertetur delectationis aucupium et quadrandae orationis industria; quae latebit eo magis, si et uerborum et sententiarum ponderibus utemur. (Or. 196-197)

O iambo, de fato, é muito frequente nas passagens de estilo baixo e humilde; o péon em passagens mais grandiloquentes; o dátilo, em ambos. Assim, em um discurso variado e contínuo, deve-se mesclar e combinar todos eles entre si. Dessa forma, menos se notará tanto a preocupação de agradar quanto o esforço de dar ao discurso uma forma perfeita, o qual passará ainda mais despercebido se usarmos a força do estilo e das ideias.

Uma das cláusulas preferidas de Cícero é o ditroqueu (⏟⏟⏟), também chamado de duplo troqueu, igualmente bastante encontrada nos seus discursos e que, para ele, imprime grande harmonia ao período. É preciso apenas cuidado para não usá-lo em demasia, a fim de não tornar evidente a técnica utilizada e, com isso, causar enfado ao auditório:

Insistit autem ambitus modis pluribus, e quibus unum est secuta Asia maxime, qui dichoreus uocatur, cum duo extremi chorei sunt, id est e singulis longis et breuibus. (...) Dichoreus non est ille quidem sua sponte uitiosus in clausulis, sed in orationis numero nihil est tam uitiosum quam si semper est idem. Cadit autem per se ille ipse praeclare, quo etiam satietas formidanda est magis. (Or. 212-213)

³⁷⁷ *Longam esse duorum temporum, breuem unius etiam pueri sciunt (Instit. orat. 9, 4, 47).* (“Até as crianças sabem que a longa mede dois tempos, e a breve apenas um.”)

³⁷⁸ Cf. a análise que faz Yon de sua tradução do *Orator* de 1964, p. 152.

³⁷⁹ Isso nos levaria a considerar que as cláusulas ciceronianas são formadas por pés binários, prevalentemente. Mas nada impede que, eventualmente, surjam pés n-ários, uma vez que existe muita flexibilidade no uso das *clausulae*. Cf. seção 4.3.

O período, por sua vez, termina com diversas cláusulas, das quais uma única, sobretudo, a Ásia³⁸⁰ muito seguiu, chamada dicoreu, quando aparecem dois coreus no final, isto é, cada um com uma longa e uma breve. (...) Certamente, o dicoreu, por si mesmo, não é vicioso nas cláusulas; mas, no ritmo oratório, nada é tão vicioso quanto um ritmo que é sempre o mesmo. Porém, por si, ele próprio ajusta-se de modo excelente, motivo pelo qual se deve temer ainda mais o exagero.

Como exemplo, nos parágrafos seguintes, Cícero oferece alguns trechos de Caio Garbão³⁸¹, elogiando o grande impacto causado pelo vigor e brilho do dicoreu final: *Quicumque eam uiolauissent, ab omnibus esse ei poenas p̄rsōlūtās*³⁸². E depois: *Patris dictum sapiens temeritas filii cōmprōbāuīt*³⁸³. Segundo o arpinate, a mínima mudança da ordem pode pôr a perder toda a beleza proporcionada pelo ritmo do dicoreu.

Hoc dichoreo tantus clamor contionis excitatus est ut admirabile esset. Quaero nonne id numerus effecerit? Verborum ordinem immuta, fac sic: “Comprobauit filii temeritas”, iam nihil erit. (Or. 214)

Com esse dicoreu, despertou-se tanto clamor que foi admirável. Pergunto, acaso não foi o ritmo que conseguiu isso? Agora, muda a ordem das palavras e faz assim: *Comprobauit filii temeritas*³⁸⁴ já não será nada.

Apesar de os exemplos oferecidos serem de outro autor, Cícero não se furta, ao longo de todo o seu tratado, de apontar exemplos de seus próprios discursos³⁸⁵, o que leva Laurand (1965, p. 166) a concluir que Cícero não aconselha mais que uma prática desenvolvida por ele mesmo³⁸⁶. Por isso, o grande orador continua a apresentar os ritmos

³⁸⁰ Cf. *Instit. orat.* 9, 4, 82.

³⁸¹ Tribuno em 90 a.C.

³⁸² “Quem quer que a tivesse violado, sofreu castigos por ela”.

³⁸³ “O desatino do filho comprovou o sábio dito do pai”.

³⁸⁴ “Comprova do filho o temor”. Péon 4º: *tēmērītās*, isto é, a cláusula com o tipo de final desprezado por Cícero.

³⁸⁵ Por exemplo: *Depressam, caecam, iacentem domum pluris quam te et quam fortunas tuas aēstīmāstī*. (“Incorreste, enlouquecido, contra as colunas; insano, ensandeceste contra os outros”, *Or.* 224, trecho do discurso *Pro Scauro*, 45).

³⁸⁶ Com efeito, no § 215, Cícero afirma que a alteração da ordem das palavras “*temeritas filii cōmprōbāuīt*” para “*comprobauit filii tēmērītās*” resultará num péon 4º, que constitui um ritmo aprovado por Aristóteles (*Rhet.* 3, 9), com o qual ele mesmo, Cícero, não concorda. Isso pode relevar, antes, uma tentativa de justificar sua própria prática oratória e laurear-se mestre da técnica que está a instruir, embora haja quem o acuse de não seguir sua própria doutrina, utilizando-se de ritmos não citados e estruturas condenadas por ele mesmo (Cf. Llorente, 1971, p. 88). De qualquer modo, talvez seja

que lhe parecem melhores. Depois do dicoreu, ele também elege o crético (– –) como unidade rítmica preferencial, seguido do péon 1º ou 4º (– – – – e – – – –) e do espondeu (– –). No entanto, o dicoreu e o péon diferem dos demais por poderem formar, sozinhos, uma cláusula, em que pese o fato de que se deve evitar o péon 4º ao final, posição preferivelmente reservada ao crético:

Quare etiam paeana qui dixit aptiorem, in quo esset longa postrema, uidit parum, quoniam nihil ad rem est, postrema quam longa sit. Iam paean, quod plures habeat syllabas quam tres, numerus a quibusdam, non pes habetur. Est quidem, ut inter omnes constat antiquos, Aristotelem, Theophrastum, Theodectem, Ephorum, unus aptissimus orationi uel orienti uel mediae; putant illi etiam cadenti, quo loco mihi uidetur aptior creticus. (Or. 218)

Por isso, quem disse que o péon, quando a última sílaba for longa³⁸⁷, é mais apropriado, percebeu errado, já que tanto faz que a última sílaba da frase seja longa ou não. Além disso, o péon, com mais de três sílabas, é tido por alguns como ritmo e não como pé. Existe, de fato, como consta em todos os antigos (Aristóteles, Teofrasto, Teodectes, Éforo) um muito adequado à frase, ou no começo ou no meio; e eles julgam que também no final, onde, para mim, parece ser melhor o crético.

O péon, portanto, podendo constituir, sozinho, uma cláusula, pode incidir ao final do período, conforme os exemplos que o próprio Cícero oferece, porém não constitui uma cláusula bem formada ou ritmada. Ainda sobre o uso das cláusulas, no final do trecho exemplificado em *Or. 232-233*, temos: *Deliaco aut Syro potuisse superari*. A estrutura original do período apresenta uma cláusula favorita de Cícero, péon 1º + espondeu: *potuissē sūpē|rārī*, mas, mudada a ordem, fica: *aliquō Sŷr(o) āut Dēlīācō*. Essa mudança sugere a preferência do orador pela cláusula péon-espondaica (– – – – | – –), que, de fato, é bastante recorrente em seus discursos. O resultado da alteração é considerado desprezível para Cícero: *ad nihilum omnia recidunt, cum sint ex aptis dissoluta* (“todas se reduzem a nada, quando passam de bem ajustadas a difusas” – *Or. 233*).

pertinente considerar que não tenha havido um consenso entre os autores clássicos a respeito de um padrão de estruturação rítmica que fosse utilizado por todos. Valeria discutir, em outro momento, se não seria o caso ter havido um repertório básico de que se valesse cada autor para operar livremente, conforme suas preferências pessoais, de modo que, se assim tiver sido, Cícero só poderia falar dos procedimentos que ele apreciava nos outros oradores e, sobretudo, de seus próprios procedimentos.

³⁸⁷ Refere-se ao péon 4º (– – – –).

Já os demais pés, o crético e o espondeu, precisam do apoio de outros pés para sustentarem-se ritmicamente, o que exigirá um penúltimo pé e, eventualmente, um antepenúltimo:

Sed hos cum in clausulis pedes nomino, non loquor de uno pede extremo; adiungo, quod minimum sit, proximum superiorem, saepe etiam tertium. (Or. 216)

Mas quando denomino esses pés nas cláusulas, não falo de um único pé no final. Acrescento, porquanto seja mínimo, o penúltimo e, frequentemente, também um antepenúltimo.

Há ainda outras possibilidades de arranjos rítmicos com o iambo (υ-), o tríbraco (υυυ), o dátilo (-υυ) e, por fim, o dócmio (υ--υ-), também passível de constituir, sozinho, uma cláusula. Cícero pede que se evite o dátilo ao final, onde fica melhor o crético, mas logo depois acrescenta que, na verdade, tanto faz se for o dátilo ou crético, pois, como constituem a mesma quantidade de moras, e a última sílaba é indiferente (*Or. 217*).

No entanto, não são essas as cláusulas mais buscadas pelo nosso orador. São combinações diferentes e específicas que constituem a substância de seus preceitos, especialmente o uso do dicoreu e das cláusulas formadas por crético, péon e espondeu, as quais podem ser constituídas por dois ou três pés, considerando, ainda, que as licenças poéticas e regras prosódicas presentes na escansão da prosa são as mesmas da poesia (sinalefa, elisão, alongamento por posição, etc.). Do mesmo modo e pelo mesmo princípio, devem-se evitar repetições enfadonhas da mesma cláusula e, ao final, desviar-se de citações de outros textos, frases demasiado curtas e fórmulas oficiais (*populus Romanus, patres conscripti, senatus consultus, etc.*)³⁸⁸. Por fim, o penúltimo pé é o mais importante (constitui a base da cláusula), e o crético e o péon fazem-se perceber de modo mais acentuado se são seguidos de um espondeu (ou troqueu). Podemos resumir esses esquemas da seguinte forma, de modo mais simples, como já fizemos em outro momento (JESUS, 2008a):

³⁸⁸ *Or. 229-231.*

Pés básicos: Troqueu: – ∪ (base do dicoreu)

Crético: – ∪ –

Péon (1º e 4º): – ∪ ∪ ∪ e ∪ ∪ ∪ –

Espondeu: – –

Algumas das cláusulas mais usadas são:

Dicoreu (ou ditroqueu): *īmpēdīrēm*

Crético + espondeu ou troqueu: *ēssē uēn | tūrūm*

Duplo crético: *glōriām | trādērē*

Péon 1º + espondeu: *ēssē uīdē|ātūr*

Duplo espondeu (dispondeu): *cōnsūm|psīstī*

De modo mais abrangente, podemos recorrer ao esquema de Camilli (1949, p. 83-84) e apresentar um quadro das cláusulas que a Cícero e Quintiliano parecem ser as melhores, sem, é claro, excluir outras combinações. Cada autor, contudo, esclarece Camilli, tem suas próprias preferências, e mesmo Cícero nem sempre se manteve estritamente fiel aos seus próprios preceitos. Observe-se ainda que na última sílaba, ancípite, o pé de conclusão pode manifestar-se diferentemente, isto é, o iambo pode ser um pirríquio, o troqueu pode ser um espondeu, etc.:

Grupo do	Preparação	Base	Conclusão	Exemplos
Espondeu	-υ-	--	υ-	<i>in armis fui</i>
		--	-υ	<i>publicum condemnastis</i>
		--	υυ-	<i>terrent oculos</i>
		--	-υ-	<i>magnam spem meam</i>
		--	υυυ-	<i>ciuem retineat</i>
	-υ	--	υ--	<i>iudicem te requirunt</i>
Iambo		υ-	υ-	<i>uenit lupus</i>
		υ-	-υ-	<i>amicos tuos</i>
		υ-	υ--	<i>probos amaui</i>
Troqueu	--	-υ	-υ	<i>comprobauit</i>
	-υ-	-υ	-υ	<i>timorem deorum</i>
	---	-υ	-υ	<i>silentium pollicentur</i>
			-υ	<i>propter rorationem</i>
Tríbaco	-υυ	υυυ	-υ	<i>accipere uoluisset</i>
Anapesto		υυ-	υ-	<i>data res ei</i>
		υυ-	-υ	<i>am plus expectes</i>
		υυ-	υυ-	<i>leue praesidium est</i>
		υυ-	-υ-	<i>aliquando fuit</i>
Dátilo		-υυ	-υ-	<i>commemorabitur</i>
		-υυ	-υυυ	<i>perdita consilia</i>
Báquico		υ--	υ--	<i>uenenum timeres</i>
Crético		-υ-	υ-	<i>sa lute cogitem</i>
		-υ-	-υ	<i>criminis causa</i>
		-υ-	-υ-	<i>ser uare quam plurimos</i>
Péon 1º		-υυυ	-υ	<i>sus tentat animantes</i>
		-υυυ	-υ-	<i>ut statuat in reum</i>
Péon 4º		υυυ-	-υ	<i>propria libertas</i>
		υυυ-	-υ-	<i>alicubi dormiunt</i>

Tudo depende, em suma, da maneira como Cícero interpreta a distribuição das sílabas longas e breves, combinando-as de modo a formarem suas cláusulas preferidas. Com isso, emerge uma importante questão levantada por Laurand (1965, p. 182): a frequência das cláusulas ciceronianas ocorre devido ao acaso ou trata-se de algo inerente à própria natureza da língua latina? Laurand argumenta a favor de um efeito de estilo desejado e conscientemente planejado na utilização das cláusulas, cujo suporte é oferecido pela língua em si. Desse modo, a constituição das cláusulas (sempre obedientes a determinados ritmos e não a outros), o confronto com outros autores latinos, a comparação entre os discursos de Cícero e no interior deles, e até o cotejo das observações dos editores dos textos clássicos (que algumas vezes optam por estruturas que mantêm ou preservam o estilo do autor) sustentam o entendimento hodierno de que a frequência de determinadas cláusulas e a raridade de algumas outras não pode ser, em Cícero, mero acaso ou eventualidade (LAURAND, 1965, p. 192)

Por fim, uma última e breve questão que gostaríamos de registrar remete a uma ponderação, desta vez levantada por Hofmann & Szantyr (2002, p. 59), a respeito da enorme constância com que Cícero utiliza suas cláusulas, fato que divide os estudiosos sobre até que ponto a prosa de outro autor poderia ser considerada rítmica, como por exemplo, a de Petrônio, Lívio e Salústio³⁸⁹. Não se pode negar, contudo, que, no período pós-ciceroniano, a observância das normas e técnicas das cláusulas pertence ao conhecimento artístico de diversos autores, como Sêneca (filho), Quintiliano, Plínio, o Jovem, e Apuleio. Já na época seguinte, a prosa é constantemente permeada pelo *numerus oratorius*, como a de Tertuliano, Cipriano, Arnóbio, Lactâncio, Santo Agostinho, Comodoro, etc. Diante disso, pode-se afirmar que o reflexo das cláusulas na organização do período, em particular no final da frase, manifestou-se de forma crescente a partir de Cícero, mesmo que de modo simplificado em relação às suas regras originais, mas com maior vigor na técnica referente à escolha do léxico, dos lexemas, das formas e até na sintaxe. Ainda conforme Hofmann & Szantyr (2002, p. 59), a singular frequência de

³⁸⁹ Cf. Sträterhoff (1995), Aili (1979) e Dangel (1984). Os autores consideram que a prosa histórica, característica de Salústio, por natureza, orienta-se pela objetividade, avessa ao uso das cláusulas e quando se encontra alguma manifestação rítmica nesse tipo de prosa, seria algo evidente e digno de nota.

substantivos ablativos terminados em *-tio* (*-sio*) e em *-tas* na prosa rítmica pós-ciceroniana se explica, em grande parte, pelo fato de que esses substantivos em determinados casos eram particularmente adaptados à formação das cláusulas, usadas muitas vezes no lugar de construções verbais. Por exemplo, em Arnóbio, *Nat.* 3, 20, temos a circunlocução *in uerborum constructionibus promptus*, em vez de *sacra celebrando*. Na mesma obra (2, 67), encontramos a sequência *priorum condemnatione* em vez de *prioribus condemnatis*. Do mesmo modo, havia a tendência a substituir determinado conceito ou palavra por expressão equivalente apenas por motivos rítmicos: *mortalitas* em vez de *homines mortales* e *humanitas* em vez de *genus humanum*. Mesmo Cícero, para conseguir o crético, preferia *posteaquam* ou *antequam* a *priusquam* (HOFMANN & SZANTYR, 2002, p. 61).

Como se vê, a influência das cláusulas na sintaxe foi muito intensa. Pelo menos até o momento em que cedem lugar ao *cursus* rítmico, ou seja, quando, por volta do final do século II ou III d.C., a noção de quantidade silábica se perde como elemento sistêmico da língua latina, permanecendo, como elemento prosódico predominante o acento intensivo. O *cursus* recrudescer durante toda a Idade Média e, mesmo nos dias de hoje³⁹⁰, não faltam estudos sobre cadências rítmicas silábicas, tendo como base, obviamente, o acento dominante de cada língua.

Justamente por esse motivo é que dedicaremos algumas palavras, na próxima seção, ao desenvolvimento e natureza do acento latino. Conscientes da vasta literatura a respeito do tema e das diversas e valiosas contribuições já feitas por numerosos especialistas, nossa intenção será não tanto expor os diversos trabalhos e leituras a esse respeito, mas proceder a uma sistematização pontual das interpretações sobre fontes antigas e das reflexões mais recentes sobre o tema.

3.3 O acento latino: natureza e evolução

Na tentativa de lidar com alguns conceitos e generalizações ligados ao acento latino, exporemos, aqui, brevemente, algumas reflexões a respeito do funcionamento, tipo e posicionamento do acento lexical da língua dos romanos no período clássico. O problema é

³⁹⁰ Entre outros, cf. Carton (1981) e Edwards (2002, pp. 166-178).

complexo, a literatura é vasta, e um consenso, infelizmente, ainda não existe³⁹¹. No entanto, apesar de, obviamente, não dispormos de nenhum registro oral, com as informações deixadas pelos gramáticos latinos, pela interpretação da métrica clássica e os estudos comparativos das línguas românicas, é possível chegar a algumas conclusões sólidas com as quais os estudiosos estão de acordo. Além disso, as teorias modernas sobre o acento e a prosódia das línguas naturais modernas também vêm contribuindo significativamente para o avanço das pesquisas nessa área. Não adentraremos, com a devida profundidade, a discussão já levantada por nós em outro momento (JESUS, 2008a) a respeito da possibilidade de existência de um acento melódico (cromático ou tonal, como no grego³⁹²) em latim, contestado e defendido, respectivamente, pelas escolas anglo-saxônica (para a qual existiria apenas o acento intensivo) e franco-italiana (que acredita na presença simultânea dos acentos de intensidade e tonal)³⁹³. Para nós, considerando ser unânime que, a partir do séc. III d.C., o acento latino era exclusivamente intensivo – fato que Allen (1973) usa como mais um argumento contra a existência de um acento melódico, tonal, em

³⁹¹ O problema reside muito mais, segundo Sturtevant (1975, p. 177), no fato de que, embora existam muitas evidências do caráter acentual do latim, os próprios textos antigos dizem que era tonal (*pitch*). Por isso, ainda Segundo o autor, “Scholars have usually assumed, quite mistakenly, that both could not be true of one and the same system of accentuation” (*ibid.*). (“Os estudiosos têm normalmente assumido, muitas vezes erroneamente, que ambas as possibilidades não poderiam ser verdadeiras como um único e mesmo sistema de acentuação”). Obviamente, continua Sturtevant, nenhum estudioso colocou a questão literalmente desta maneira, mas o fato é que a coexistência de aspectos tonais e intensivos tem sido deixada de lado em favor da assunção da predominância de um sobre o outro.

³⁹² O grego tinha um acento musical (cromático), i. e., a sílaba tônica era fonicamente realizada uma 5ª acima das átonas (dó-sol) dentro do registro individual. Com o prevalecer da língua coloquial, o acento musical foi substituído pelo acento de intensidade já no IV século, permanecendo o musical só no teatro.

³⁹³ Na verdade, uma e outra hipótese não se excluem, pois tanto o acento musical possui maior intensidade em relação às outras sílabas, quanto o intensivo não prescinde do recurso de entoação. Seria preciso falar, então, de um acento prevalentemente musical ou prevalentemente expiratório/intensivo. Um meio-termo dessa discussão estabelece que, no meio culto romano, haveria a tendência a imitar a pronúncia grega, que tinha o acento musical, o que gerou as especulações atuais. De qualquer modo, mesmo que se diga categoricamente que o latim tinha um acento intensivo, algo a que somos levados a pensar, é preciso lembrar que o próprio conceito de “acentos de intensidade” não é satisfatório, pois, como se percebe na língua moderna, o acento intensivo não resulta, na maioria das vezes, na articulação mais forte de uma sílaba, mas sim de uma complexa soma de elementos, que vão desde uma articulação mais longa de alguns fonemas, passando pela mudança de timbre da vogal acentuada, até uma intonação ligeiramente mais acentuada, etc. (MORANI, 2000, p.175). Com relação a isso, nem mesmo os defensores da existência do acento musical discordam do fato de que intensidade e altura se confundem de tal modo que mesmo o falante não sente necessidade de diferenciá-las (CAMILLI, 1949, p. 14). O problema, evidentemente, consiste em determinar até que ponto um e outro elementos são sistêmicos na língua, algo relativamente fácil de verificar em línguas das quais se dispõe de algum registro oral.

latim –, concordamos com o autor quando defende (*ibid.*) que seria pouquíssimo admissível que o acento latino tivesse de início sido intensivo, depois passasse a ser melódico e, depois, voltasse a ser intensivo. Além disso, segundo Morani (2000), se considerarmos o principal argumento a favor do acento melódico, que é o fato de a métrica latina ter base quantitativa e não acentuativa, seremos forçados a concordar que o discurso do orador revelaria a presença do acento melódico próprio do registro poético, uma vez que o sistema métrico da poesia era o mesmo da prosa métrica. Realmente, o discurso oratório não expressava uma fala absolutamente normal, executada por qualquer cidadão romano comum. Era, antes, uma forma particular e artística de fala: um *carmen*, algo entre a fala normal e o canto. Contudo, mesmo desvinculado da língua cotidiana, ao menos no que se refere ao ritmo, não se afastava em demasia da prosódia natural do idioma, o qual, muito provavelmente, não reconhecia o acento melódico. Não há razão, portanto, para considerar que tinha havido tal acento na língua latina, embora fosse possível considerar sua existência, em algum nível, na métrica (poética e prosa, embora em menor grau nesta última), como registro especial e peculiar da recitação. É preciso assinalar, porém, como instrui Morani (2000, p. 175), que

As indicações dos gramáticos antigos são ambíguas e falhas devido ao fato de que a terminologia latina, a partir da própria palavra “accentus”³⁹⁴, que, de acordo com o testemunho de Quintiliano, substituiu uma anterior utilização de “tenor”³⁹⁵, é formada em maior parte pelo decalque de palavras gregas que se referiam a realidades prosódicas presumivelmente diferentes da latina. Ao imitarem os gregos, os gramáticos latinos falam de sílabas agudas e circunflexas: Quintiliano³⁹⁶ contrapõe à complexidade das normas gregas a simplicidade das latinas, para as quais a penúltima

³⁹⁴ *Instit. orat.* 1, 5, 22. Cf. Também Sérvio (*GLK*, 4, 426-7): *accentus dictus est quasi adcantus secundum Graecos, qui προσῳδίαν uocant; nam apud Graecos πρόσ dicitur ad, cantus uero ᾠδή uocatur.* (“O acento é algo como que aproximado do canto, segundo os gregos, os quais o chamam de *prosódia*, pois em grego ‘pró’ significa ‘ad’ [junto a] e ‘oidé’ quer dizer ‘cantus’ [canto].”)

³⁹⁵ *Instit. orat.* 1, 5, 22: *Adhuc difficilior obseruatio est per tenores (quos quidem ab antiquis dictuss tonores comperi, uidelicet declinato a Graecis uerbo, qui τόνους dicunt) uel accentus, quas Graeci προσῳδίας uocant.* (“E ainda é mais difícil a observação por meio dos *tenores* [tons] (que, ao menos entre os escritores antigos, noto ser chamado de *tonores*, claramente influência dos gregos, que usam palavra τόνος [‘tónos’]) ou dos acentos, que os gregos chamam de ‘prosódia’.”)

³⁹⁶ A afirmação de Quintiliano a que se refere Morani está em *Instit. orat.* 1, 5, 29-31, cuja tradução encontra-se logo adiante.

sílaba longa poderá ser aguda ou circunflexa, a penúltima sílaba breve será grave e tornará aguda a sílaba precedente³⁹⁷.

É evidente que Quintiliano confunde acento com entonação e, quando fala de *syllaba acuta*³⁹⁸, refere-se, na verdade, à sílaba tônica, nunca mais de uma em cada palavra. O mestre de retórica parece aplicar ao latim as regras de acentuação grega (MORANI, 2000, p. 176). Mesmo Cícero, no *Orator*, usa “graves” e “agudas”, respectivamente, no lugar de “átonas” e “tônicas”³⁹⁹, aplicando tais palavras no contexto da música, acrescentando o termo “circunflexo” de modo bastante específico: ao traçar a diferença entre canto e fala, estabelece de modo preciso a existência de uma sílaba tônica (chamada por ele de *acuta*) em todas palavras:

Mira est enim quaedam natura uocis, cuius quidem e tribus omnino sonis, inflexo acuto graui, tanta sit et tam suauis uarietas perfecta in cantibus. Est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior. (Or. 57)

De fato, é admirável a natureza da voz, que possui ao todo três tons: o circunflexo, o agudo e o grave, com os quais se obtém a tão grande e suave variedade, perfeita nos cantos. Existe, no entanto, na fala um certo canto dissimulado.

Mas quando usa novamente esses termos, silencia-se de modo significativo sobre a existência de entoação circunflexa⁴⁰⁰, negando, assim, a existência de diversas entonações nas palavras latinas:

³⁹⁷ “Le indicazioni dei grammatici antichi sono ambigue e viziate dal fatto che la terminologia latina, a partire dalla stessa parola “accentus”, che secondo la testimonianza di Quintiliano ha sostituito nell’uso un precedente “tenor”, è formata per la massima parte da calchi di parole greche che si riferivano a realtà prosodiche presumibilmente diverse da quelle latine. A imitazione dei greci i grammatici latini parlano di sillabe acute e circonflesse: Quintiliano contrapone alla complessità delle norme greche la semplicità di quelle latine, per cui la penultima sillaba lunga potrà essere acuta o circonflessa, la penultima sillaba breve sarà grave e renderà acuta la sillaba precedente”.

³⁹⁸ Cf. O trecho de *Instit. orat.* 1, 5, 30-31, traduzido adiante.

³⁹⁹ *Or. 173: et tamen omnium longitudinum et breuitatum in sonis sicut acutarum grauiumque uocum iudicium ipsa natura in auribus nostris collocauit.* (“e, no entanto, a própria natureza colocou em nossos ouvidos o critério de avaliar toda quantidade longa e breve dos sons e, do mesmo modo, o tom grave e o agudo.”)

⁴⁰⁰ Trata-se de uma classificação dos tipos de tons baseada na acentuação grega. O tom “circunflexo” é o que supõe a união de agudo (´) e grave (˘) ao mesmo tempo, como expressa o sinal gráfico utilizado pelos helênicos “^” ou “ ^ ”.

Et tamen omnium longitudinum et breuitatum in sonis sicut acutarum grauiumque uocum iudicium ipsa natura in auribus nostris collocauit. (Or. 173)

E, no entanto, a própria natureza colocou em nossos ouvidos o critério de avaliar toda quantidade longa e breve dos sons e, do mesmo modo, o tom grave e o agudo.

Segundo Weiss (2009, p. 110), é preciso considerar, ainda, o fato de que vários gramáticos latinos descrevem o sistema de acento latino em termos de *pitch*, i. e., tom ou altura: *altitudinem discernit accentus, cum pars uerbi aut in graue deprimitur aut sublimatur in acutum* (“o acento distingue altura quando parte de uma palavra é abaixada em um acento grave ou elevada em agudo” – Sergius, *GLK*, 4, p. 525). Alguns estudiosos consideram tal descrição plausível, ao menos para o período clássico, como, por exemplo, Boldrini (1999, p. 3). Para outros⁴⁰¹, os gramáticos latinos apenas guiaram-se realmente pelo sistema grego. É possível, no entanto, que eles estivessem descrevendo algo real. Em que nível e sob que circunstâncias, porém, é ainda incerto. De qualquer modo, reafirmamos nossa posição de trabalhar, por enquanto, com a hipótese de inexistência do acento melódico e trataremos, a seguir, do sistema acentual, do ponto de vista dos próprios latinos e da interpretação moderna.

Desde a Antiguidade, no indoeuropeu, é bastante conhecida a chamada, “lei do trissilabismo” (LLORENTE, 1971, p. 58), que postulava não ser possível o acento além da antepenúltima sílaba, como explica Cícero:

Ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni uerbo posuit acutam uocem nec una plus nec a postrema syllaba citra tertiam. (Or. 58)

De fato, a própria natureza, como se modulasse a fala dos homens, colocou em todas as palavras um acento agudo [intensivo], não mais de um, nem que vá além da terceira sílaba antes da última.

A base dessa regra era, tanto para o grego quanto para o latim, a quantidade silábica, ou seja, o jogo de longas e breves. No grego, por exemplo, era a quantidade da última sílaba que servia como norma: se essa última fosse longa, a palavra podia ser oxítona ou paroxítona, conforme o caso. No latim, esse mecanismo é sem dúvida mais simples: o ponto de referência é a quantidade da penúltima sílaba, e não a da última como

⁴⁰¹ Allen (1989); Lepschy (1962).

no grego; se a penúltima for longa, sobre ela recai o acento intensivo; caso contrário, se for breve, o acento recua para a antepenúltima. Nas palavras dissílabas, o acento recai, necessariamente, sobre a penúltima sílaba, como bem explica Quintiliano:

Apud nos uero breuissima ratio: namque in omni uoce acuta intra numerum trium syllabarum continetur, siue eae sunt in uerbo solae siue ultimae, et in iis aut proxima extremae aut ab ea tertia. Trium porro de quibus loquor media longa aut acuta aut flexa erit, eodem loco breuis utique grauem habebit sonum ideoque positam ante se, id est ab ultima tertiam, acuet. Est autem in omni uoce utique acuta, sed numquam plus una nec umquam ultima, ideoque in disyllabis prior. Praeterea numquam in eadem flexa et acuta, † qui in eadem flexa et acuta †; itaque neutra cludet uocem latinam. Ea uero quae sunt syllabae unius erunt acuta aut flexa, ne sit aliqua uox sine acuta. (Instit. orat. 1, 5, 29-31)

Entre nós, de fato, a regra é muito breve: na verdade, em toda palavra, ao longo de três sílabas, seja constituindo sozinhas as palavras, seja constando apenas nas sílabas finais, existe uma (sílabas) aguda, que pode ser a penúltima ou a antepenúltima. Dessas três sílabas de que falo, daqui por diante, a do meio, se longa, será ou aguda ou circunflexa; e, nessa mesma posição, uma breve terá sempre um acento grave, por essa razão, o acento agudo passará para a anterior, isto é, para a antepenúltima. Por isso, certamente existe em toda palavra uma sílaba aguda, mas nunca é mais de uma, nem a última, por conseguinte, nas palavras dissílabas é sempre a primeira. Além disso, não haverá jamais na mesma palavra um acento agudo e um circunflexo, † no circunflexo existe também o agudo †; e assim nem um nem outro incidirão sobre a última sílaba da palavra latina. Quanto às palavras que são formadas por uma única sílaba, o acento poderá ser agudo ou circunflexo, para que não haja nenhuma palavra sem acento agudo.

Quintiliano estampa, no trecho acima, o que viria a ser chamado de “regra da penúltima”, isto é, a propensão a acentuar apenas a penúltima ou a antepenúltima sílaba dos vocábulos latinos. Essa parece ter sido a regra seguida por muito tempo (em que pese a problemática nomenclatura utilizada por Quintiliano e outros, como vimos acima), mesmo após o período clássico, uma vez que também o gramático Donato (séc. IV d.C.), posiciona-se a esse respeito:

In trisyllabis et tetrasyllabis et deinceps, si paenultima correpta fuerit, acuemus antepaenultimam, ut Tullius, Hostilius; si paenultima (...) longa fuerit, ipsa acuetur. (Ars Grammatica, GLK 1, 4, p. 371)

Nos trissílabos, tetrassílabos ou demais tipos de vocábulos, se a penúltima for breve, acentuaremos a antepenúltima, como *Tullius* e *Hostilius*; se a penúltima (...) for longa, a mesma será acentuada.

Assim, encontramos no latim um acento móvel, isto é, que se ajusta à lei do trissilabismo e da penúltima sílaba (FARIA, 1970). Ocorre, então, que uma palavra pode receber o acento em determinada sílaba, mas se houver alteração no número e na quantidade em alguma delas, o acento se desloca, como em: *íter, itíneris e itinéribus*. O acento latino é previsível, ainda que móvel, e, atualmente, com o auxílio da métrica, cuja escansão era rigorosamente nutrida pela disposição ordenada e calculada de longas e breves, foi possível fixar a acentuação o mais aproximada quanto possível do léxico romano. Por isso, o acento de intensidade e a quantidade silábica não são excludentes, pelo contrário, constituíam fatores primários para a formação da prosódia latina. Na prosa artística e na poesia, certamente a quantidade predominou, enquanto, no latim vulgar, o acento intensivo foi lentamente eliminando a quantidade e sobrepondo-se a ela até ser completamente assimilado pelos falantes de latim e chegado às línguas românicas, nas quais também prevalece a lei do trissilabismo⁴⁰².

Em termos de acento intensivo, contudo, havia a possibilidade, ainda no latim clássico, de encontrarmos distinção fonológica entre palavras homógrafas, como afirma Bassetto (s/d), de modo que em vocábulos como *cecídi* (de *caedo*, “eu matei”), paroxítona, e *cécidi* (de *cado*, “eu caí”), a posição do acento de intensidade funciona como elemento fonológico distintivo. Esse fato é bastante frequente nas línguas neolatinas, como o português (“sáb^{ia}” ~ “sab^{ia}”). No entanto, se considerarmos, antes de tudo, a quantidade silábica, que, afinal, é fator fundamental na rigidez e na simplicidade da regra clássica, bem como, até mesmo, na pronúncia das vogais, como é o caso dos exemplos latinos acima, **não encontraremos pares mínimos prosódicos em palavras latinas**. Isso porque a regra de acentuação pode ser limitada à quantidade de moras – que constituem a menor unidade do sistema de longas e breves – existentes nas duas últimas sílabas. Ou seja, por mais que tenhamos uma distinção prosódica entre *cecídi* (“eu matei”) e *cécidi* (“eu caí”), é evidente

⁴⁰² Segundo Bassetto (s/d), em línguas como o romeno, português, castelhano e italiano, ocorrem casos com tônica na quartúltima sílaba em formas verbais com pronomes enclíticos, como: *disseste-no-lo, façam-se-lhes* (português); *asistíamosle, asístasele* (castelhano); *tóglielo, consíderano* (italiano). Tais casos, porém, à exceção do italiano, são tipicamente eruditos, só ocorrendo na linguagem literária. Não neutralizam o caráter geral do trissilabismo românico. Sobre os clíticos, na visão da fonologia prosódica, cf. seção 4.1.1.2.2.

que a posição do acento intensivo ocorreu devido à quantidade da penúltima sílaba, que é longa no primeiro exemplo, e breve no segundo. Por conseguinte, não haveria a menor possibilidade de haver ambiguidade entre *cecídi* e *cécidi*, pois o que determinou a posição do acento foi a regra quantitativa, ou seja, a diferença de significado se impôs por uma regra de acentuação anterior, perfeitamente previsível no sistema da língua, diferentemente de “sábua” e “sabua”, do português, por exemplo, em que não há nenhuma regra prévia que justifique a posição do acento, a não ser uma regra de acento inerentemente lexical.

Acredita-se que, no protoindo-europeu (PIE), o acento poderia ser distintivo, conforme afirma Weiss (2009, p. 107). Para esse autor, as características do sistema prosódico do PIE podem ser percebidas quando confrontamos pares prosódicos de línguas como o grego antigo e o sânscrito védico, por exemplo.

Assim:

Gr. λιθοβόλος – “que lança pedras”

λιθόβολος – “golpear com pedra”

Sânsc. véd. Yásas – “fama”

Yaśás – “famoso”

Além disso, é possível que esse acento do PIE – chamado de “protossilábico” por Morani (2000, pp. 177-178) – fosse morfológicamente determinado, isto é, poderia ocorrer em qualquer sílaba de determinada palavra, sem qualquer relação com fatores fonológicos, tais como estrutura silábica ou número de sílabas, com o que também concorda Weiss (2009, p. 107). Alguns exemplos do sânscrito védico ilustram essa liberdade:

1º sílaba acentuada: ápaciti – “retribuição”

2º sílaba acentuada: dhāráyati – “segurar”

3º sílaba acentuada: namasyáti – “respeito”

4ª sílaba acentuada: aparāhná – “tarde”

O enfraquecimento, ainda segundo Weiss (2009, p. 109), e queda de sílaba que resultou, no caso do latim, na “regra da penúltima”, deveu-se à total perda do sistema acentual do PIE, na pré-história do latim e do sabélico. É a ausência desse sistema que emergiu um sistema comum de acentuação itálica.

Ex.: *óino(m) dokem > undecim

*réfakiō > reficiō

Com efeito, “sistemas acentuados muito frequentemente conduzem ao enfraquecimento ou perda de vogais em sílabas não acentuadas”⁴⁰³ (WEISS, 2009, p. 110). Tal seria o processo pelo qual passou o acento protoindo-europeu (ou protossilábico), acarretando, posteriormente, o surgimento do chamado “acento histórico” do latim arcaico (em oposição ao “acento clássico” do período seguinte), que já preconizava a regra da penúltima. Contudo, é difícil dizer precisamente quando aconteceu essa passagem, mas há evidências de que na época de Plauto não fosse ainda definitivo. Alguns indícios que corroboram esse fato, segundo Morani (2000, p. 179), são: **a**) a análise métrica de palavras que, à exceção da última sílaba, têm estrutura de proceusmático (◡◡◡◡), considerando que a última sílaba é ancípite (◡), e as três anteriores são breves; tais palavras podem ser acentuadas na quartúltima⁴⁰⁴: *fácilius*, *séquiminī*, *múlierem*⁴⁰⁵; **b**) a vogal originariamente longa de uma sílaba final que terminava em consoante diferente de “s” não possuía ainda o abreviamento; ou seja, formas como *ūxor* e *faciāt* mantêm, em Plauto, a quantidade originária, enquanto em Ênio e Terêncio a vogal breve, que se tornará regra no período seguinte, coexiste com a longa original⁴⁰⁶; **c**) e, por fim, as regras de abreviamento iâmbico⁴⁰⁷, que obrigam, em muitos casos, a postular um acento secundário sobre a sílaba inicial (*àmicitam*; *uòluptátes*). Ainda que tenha perdido grande parte do vigor que poderia

⁴⁰³ “Stressed systems very frequently lead to weakening or loss of vowels in unstressed syllables”.

⁴⁰⁴ Talvez por isso, palavras muito grandes não eram apeteceíveis ao ambiente oratório: cf. *Or.* 164; *Instit. orat.* 9, 4, 42.

⁴⁰⁵ cf. Weiss, 2009, p. 111-112; e Drexler, 1964.

⁴⁰⁶ Cf. Gauthiot, 1913, p. 52.

⁴⁰⁷ Cf. seção 2.2.3, ou o glossário, ao final deste trabalho.

ter no período anterior, tal acento parece ser o herdeiro natural daquele acento protossilábico pré-literário (MORANI, 2000, p. 179).

O acento histórico, portanto, já contemplava a “lei da penúltima sílaba”, guardados os termos indicados acima, com exceção da palavra em que ocorresse uma apócope ou algum outro fenômeno tivesse produzido alteração nas estruturas silábicas da sua parte final. Por exemplo: *addúc* (de *adduce*), *Arpinás* (de *Arpināt(i)s*), *istínc* (de *instince*), *tantón* (de *tanto* + *ne*), *nostrás* (de *nostratis*), *audít* (de *audúit*), etc. E ainda, *Valerí* (gen. sg. *Valériŭ*), *ēdúc* (< *ēdūce*), *uidén* (< *uidēsne*)⁴⁰⁸. Além disso, nas palavras seguidas de enclítica, segundo os antigos⁴⁰⁹, a penúltima sílaba será sempre acentuada: *filiáque*, *armáque*, não importando a natureza breve da vogal final que precede a enclítica (MORANI, 2000, p. 178). No entanto, não é claro, pela maneira como descrevem os gramáticos, por que se devia ler *armáque* ou *ipsémet* em vez de *ármaque* ou *ípsemet*⁴¹⁰, e as explicações dos estudiosos modernos ainda são insuficientes. Isso levaria à hipótese do acento secundário⁴¹¹ pós-tônico (como em *scèleráque*), que se teria transformado em acento primário e se estendido a todas as palavras compostas por enclíticas. No entanto, há algumas ressalvas, pois essa mudança de acento secundário para primário não ocorre em todas as palavras compostas (como em *agrícola* < *ágrī* + *cola*, que segue a regra geral, isto é, a lei da penúltima) e, além disso, em Plauto é possível a acentuação *scéleraque*.

Enfim, em algumas palavras, parece que o acento histórico não havia prevalecido sobre o acento protoindo-europeu: é o caso de “trīgintā”, cuja pronúncia “tríginta” reaparece no período dos romances e está na base do português (“trinta”) e do italiano (“trenta”) (WEISS, 2009, p. 112). Em alguns casos, principalmente em palavras de

⁴⁰⁸ Cf. também Weiss, 2009, p.111.

⁴⁰⁹ Servius, *Aeneidos librorum*, 1881, p. 111.

⁴¹⁰ Aprofundaremos essa problemática na seção 4.1.1.2.2.

⁴¹¹ Possíveis evidências da existência de um acento secundário em latim, segundo Morani (2000, p. 182): queda de sílaba pretônica no período romântico – *vèritàtem* > *verdade* (port.) *verdade* (esp.), - pois é a mais fraca, principal argumento a favor do acento intensivo: a *correptio iambica* (MORANI, 2000, p.182). Além disso, ainda segundo Morani (*ibid.*), “poichè si è notato che anche nell’epoca dell’accento storico si deve presumere l’esistenza di un accento secondario protossilabico, é forte la tentazione di vedere una continuità storica fra l’accento protossilabico preletterario e questi accenti secondari iniziali”. (Uma vez que se percebeu que, mesmo na época do acento histórico, deve-se assumir a existência de um acento secundário protossilábico, é forte a tentação de ver uma continuidade histórica entre o acento protossilábico pré-literário e estes acentos secundários iniciais”).

origem estrangeira, o acento protoindo-europeu continua em conflito com o acento histórico: nomes como *Cethegus* ou *Camillus* continuam a ser acentuados sobre a 1ª sílaba, apesar da quantidade longa da penúltima⁴¹².

Do latim tardio às línguas românicas, com a permanência exclusiva do acento de natureza intensiva, ocorriam constantes sínopes internas e o frequente enfraquecimento da sílaba final⁴¹³. A posição do acento nem sempre corresponde à do latim clássico, e a quantidade da penúltima sílaba, obviamente, não é mais a norma que governa sua posição. Um bom exemplo de que as regras do acento histórico foram substituídas por outras e novas regras é o caso dos empréstimos gregos. Se, no período clássico, as palavras gregas presentes no latim eram pronunciadas seguindo os acentos latinos⁴¹⁴, na época posterior, a palavra latina poderia manter o acento grego, mesmo que comporte uma forma que viole a regra latina da penúltima sílaba. Ex.: *sināpis* é pronunciada com o acento sobre a 1ª sílaba como o grego σίναπι (de onde “sénape”, em italiano) (MORANI, 2000, pp. 179-180). A progressiva independência do acento em relação à quantidade silábica da palavra e a consequente mudança do acento mecanicamente fixado por um acento livre, isto é, fixado no léxico (CÂMARA Jr., 1970), resultam em um acento de valor funcional. Graças a isso, a herança do acento latino consubstancia-se na possibilidade, entre as línguas românicas, de distinguir pares mínimos prosódicos, como em português: sábia/sabia.

Por isso, a fim de reforçar nossa declaração feita alguns parágrafos acima, assumimos que a distinção prosódica por meio do acento intensivo, do modo como ocorre em português, por exemplo, embora tenha existido no latim clássico, não se aplica como função fonológica plena, porque o sistema da língua latina prevê e explica o fenômeno através de uma regra pré-existente (regra da penúltima), de modo que, se considerarmos em

⁴¹² *Instit. orat.* 1, 5, 22-23

⁴¹³ Segundo Weiss (2009, p. 110), “an alternative way of describing latin stress would be to say that a latin word is *parsisd* from right to left into left-headed moraic trochees, the final syllable being extrametrical. The read of the final complete foot receives the main stress.” (Um modo alternativo de descrever o acento latino seria dizer que a palavra latina é analisada da direita para a esquerda em troqueus moraicos com cabeça à esquerda, sendo a sílaba final extramétrica. A leitura do pé completo final recebe o acento principal”). Essa é a regra adotada pela Fonologia Métrica para descrever o acento latino, baseada no princípio da teoria métrica do acento, como veremos, mais detalhadamente, adiante, na seção 4.1.2.

⁴¹⁴ Cf. *Instit. orat.* 1, 5, 24. Quintiliano adverte que a não adaptação dos nomes gregos ao latim já acontecia na sua época.

conjunto o acento intensivo e a quantidade silábica, não encontraremos pares mínimos prosódicos.

Nossa interpretação coaduna-se com a leitura de Oniga (2007, p. 42), que afirma:

Quando o acento é predizível, não possui valor distintivo, mas ajuda a individuar os limites entre as palavras, porque se encontra sempre em uma posição bem precisa da palavra. O caso do latim nos permite entender que o acento predizível não quer dizer necessariamente “acento fixo”⁴¹⁵.

Com efeito, a posição do acento depende da quantidade da penúltima sílaba, e esta, dependendo se longa ou breve, desloca o acento. Assim, antes de termos uma distinção prosódica entre *cécidi* e *cecídi*, já há a distinção quantitativa pré-existente na penúltima sílaba. O mesmo ocorre em *mālum* (“mal”) e *mǎlum* (“maçã”): a distinção ocorre devido à sílaba longa no primeiro exemplo e breve no segundo. Parece-nos que, quando se considera a distinção fonológica entre essas palavras, leva-se em conta apenas a vogal breve e longa. No entanto, não se trata de relacionar o acento a uma vogal, como se ele fosse apenas um segmento ou traço fonológico pertencente a esta última⁴¹⁶. No sentido moderno, podemos designar o acento (*stress*) como uma propriedade de proeminência presente numa sílaba à esquerda ou à direita do constituinte prosódico chamado “pé”. Ou seja, o acento diz respeito, antes de tudo, a um conjunto de propriedades que têm caráter relacional, não sendo mais um traço, e sim “uma proeminência que nasce da relação entre os elementos prosódicos: sílaba, pé, e palavra fonológica” (BISOL, 2001, p. 76).

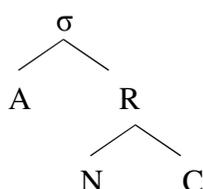
Para esclarecer devidamente essas afirmações, urge, antes de tudo, uma breve reflexão acerca da estrutura da sílaba, onde efetivamente incide a duração das vogais (longas ou breves) e de sua relação com o acento intensivo, sobre a qual os estudos modernos de linguística, especialmente o modelo gerativista, têm desenvolvido pesquisas bastante exaustivas.

⁴¹⁵ “Quando l’accento è predicibile, non ha valore distintivo, ma aiuta ad individuare i confini tra le parole, perchè si trova sempre in una posizione ben precisa della parola. Il caso del latino ci permette di capire che accento predicibile non vuol dire necessariamente ‘accento fisso’.”

⁴¹⁶ Assim considerava o modelo de Chomsky e Halle (1968), que, posteriormente, a teoria da Fonologia Métrica, que adotamos, viria a contestar.

3.3.1 Acento e sílaba

Sílaba (σ) é uma unidade fonológica, ou melhor, prosódica, hierarquicamente superior ao fonema, isto é, um conjunto formado de um ou mais traços, não simplesmente organizados em sucessão linear. Antes, trata-se de uma unidade dotada de estrutura interna própria. Tal estrutura subjaz à chamada “teoria da sílaba” (σ), que foi adotada pelo modelo fonológico gerativista, a partir dos anos 70, quando os estudiosos passaram a inclui-la como unidade fonológica e objeto de pesquisas sobre sua função na fonologia das línguas. O modelo mais conhecido remete aos estudos de Selkirk (1982), que, por sua vez, baseou-se nas propostas de Pike & Pike (1967)⁴¹⁷. Por essa proposta, a estrutura da σ consiste em um Ataque (A) e em uma Rima (R); a rima, por vez, consiste em um núcleo (N) em uma Coda (C). Qualquer categoria, exceto N, pode ser vazia:



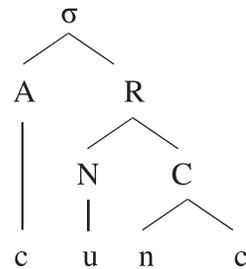
A estrutura da sílaba – especialmente da rima – é determinante para o peso silábico, ou seja, permite-nos elaborar uma definição precisa de um conceito de sílaba leve e sílaba pesada. A distinção entre uma e outra é fundamental para compreender a quantidade silábica, pois a sílaba breve é uma sílaba leve com vogal breve, todas as outras são longas (ONIGA, 2007, p. 41). Assim, σ pesada > rima com coda fechada; σ leve > rima com coda aberta. Essa diferença é mais precisa que aquela tradicional, que define sílaba aberta como simplesmente terminada em vogal, e sílaba fechada terminada em consoante, algo que se complica no caso das sílabas terminadas em ditongo (*ibid.*, p. 39). Note-se que somente constitui sílaba pesada se a RIMA for ramificada, e não o ataque. Na proposta de Trubetzkoy (1939) e Hyman (1985), as sílabas consistem em unidades ou constituintes de

⁴¹⁷ Sem excluir as contribuições da “teoria da mora” de Hyman (1985) o qual reelaborou conceitos de Troubetzkoy (1939).

“peso”, tradicionalmente conhecidas como moras (μ)⁴¹⁸; uma sílaba pesada consiste em duas moras, e uma sílaba leve, em uma mora. Essa formulação resolve o problema das línguas com sistema quantitativo. Desse modo, as rimas constituídas somente por uma vogal breve são leves; e rimas constituídas por vogal + consoante, ou vogal + vogal (ditongo), ou ainda vogal longa são pesadas:

Ex.: cūnc.tā.tĭ.ō (“lentidão”)

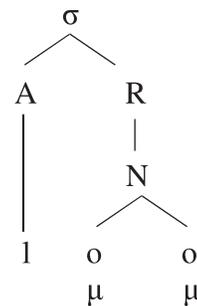
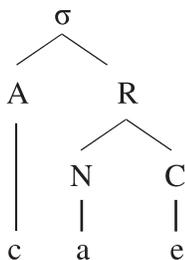
Leve não-ramificada (vogal breve) (*tĭ*) **Pesada ramificada (vogal + consoante) (*cunc*)**



(Ex.: cae.lō (“eu burilo”))

Pesada ramificada (ditongo) (*cae*)

Pesada ramificada (vogal longa) (*lō*)



⁴¹⁸ “Mora” é a menor unidade de medida na prosódia e na métrica clássicas. De acordo com as convenções usadas desde os antigos, uma sílaba breve vale uma mora (◡), e uma sílaba longa equivale a duas moras (◡◡).

A consoante do ataque não contribui para o peso da sílaba, mas uma consoante na coda vale uma mora. Em muitas línguas observa-se que essa distinção entre sílabas pesada e leve se reflete nas regras de acentuação e tonalidade (no caso das línguas tonais, obviamente). Desse modo, uma sílaba breve não é muito adequada para ser acentuada (ONIGA, 2007, p. 42). O motivo é simples: uma vogal acentuada tende a ser universalmente mais longa que uma vogal não acentuada. Então, uma sílaba breve acentuada corre o risco de se tornar longa, comprometendo a distância entre longa e breve sobre a qual se baseia o sistema quantitativo do latim. Daí porque é importante não confundir quantidade silábica com quantidade vocálica: em *sepūltus*, o acento recai em *sepúltus*, pois, embora a quantidade de vogal contida na penúltima sílaba (-púl-), seja breve, a duração da sílaba é longa (a sílaba é fechada). Se, ao contrário, a penúltima sílaba é breve, de acordo com o princípio acima (de peso sílaba/coda), não pode levar o acento, e este se desloca para a sílaba anterior, como, por exemplo, em *incōla* ~ *íncola*. Mas se a antepenúltima sílaba também é breve, então se recorre à lei do trissilabismo, em que o acento não pode ir além da antepenúltima sílaba.

Uma generalização da regra de acentuação do latim também pode ser representada de acordo com o sistema de símbolos usado pelos gerativistas, ainda no modelo linear, isto é, antes da incursão da teoria aos modelos não lineares, que hoje são quase que universalmente assumidos pela Fonologia atual. Apenas para efeito de ilustração, portanto, podemos expressar as regras fonológicas do português, que também serve para a regra das paroxítonas do latim, do seguinte modo, proposto por Mateus (1975, p. 103 *apud* BISOL, 2001, p. 37), utilizando notação de sinais subscritos (ou superescritos), permitindo a inclusão de um ou mais elementos opcionais no ambiente da regra.

Regra das paroxítonas: $V \rightarrow [+ \text{ac.}] / [_ _] C_0 V C_0 \#$

Nessa formulação, V designa “vogal”, isto é, o elemento que substitui as especificações de traço de classe de segmentos (os outros elementos são N, para nasais; G, para glides; e C, para consoantes). É essa classe que sofrerá o processo (*input* da regra)

indicado à direita da seta, que representa o *output* da regra. No caso, o traço entre colchetes [+ ac.] é a especificação do processo sofrido (isto é, a acentuação da vogal), seguido da barra inclinada (/), que indica o ambiente no qual a regra se aplica: a marca [__], que indica onde se localiza o segmento sujeito ao processo, seguido do determinante, que influencia a mudança. Os zeros subscritos indicam a quantidade de consoantes que pode haver antes ou depois da vogal. Assim, tal representação pode ser lida do seguinte modo: “uma vogal torna-se acentuada quando precede uma ou mais consoantes ou nenhuma consoante (C₀), outra vogal (V) e uma ou mais consoantes ou nenhuma consoante; # indica fronteira de palavra” (BISOL, 2001, p. 79). Por exemplo: *e.uén.tus*, *a.du.lé.scens*. Naturalmente, trata-se de um acento cíclico, pois a regra tem que ser reaplicada toda vez que há um acréscimo de um morfema derivativo, por exemplo em *a.du.le.scén.ti.bus*. Neste caso, será necessário formular uma regra para as palavras proparoxítonas, que, novamente coincide com a regra do português, também proposta por Mateus (1975, p. 206 *apud* BISOL, 2001, p. 139):

$$\text{Regra das proparoxítonas: } \left[\begin{array}{c} \text{V} \\ \text{E} \end{array} \right] \rightarrow [+ \text{ ac.}] / [_ _] C_0 V C_0 V C_0 \#$$

Na regra acima, (E) constitui um diacrítico que marca, na representação subjacente, as palavras proparoxítonas (esdrúxulas). Como se vê, a representação de uma regra de acentuação que trate o acento com um traço fonológico pertencente à vogal, termina por apagar a sua relação com a sílaba e suas propriedades fonológicas, uma vez que “o acento não é uma propriedade de um segmento (vogal), mas sim, um conjunto de propriedades suprasegmentais, que, juntas, faz com que uma sílaba se torne proeminente em relação às outras” (BISOL, 2001, p. 139).

De qualquer modo, uma especificação bastante clara e abrangente do acento latino é proposta pela Fonologia Métrica, que se dedica a uma melhor representação entre as relações do acento com a sílaba e a palavra, ou ainda, entre palavras ou sintagmas. No próximo capítulo vamos expor as contribuições já elaboradas dessa linha teórica para o acento latino.

Por fim, é importante fixar o que afirmamos acima: o acento latino não teve – devido às restrições que regulam mecanicamente sua posição sobre a penúltima ou sobre a antepenúltima sílaba – o rol funcional que podem ter línguas onde a posição livre do acento lhe confere um valor distintivo (ONIGA, 2007, p. 175). Não haveria, por exemplo, ao que tudo indica, alguma semelhança com o acento frasal do português moderno, graças ao qual o falante indica a relação decorrente de vários elementos de um enunciado ou de um sintagma. Em outras palavras, não há evidências peremptórias de um acento frasal em latim, pelo menos entre os autores clássicos, que permitissem desfazer a ambiguidade, por exemplo, frases como a seguinte: “eu saio **só** || se chover” e “eu **saio** || só se chover”. Mesmo assim, nosso intuito será – já que apresentamos, neste final de capítulo, um breve e superficial aporte metodológico da fonologia moderna – propor uma possível representação do acento que se estenda além dos limites da palavra e alcance os limites da frase latina. Entendemos que, mesmo levando em conta as afirmações ou silêncios dos antigos e as lacunas com que nos deparamos por falta de um registro oral, a análise dos fatos linguísticos pode assegurar alguma validade à nossa hipótese. É do que trataremos no próximo capítulo.

PARTE III

INTERTEXTOS

CAPÍTULO IV

Análise prosódica do período oratório

4.1 O ritmo nos estudos da Linguística

*Laudamus ueteres, sed nostris utimur annis
Mos tamen est aequae dignus uterque coli.
(Ovídio, Fasti, 225-226)*

[Enaltecemos o tempo antigo, mas usufruímos o dia de hoje;
é correto apreciar ambos em seus justos valores.]

As breves considerações a respeito da prosódia latina que traçamos no capítulo anterior, particularmente no que tange ao acento, possibilitaram entrever a complexidade do tema, bem como notar as lacunas que ainda obstam sua inteira compreensão. Por isso, antes de tudo, convém uma breve explanação a respeito da teoria prosódica nos estudos linguísticos recentes, antes de darmos continuidade ao estudo do ritmo na língua latina.

Segundo Barbosa (2009), o campo de estudo da prosódia abrange três domínios: linguístico, paralinguístico e extralinguístico. Neles, estudam-se as funções prosódicas de **demarcação** (indicadores de constituintes prosódicos, como sílabas, palavras fonológicas, grupos entoacionais, entre outros), **proeminência** (o “peso” ou destaque de um constituinte prosódico em relação ao outro – na hierarquia prosódica, por exemplo) e de **marcação discursiva** (elementos marcadores de um diálogo, marcadores da frase, etc.). Tais funções são veiculadas pela entoação e pelo ritmo e são reguladas por restrições biomecânicas ligadas à produção da fala e restrições linguísticas, para- e extralinguísticas. As funções linguísticas consideram o ritmo, a entoação, a acentuação, o acento lexical e frasal. Já os estudos paralinguísticos e extralinguísticos lidam com fenômenos “linguageiros” e comunicativos, como marcadores discursivos, ênfase, emoções, etc.; estes estudos fazem parte do plano expressivo das funções prosódicas, sendo que nos

concentraremos sobre as duas primeiras, demarcação e proeminência, especialmente esta última.

Por conseguinte, acreditamos que através do estudo do fenômeno prosódico, fonológico, muitos problemas sobre os quais se debruçam os filólogos e estudiosos do ritmo latino ainda precisam ser revistos, reformulados e representados com base numa nomenclatura apropriada, sob a luz de uma teoria linguística apropriada. Dessa forma, neste capítulo, inscreveremos nossas hipóteses no contexto das teorias fonológicas gerativistas, no intuito de averiguar de que forma os estudos linguísticos podem auxiliar a compreender e explicar o fenômeno do ritmo, do acento, das cláusulas e do período oratório.

Em Linguística, a concepção de ritmo está presente de duas maneiras, uma mais comum e menos geral; outra mais geral, embora menos comum, segundo Allen (1968, p. 60):

Há duas maneiras de lançar o olhar sobre o ritmo: a menos geral (mas mais comum nos escritos linguísticos) é a que afirma que o ritmo é um padrão de sequência temporal; a mais geral (de uso menos comum) diz que o ritmo é um padrão de qualquer sequência. Isto é, “rítmico” e “não-rítmico” são palavras que nós usamos para descrever sequências de eventos, não importando se marcamos ou não de modo exato a passagem de tempo enquanto nós percebemos essas sequências⁴¹⁹.

Essa percepção, no entanto, não ocorre de modo simples e objetivo. De fato, o ritmo é uma noção abstrata, que não pode ser diretamente observada (HAYES, 1995, p. 9). Mesmo assim, e mesmo com a subjetividade envolvida na percepção de cada língua em particular, o ritmo é absolutamente perceptível e, por isso, passível de análise, como qualquer outra manifestação intuída ou, melhor, processada por nossa mente:

A maior parte dos processamentos que nosso cérebro realiza (...) são inacessíveis à consciência. Ninguém se incomoda em perguntar às pessoas como elas fazem essas coisas, porque elas não sabem. A fonologia é

⁴¹⁹ “There are two ways of looking at rhythm: the less general (but more common in linguistic writing) is that rhythm is the pattern of a temporal sequence; the more general (and less common use) is that rhythm is the pattern of any sequence. That is, “rhythmic” and “unrhythmic” are words we can use to describe sequences of events, whether or not we mark the passage of time exactly while we perceive these sequences”.

semelhante. Quando nós falamos, automaticamente obedecemos a centenas, talvez milhares de regras fonológicas, mas não podemos observar nem articular o que significam tais regras. (HAYES, 2009, p. 25)⁴²⁰

A Linguística, de fato, não toma o termo **ritmo** apenas no sentido de padronização rígida de repetição de acentos, duração e altura, embora esta seja a principal preocupação da Fonologia. Nos estudos da linguagem, o ritmo se refere também às manifestações linguísticas organizadas no tempo ao serem pronunciadas, isto é, “não se resume apenas a padrões quaisquer de repetição, mas abrange a noção de *expectativa* de uma eventual repetição de um parâmetro no tempo”⁴²¹ (MASSINI-CAGLIARI, 1992, p. 11).

Nessa perspectiva, parece bastante razoável dizer que o ritmo se manifesta não apenas na fala, mas também na escrita, através de diversos recursos que se alternam de forma regular e contínua:

Alternâncias, por exemplo, na ocorrência de anáforas, de paralelismos, de marcadores discursivos, de esquemas argumentativos e assim por diante, são definidores de um ritmo que se manifesta não só na oralidade, mas também na escrita⁴²². Reconhecer a importância dos esquemas rítmicos na linguagem é, pois, reconhecer no ritmo um lugar de organização dos fenômenos característicos de seus vários níveis de estruturação. (ABAURRE, 2003, p. 92-93)

⁴²⁰ “Most of the computations that our brains carry out are (...) inaccessible to consciousness. No one bothers to ask people how they do these things, because people don’t know. Phonology is similar. When we speak, we automatically obey hundreds, perhaps thousands of phonological rules, but we can neither observe nor articulate what these rules are”. Nessa mesma perspectiva, é interessante destacar o posicionamento de Cícero (*Or.* 183), quando afirma: *esse ergo in oratione numerum quemdam non est difficile cognoscere. Iudicat enim sensus; in quo iniquum est quod accidit non agnoscere, si cur id accidat reperire nequeamus.* (“Deste modo, não é difícil reconhecer que existe na prosa um certo ritmo. É nossa audição que julga. E é injusto não admitir o que acontece só porque não podemos explicar o porquê.”)

⁴²¹ Novamente, é bastante interessante notar como Cícero se antecipa a essa compreensão moderna de “expectativa” da circularidade rítmica: *Aures enim uel animus aurium nuntio naturalem quandam in se continet uocum omnium mensionem. Itaque et longiora et breuiora iudicat et perfecta ac moderata semper exspectat.* (“Na verdade, os ouvidos, ou antes o espírito, por causa do aviso dos ouvidos, tem em si certa medida natural de todos os sons. E assim julga os sons mais longos e os mais breves e espera o que for mais moderado e polido.”)

⁴²² Cf. Chacon (1998).

Um grande avanço para os estudos sobre o ritmo ocorreu a partir do momento em que a Fonologia associou a noção de ritmo ao processo de regularidade percebida nas “unidades proeminentes” da fala, regularidade expressa em termos de padrões de sílabas acentuadas x sílabas não-acentuadas, extensão de sílaba (longa x breve) ou *pitch* (alto x baixo) ou uma combinação dessas variáveis⁴²³. Isso aconteceu precisamente quando a prosódia foi incluída no campo de estudo da Fonologia, de modo que,

embora esse termo [prosódia] seja geralmente usado para se referir ao ritmo e entoação, na teoria fonológica, ele pretende incluir todos os fenômenos fonológicos que consideram o formato regular do som dos enunciados, isto é, não apenas ritmo e entoação, mas também fenômenos segmentais que podem ser aplicados entre as palavras. (NESPOR, 2010, p. 374)

Diante disso, versaremos, nas páginas seguintes, sobre os modelos fonológicos não-lineares e suas principais vertentes teóricas, a partir das quais, na sequência, apontaremos as possíveis abordagens da constituição do acento latino. Tencionamos, com isso, explicitar nossa própria leitura do tema, analisando a questão das cláusulas métricas, do período oratório e da possibilidade de formalização da proeminência frasal do período oratório latino e de sua estrutura interna, sob a luz dos princípios metodológicos dessas teorias.

4.1.1 Os modelos fonológicos não-lineares

Os modelos não-lineares da Fonologia pertencem ao arcabouço teórico do Gerativismo e foram inaugurados no início da década de 70, como resposta, ou melhor, como complemento aos avanços dos estudos fonológicos gerativistas, obtidos com a publicação da obra clássica de Chomsky e Halle (1968), *The sound pattern of English (SPE)*, que fez prevalecer, até meados dos anos 70, os estudos lineares. A obra em questão se dedicava exclusivamente ao formato do som das palavras e abriu caminho para

⁴²³ A poesia se enquadra nos padrões que apresentam regularidade máxima, chamada “métrica” (CRYSTAL, 2010, p. 230). Trata-se, é claro, de certo tipo de poesia, a de ritmo regular, frequente até o Modernismo e o único em toda a Antiguidade Clássica.

posteriores vertentes teóricas não-lineares, como a Fonologia Autossegmental, a Geometria de Traços, entre outras. Isso porque, embora tenha avançado significativamente no que tange à importância dos estudos da prosódia das línguas, deixou de lado algumas outras questões – ou não as tratou com a devida profundidade –, como o acento, o ritmo e os constituintes⁴²⁴ prosódicos no nível acima da palavra lexical⁴²⁵, temas tratados pela corrente que a seguiram, como a Fonologia Métrica e Fonologia Prosódica, as quais se firmaram como sólidas ramificações da Fonologia moderna, na esteira do desenvolvimento gerativista nos últimos 40 anos.

Para entender melhor o conjunto das questões que perpassam as reflexões tratadas pela abordagem gerativista, é preciso lembrar que os modelos anteriores (lineares) interpretavam a fala como uma combinação linear de segmentos ou conjuntos de traços distintivos, com uma relação de um-para-um entre segmentos e matrizes de traços, com limites morfológicos e sintáticos. Essa, muito resumidamente, foi a contribuição da teoria gerativista clássica de Chomsky & Halle, o *SPE*, que, a partir de então, segundo Kenstowicz (1994), representou uma grande evolução nos estudos sobre a natureza e o funcionamento das línguas humanas. No entanto, a crítica comumente feita a esse modelo, como afirmam Gussenhoven & Jacobs (1998, p. 136), é de que, se os segmentos formam uma estrutura ou uma cadeia de traços simples, na qual cada um carrega em si uma lista de traços, seria impossível representar aspectos de pronúncia que poderiam caracterizar mais de um segmento enquanto traço individual. Isto porque a língua frequentemente trata aspectos particulares de pronúncia (tom e nasalidade, por exemplo) como pertencentes a uma completa sequência de segmentos, para cuja representação e manipulação, embora conscientes do problema, os autores do *SPE* não ofereceram nenhuma proposta satisfatória.

Assim:

⁴²⁴ O constituinte prosódico é uma “unidade lingüística complexa, cujos membros desenvolvem entre si uma relação binária de dominante/dominado, precisamente uma relação de forte/fraco ou vice-versa” (BISOL, 2001, p. 241).

⁴²⁵ “Palavra lexical” é uma expressão usada para designar uma unidade de conteúdo semântico presente no léxico da língua (cf. SILVA, 2011, p. 170).

Se uma língua tonal viesse a ter palavras cujas sílabas fossem todas de tom alto ou todas de tom baixo, então faria sentido dizer que cada palavra da língua tivesse o traço [+ tom alto] ('H') ou [- tom baixo] ('L'). Na representação do *SPE* das matrizes de traços, nós não seríamos capazes de representar as características tonais como duas sequências separadas; nós seríamos capazes de ter diferentes números de entidades em duas sequências, o que nos permite dizer que uma palavra é composta de seis segmentos, por exemplo, mas de um só tom⁴²⁶. (GUSSENHOVEN & JACOBS, 1998, p. 136)

Os autores continuam seu raciocínio tomando como exemplo uma palavra hipotética de tom alto [tata], em que é possível perceber a análise linear com base no modelo do *SPE* em (1): a vogal [a] apresenta o traço [+alto] em cada uma de suas ocorrências; em (2) e (3), mostra-se a representação com dois segmentos paralelos.

(1) t a t a	(2) ta ta	(3) ta ta
[+ alto] [+ alto]	[+ alto]	H

Na verdade, segundo Wetzels (1995), são vários os aspectos que diferenciam a Fonologia não-linear e as noções expostas no clássico *SPE* (Fonologia linear). Nesta, os sons e suas propriedades são representados como conjuntos não ordenados de **traços** ou **matrizes de traços**, nos quais cada segmento é especificado positiva ou negativamente. O **traço** como elemento primitivo de análise e representação da Fonologia das línguas, no modelo linear, é fundamental, e é definido em termos de propriedade específica de caráter acústico e articulatório, bem como unidade mínima segmentável, que se combina de diferentes maneiras para formar os sons das línguas humanas. Na abordagem linear, contudo, não é possível explicar como os traços podem se estender por domínios maiores do que o segmento. Já nos modelos não-lineares, as relações entre fonologia, morfologia e sintaxe são explicitadas como parte da estrutura hierárquica que caracteriza as línguas

⁴²⁶ “If a tone language were to have words whose syllables were either all high-toned or all low-toned, then it would make sense to say that each word of the language either had the feature [+hightone] ('H') or [-hightone] ('L'). In the *SPE* representation of features matrices, we would not be able to represent the tonal features as two separate strings, we would be able to have different numbers of entities in the two strings, which would allow us to say that a word consisted of six segments, say, but of only one tone.”

humanas. Por isso, ao sistema de traços agregou-se a perspectiva de **camadas** de análise, que gerou desdobramentos teóricos diversificados, agrupados, num primeiro momento, no que se costuma chamar de **Fonologia Autossegmental**. Posteriormente, surgiram outros modelos, entre os quais destacamos a **Fonologia Métrica** e a **Fonologia Prosódica** (BISOL, 2001).

Na **Fonologia Autossegmental**, existe a solidariedade dos traços em termos de estrutura hierárquica e é permitido que as regras fonológicas manipulem diretamente essa estrutura. Esse modelo permite a segmentação independente de partes dos sons das línguas, ou seja, além de operar com segmentos completos e matrizes de traços, opera também com o autossegmento⁴²⁷. Sua base metodológica, portanto, desenvolve-se a partir de duas ideias principais: a de que não há uma relação “bijetiva”⁴²⁸ entre o segmento e o conjunto de traços que o caracteriza, e a de que o segmento apresenta uma estrutura interna hierárquica dos traços que o compõem.

Desses pressupostos, decorrem duas consequências importantes: a) a de que os traços podem estender-se além ou aquém de um segmento, e b) a de que o apagamento de um segmento não implica necessariamente o desaparecimento de todos os traços que o compõem⁴²⁹ (GOLDSMITH, 1976). Decorre dessa proposta uma representação formal dos traços que compõem o segmento. Tal representação pretende-se capaz de mostrar quais os traços que podem ser manipulados isoladamente ou em conjunto, facilitando a expressão de classes naturais.

Segundo Abaurre & Wetzels (1992, p. 7), com o avanço das pesquisas autossegmentais, percebeu-se que o modelo exigia novas incursões teóricas no momento em que se percebeu que cada traço (e não somente os traços individuais de tom, ou outros envolvidos na harmonia vocálica e em processos de longa distância) poderia exibir algum outro grau de independência fonológica e que, na verdade, todos os traços poderiam estar envolvidos em outros processos fonológicos. Dessa forma, fez-se necessário que a

⁴²⁷ O termo ‘autossegmento’ foi usado por Goldsmith (1976) para referir-se a qualquer traço que pudesse ser expresso em uma camada autônoma de representação.

⁴²⁸ *Bijetive constraint*: termo cunhado por Poser (1982, p. 122 *apud* ABAURRE & WETZELS, 1992, p. 6) para designar que cada segmento sonoro corresponde exatamente a uma única especificação em termos de traços e vice versa.

⁴²⁹ Um bom exemplo desses dois pressupostos é o caso das línguas tonais.

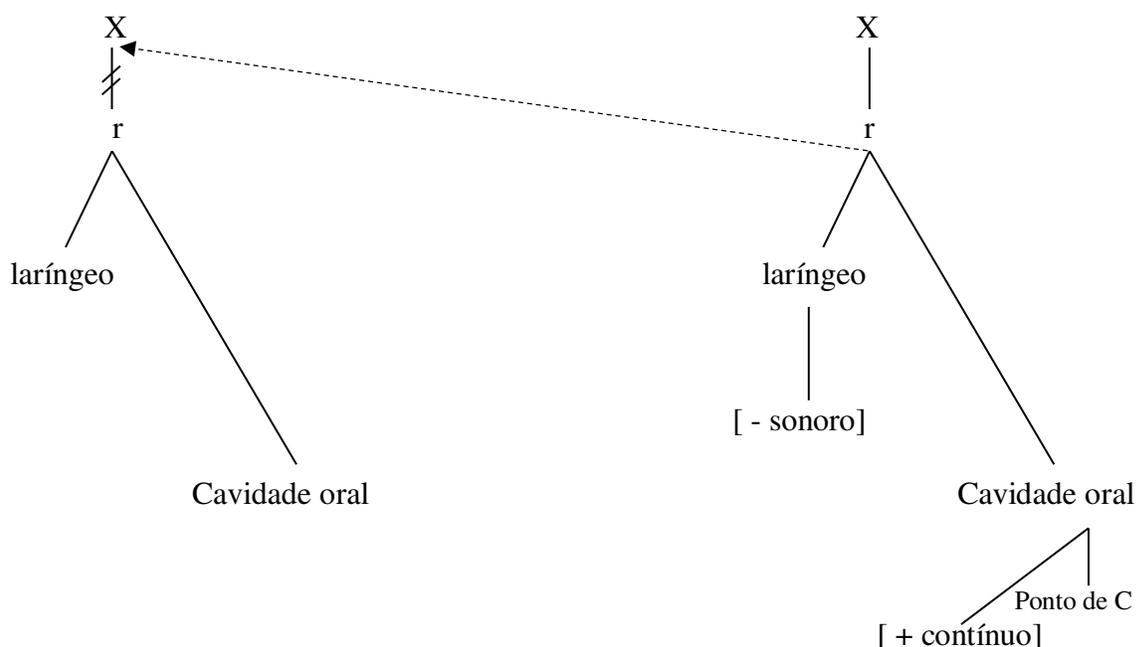
representação fonológica do segmento possibilitasse a manipulação dos traços individuais. Dessa preocupação emergiu, dentro do modelo autossegmental, a **Geometria de Traços**, a qual

estuda a maneira pela qual os traços agrupam-se em unidades funcionais. Mais especificamente, ela formaliza o fato de que essas unidades funcionais, geometricamente expressas como “nós de classe” (“class nodes”), exibem um comportamento fonológico exatamente igual aos dos traços individuais. Assim, da mesma forma como os traços, os nós de classe podem estar envolvidos em espalhamento, apagamento ou epêntese, e sua presença pode bloquear a propagação do mesmo nó de classe. (ABAURRE & WETZELS, 1992, p. 7)

Assim, é possível explicar, ou melhor, expressar os processos fonológicos – de assimilação de uma consoante a outra, por exemplo – que envolvam um único segmento ou traço, bem como representar grupos de traços sob um único processo ou nó de classe. Podemos explicar essa questão com um exemplo do latim.

As regras das oclusivas sonoras [b] e [d] são tradicionalmente descritas sem ordenamento claro em que se possa perceber o que de fato ocorreu nos processos de desvozeamento e assimilação entre as consoantes. Explicando melhor: depois do desvozeamento /d/ antes de qualquer segmento surdo, como em *adfero* > *atfero*; *adsequor* > *atsequor*, ocorre ainda um processo, o de assimilação, no qual as consoantes oclusivas surdas são assimiladas pelo segmento surdo seguinte: *adfero* > *atfero* > *affero*; *adsequor* > *atsequor* > *assequor*.

Após o desvozeamento, portanto, ocorre uma assimilação total, através do espraçamento de um ou mais traços específicos, cujo processo é melhor compreendido através de uma representação autossegmental, que formaliza a totalidade do fenômeno:



Na representação acima, percebe-se assimilação total, que ocorreu no nó de raiz, cuja linha de associação pontilhada representa o espraiamento da consoante da direita para aquela que a precede. Por isso, o nó de raiz da primeira consoante é removido, conforme expresso pelo sinal de desassociação (=). Essa representação evidencia uma sequência de consoantes com a mesma especificação para o traço [raiz].

Para o que cumpre ser tratado neste trabalho, vamos nos concentrar em duas importantes vertentes dos modelos fonológicos recentes, na Fonologia Métrica, mais diretamente ligada à teoria métrica do acento, e, depois, na Fonologia Prosódica.

4.1.1.1 Fonologia Métrica

A Fonologia Métrica surgiu com o avanço dos estudos da sílaba e o reconhecimento de que esta consiste numa unidade descritiva necessária ao desenvolvimento dos estudos de prosódia das línguas. Assim, os gerativistas passaram a lidar com a estrutura interna da sílaba, preocupando-se com a relação entre esse domínio e uma generalização fonologicamente significativa que pudesse dar conta de estabelecer as

questões de acento e ritmo das línguas. O acento, por sua vez, antes considerado como um traço segmental, passa a ser tratado, na **Teoria Métrica do Acento**, como uma propriedade relativa da rima silábica (núcleo e coda). Ou seja, ao contrário da análise tradicional do acento, nessa teoria, ele passa a constituir propriedade de níveis superiores à palavra lexical, envolvendo, por conseguinte, os domínios maiores do que a sílaba. A organização da sílaba em uma sequência sintagmática, em função da relativa saliência acentual, cria um padrão rítmico em que, em vez de serem tratadas meramente como fortes e fracas, são marcadas numa unidade dominante chamada “pé”⁴³⁰ (CAGLIARI, 2002, p. 122). Em outras palavras, o acento não é um traço, mas apresenta caráter relacional, emergindo da relação de proeminência entre os constituintes prosódicos, uma vez que apresenta características fonético-fonológicas diferentes dos demais traços regulares dos segmentos sonoros. Enquanto os traços fonéticos apresentam aspectos articulatórios e acústicos verificáveis, o acento e a estrutura rítmica são fenômenos relacionados ao tempo e não podem ser simplesmente observados a partir dos princípios articulatórios.

Desse modo, tanto a sílaba quanto o acento recebem uma análise mais adequada, uma vez que, no *SPE*, a análise a ele conferida foi bastante criticada, por restringir-se, muitas vezes, apenas ao nível sintagmático, isto é, no nível dos segmentos de palavras ou sintagmas. Com efeito, para alcançar o estatuto de um padrão acentual de determinada língua, é necessário saber como a organização das sílabas e de suas unidades prosódicas imediatamente superiores – chamadas de pés métricos – atua em relação à posição do elemento dominante (BISOL, 2001).

As primeiras referências a uma teoria métrica do acento que procuraram desenvolver as questões acima encontram-se nas reflexões de Liberman (1975) e Liberman & Prince (1977), que adotam a palavra “métrica” para denominar a teoria, em referência à forma de organização métrica dos versos clássicos. Segundo Massini-Cagliari (1999, p. 122), o principal avanço em relação ao *SPE* foi, justamente, a admissão de que os

⁴³⁰ Em Linguística, a noção de “pé” foi desde cedo incorporada aos estudos de fonética. Normalmente, correspondia ao que, em música, é chamado de “compasso”, de modo que designa, por analogia, uma unidade de duração compreendida entre duas tônicas (incluindo a primeira e excluindo a segunda) (Massini-Cagliari, 1999, p. 118). Fonologicamente, porém, é somente com o advento dos modelos não-lineares que a noção de “pé” estabeleceu-se como constituinte prosódico relevante para o estudo do ritmo das línguas naturais.

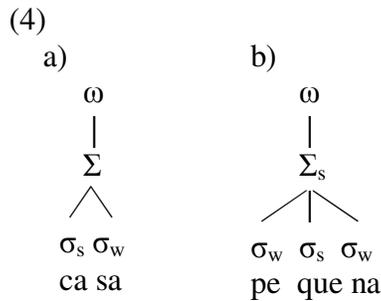
constituintes rítmicos de determinada sequência se organizariam hierarquicamente, o que demandaria a incorporação, nas representações fonológicas, de constituintes prosódicos como a **sílaba** (σ) e o **pé** (Σ). Desse modo, o “pé”, como primitivo teórico que informa o padrão rítmico das línguas – isto é, qual o movimento rítmico das línguas –, atua como um organizador de unidades menores (a sílaba) e, ele mesmo, como um constituinte rítmico operante num jogo de proeminências partícipe de uma hierarquia mais abrangente.

Na Fonologia não-linear, portanto, o “pé” assume o papel de constituinte prosódico, agora não mais aplicado exclusivamente ao verso, mas incorporado à teoria geral do acento. Além disso, ainda na proposta de Liberman e Prince (1977), o acento é visto como uma propriedade da sílaba, e não mais como um traço da vogal, por isso passa a ter caráter relacional, constituindo uma **proeminência relativa** que nasce da relação entre os elementos prosódicos, isto é, a sílaba (σ) e o pé (Σ). Assim, o pé, do mesmo modo que todos os domínios da escala prosódica, organiza-se numa relação de dominância em termos de forte (‘s’, *strong*) e fraco (‘w’, *weak*)⁴³¹ e está vinculado a um constituinte hierarquicamente superior: a palavra fonológica (ω)⁴³². Na hierarquia prosódica (sobre a qual nos deteremos melhor nas próximas seções), a palavra fonológica é o constituinte mais baixo que representa a interação entre fonologia e morfologia (NESPOR & VOGEL, 2007 [1986], p. 109). Está sujeita à *Strict Layer Hypothesis*, isto é, o princípio assumido pelas autoras⁴³³, que obriga todos os pés de determinada cadeia a serem agrupados sob o mesmo domínio prosódico imediatamente superior, no caso, na mesma palavra fonológica (ω), isto é, cada pé deve ser exaustivamente nela incluído, de modo que não pode haver o caso de determinada sílaba de um pé pertencer a diferentes palavras fonológicas.

⁴³¹ Cf. Bisol (2004).

⁴³² Cf. Liberman & Prince (1977); Selkirk (1980b); Nespors & Vogel (2007 [1986]). Outra característica fonológica da acentuação é que se pode falar de graus de acentuação ou de proeminência. O acento lexical é uma propriedade do léxico e não depende do componente prosódico. O acento frasal, por sua vez, é aquele que normalmente carrega o foco, e é atribuído a uma sentença. As noções de acento lexical e acento frasal se aplicam, portanto, em domínios distintos, sendo a primeira no domínio da palavra lexical e a segunda no domínio da palavra ou do sintagma fonológico.

⁴³³ Conforme Nespors e Vogel explicam (2007, p. 25), trata-se de uma restrição formulada primeiramente por Selkirk (1984), cuja nomenclatura foi adotada pelas autoras, na forma de princípios, segundo os quais uma determinada unidade não-terminal da hierarquia, X^P , é composta de uma ou mais unidades da categoria imediatamente mais baixa, X^{P-1} (princípio 1), e que cada unidade está exaustivamente contida na unidade superior da qual faz parte (princípio 2).



A restrição imposta pelo binarismo, presente em (4a), isto é, de uma relação de um-para-um entre as sílabas e o pé, assumida inicialmente por Liberman & Prince (1977), nem sempre se mostra possível, como em (4b). Dessa forma, era bastante comum que os trabalhos seguintes assumissem a possibilidade de distribuição n-ária, isto é, partir da possibilidade de que o agrupamento de sílabas e pés, bem como os constituintes superiores, como veremos, podem agrupar-se em ordem diversa de um-para-um. Trata-se, ainda, de uma unidade prosódica portadora de relações de proeminência e que admite em seu domínio diversas regras fonológicas, como veremos adiante, na seção 4.1.1.2.1.

Retomando nosso raciocínio, portanto, o acento é uma propriedade da estrutura rítmica de um enunciado, que se configura a partir da relação de proeminência entre constituintes. São três os tipos básicos de acento:

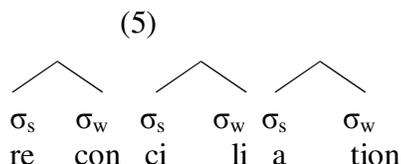
- a) **Acento primário:** o acento mais forte de uma palavra. Ex.: *económico*;
- b) **Acento secundário:** o acento relativamente menos forte que o acento primário, podendo haver mais de um na palavra. Ex.: *àbacaxí* (ou *abàcaxí*);
- c) **Acento principal:** é o acento mais forte de uma sequência de palavras. Ex.: *tèmos péixe*.

Segundo Bisol (2001, p. 76), para estabelecer o algoritmo acentual de uma língua “é preciso saber como se dá a organização de suas sílabas em pés métricos e qual é a posição do elemento dominante (sílabas fortes)”. Por isso, a fim de visualizar melhor a relação entre os constituintes prosódicos e os tipos de acento por ela determinados, é possível, ainda pela proposta de Liberman e Prince (1977), representá-la através de ‘árvores’ ou alinhá-la por meio das ‘grades métricas’.

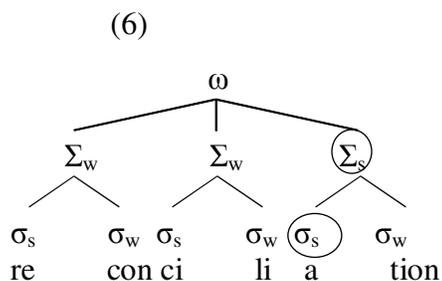
A “árvore” é estabelecida a partir de sílabas que formam pés, sempre binários, rotulados como ‘forte’ (s) e ‘fraco’ (w). Segundo Bisol (2001), apesar de os autores terem

uma preocupação especial de explicar o acento secundário e principal em língua inglesa, a proposta permite caracterizar a estrutura interna da palavra, no inglês, que se apresenta em dois níveis:

a) as sílabas são inicialmente agrupadas em constituintes cujo elemento à esquerda⁴³⁴ é o mais forte:



b) os constituintes são organizados numa árvore ramificante com cabeça à direita:



No exemplo (6), a sílaba ‘a’ recebe o acento principal por ser a única que é dominada exclusivamente por nós fortes. Ou seja, o acento principal localiza-se no nível da palavra fonológica, cujo domínio pode extrapolar os limites de apenas uma palavra lexical, unindo-se a um outro elemento que não possua acento – como uma preposição, por exemplo, no caso de um sintagma –, ou possua acento mais fraco, como no caso da sílaba seguinte (‘-tion’). Essa característica é chamada de *propriedade culminativa* (KAGER, 1999 *apud* COLLISCHONN, 2007, p. 198).

A “grade métrica”, por sua vez, permite organizar hierarquicamente, em colunas, as relações entre os elementos, expressando a força relativa dos mesmos. Em tese, permite explicar a necessidade de preservar a alternância de proeminências acentuais, a

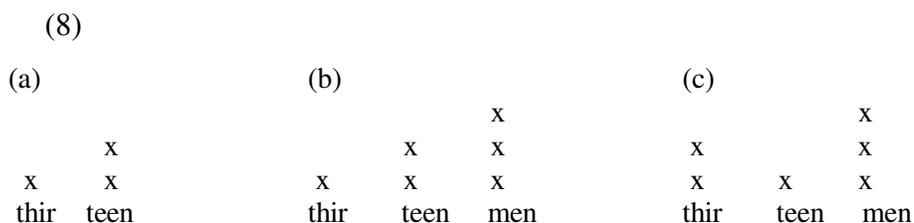
⁴³⁴ Esse princípio (troqueu), contudo, é parametrizável –, isto é, ordenado através de parâmetros estabelecidos pela própria língua –, pois a sílaba forte também pode ficar à direita (iambo). Sobre a parametrização dentro da teoria, trataremos mais adiante (cf. seção 4.1.2).

qual caracteriza o chamado “ritmo linguístico” e é garantida por uma “regra de ritmo” (*rhythm rule*) (Lieberman & Prince, 1977). A regra de ritmo se aplica quando a relação *w/s*, característica de iambos, inverte-se, formando o padrão *s/w*, um troqueu, quando uma palavra é inserida e recebe o acento frasal. Como exemplo, os autores apresentam a palavra *thìrtéén* que passa a *thírtèèn* (*men*).



A representação arbórea, acima, é possível, embora alguns autores prefiram a representação em forma de grade⁴³⁵, por considerarem que, nessa disposição, o elemento proeminente é mais facilmente distinguível. Nesse tipo de representação, o ‘x’ indica a proeminência das sílabas, que será maior quanto mais alta for a coluna de ‘x’. Cada linha representa um nível de hierárquico de proeminência acentual, sendo o mais baixo o próprio nível da sílaba, o seguinte, o nível do pé, e o terceiro, o nível da palavra fonológica.

Vejamos:



⁴³⁵ Segundo Bisol (2001), um dos modelos que preferem a grade (“grid-only”) é o de Halle e Vergnaud (1987) e, antes deles, Prince (1983). Ao mesmo tempo, Selkirk (1980, 1984) e Nespor e Vogel (2007 [1986]) defendem o princípio da representação exclusivamente arbórea (“tree-only”). A grade métrica pode ser representada também por números, como, aliás, preferem Lieberman e Prince. Outros autores, como Nespor (1994), preferem o ‘x’ ou asteriscos.

No exemplo de “thirteen”, a sílaba mais forte é “-teen”, como mostra o exemplo (8a). No entanto, em posição adjacente à palavra “men”, o acento da primeira palavra se “choca” com o acento da segunda palavra (o que é chamado de *stress clash*), resultando no deslocamento da proeminência acentual. Nos exemplos (7a) e (7b), é possível observar a mudança acentual, em “thirteen”, de iambo (w/s) para troqueu (s/w)⁴³⁶, do mesmo modo que na representação em forma de grade métrica, na qual ocorreu o realocamento do acento mais forte, a fim de evitar o *stress clash* de (8b), resultando da estrutura de (8c). Como se vê, embora ausente na opção por representação em forma de grade, o “pé” pode ser percebido através da “batida” rítmica definida pelos pulsos representados por ‘x’.

Posteriormente ao trabalho de Liberman e Prince (1977), especialmente após os primeiros trabalhos de Hayes (1985) sobre a fonologia métrica, os estudos relacionados à teoria métrica do acento procuraram homogeneizar a representação do acento e do ritmo através de apenas um dos modelos: ou pelo arbóreo ou pela grade métrica.

Posteriormente, partindo do duplo entendimento de que, nas línguas do mundo, o acento tanto pode ser uma propriedade intrínseca de cada palavra (especificada no léxico), quanto pode ser determinado por regras da própria palavra, a teoria métrica procura compreender melhor as propriedades deste último tipo (COLLISCHONN, 2007). Por isso, Hayes (1995) entende que os parâmetros rítmicos das línguas favorecem um inventário de estruturas métricas básicas que resultariam num conjunto finito de “pés” que dariam conta da descrição de todas as línguas do mundo. Isso seria possível através da observação do comportamento do acento em cada língua, pois, para o autor, o acento é uma estrutura rítmica hierarquicamente organizada, uma manifestação linguística da estrutura rítmica e que, por isso, pode ser parametrizada. Ao levar em conta, portanto, o padrão rítmico de uma língua, ou seja, os ‘pés métricos’ de que é constituída, o autor reconhece dois tipos de pés: o troqueu e o iambo, responsáveis tanto por explicar a alternância de fortes e fracas, quanto por determinar a localização do acento primário.

⁴³⁶ Essa regra é chamada de reversão iâmbica (*iambic reversal*) e é utilizada justamente para evitar o *stress clash* (HOGG & McCULLY, 1987, p. 134). Trata-se, contudo, de aspectos bastantes controversos, ainda não resolvidos, alvos de diversos questionamentos nos dias de hoje (cf. BARBOSA, 2006, p. 110).

A teoria universal do acento desenvolvida por Hayes (1995) funda-se sobre a estrutura de ‘árvore’ e delimita vários parâmetros para a observação dos sistemas acentuais das línguas humanas, a fim de obter o “pé canônico” de determinada língua. É preciso lembrar que, no sistema anterior, de Halle e Vergnaud (1987), sobre o qual Hayes muito se baseia, a combinação de parâmetros acentuais, ainda não denominados como “pés”, possibilitava o estabelecimento de muitos sistemas de acento não encontrados nas línguas humanas. Os “parâmetros” acentuais a que nos referimos são, segundo Massini-Cagliari (1995, p. 78), sistemas de regras vistos como um conjunto de escolhas, dentre uma lista finita de opções, que são efetuadas por cada língua e que vão construir a estrutura métrica em constituintes hierarquizados, os quais, por sua vez, vão gerar os padrões acentuais das línguas. O sumário dos parâmetros do ritmo nos é fornecido também pela autora (*ibid.*, 93):

1. Quantidade de sílabas por pé: binário/ilimitado
2. Dominância: esquerda/direita
3. Sensibilidade à quantidade silábica: sim/não
4. Direcionalidade: da direita para a esquerda/da esquerda para a direita
5. Regra final: à direita/à esquerda
6. Extrametricidade:
 - a) Constituinte: nenhum/segmentos/sílabas/pés/sufixos/palavras
 - b) Borda: direita/esquerda
7. Pés degenerados: proibição forte/proibição fraca/não-proibição
8. Quantidade silábica: considerar elementos da rima/núcleo
9. Iteratividade: os pés são construídos iterativamente/não-iterativamente

Hayes (1995) indicou alguns parâmetros que, posteriormente, seriam estendidos a todos os domínios superiores na hierarquia prosódica, para a delimitação dos sistemas de acento, entre eles: a) a extensão do pé (binário – até duas sílabas – ou ilimitado)⁴³⁷, que corresponderia à decisão acerca do tipo de pé acentual; b) o lado dominante (proeminente) da cabeça (à esquerda ou à direita) no pé; c) se a construção do pé é ou não sensível ao peso silábico. Assim, a partir dos valores fixados *supra*, cada língua tem como pé canônico um dos três possíveis pés listados no inventário proposto por Hayes (1995, pp. 62-74):

⁴³⁷ Conforme mencionamos anteriormente, é admissível a formação de pés não-binários.

<p><i>Troqueu silábico:</i> (x .)</p> <p style="text-align: center;">σ σ</p>	<p>O pé é formado por duas sílabas, com proeminência na sílaba à esquerda. Esse sistema considera apenas a quantidade de sílabas, não sua estrutura interna.</p>
<p><i>Troqueu moraico:</i> (x .) ou (x)</p> <p style="text-align: center;">υ υ –</p>	<p>Neste caso, o pé troqueu leva em conta o peso silábico, de modo que uma sílaba pesada (x) pode formar um pé sozinha, enquanto que duas sílabas leves (υυ), juntas, formam o pé, sempre com cabeça à esquerda. Chama-se troqueu <i>moraico</i>, porque a unidade básica é a mora, e não a sílaba.</p>
<p><i>Iâmbico:</i> (. x) ou (x)</p> <p style="text-align: center;">υ σ –</p>	<p>O pé é formado por duas sílabas, com proeminência na sílaba à direita.</p>

Nessa representação, (–) refere-se à sílaba pesada; (υ) representa sílaba leve; (σ) diz respeito a qualquer sílaba; um ponto (.) representa a sílaba fraca em um pé; e um (x), a sílaba forte. O peso silábico, por sua vez, é representado através da quantidade de moras (camada prosódica na qual as sílabas são ligadas por um pé, como constituinte prosódico, de forma que uma sílaba leve tem uma mora e uma sílaba pesada, duas moras ou mais). O “pé”, portanto, é um constituinte prosódico formado por pelo menos uma sílaba que apresente proeminência. Dessa forma, Hayes eleva o “pé” ao estatuto de “universal linguístico”, ou seja,

o pé seria uma estrutura abstrata inata, cujas manifestações (o troqueu silábico, o troqueu moraico e o iambo) seriam resultado de fixações de parâmetros feitas por cada língua (...). Apenas os resultados das escolhas paramétricas seriam observáveis, não o pé enquanto abstração. (MASSINI-CAGLIARI, 1999, p. 129)

De acordo com a teoria paramétrica de Hayes (1995), os passos seguintes para identificação do padrão rítmico de uma língua são: levar em conta a direção que a alternância do acento é contada, da direita para esquerda ou da esquerda para a direita; a existência de extrametricidade (sílabas que não participam da estrutura métrica); a possibilidade de se formarem pés degenerados (um pé formado por uma sílaba leve que apresenta proeminência). A título de exemplificação dos conceitos acima, podemos considerar a acentuação do português brasileiro⁴³⁸. Assumimos que o pé de acento no PB é o troqueu moraico, sensível ao peso silábico (observe-se o caso das oxítonas), construído da direita para a esquerda, não iterativamente (isto é, a construção dos pés é contínua, ao longo de toda a palavra, resultando em acentos secundários). Desse modo, a regra aplica-se às palavras paroxítonas terminadas em sílaba leve e nas oxítonas terminadas em sílaba pesada.

(9)

(a)	(b)
. (x .)	. (x)
ca va lo	a mor
∪ ∪ ∪	∪ –

Nos exemplos acima (9), percebemos a proeminência em cada pé, porém, com o auxílio dessa representação em forma de grade, podemos ainda colocar em evidência o acento principal, no nível da palavra fonológica. Assim:

(10)

(a)	(b)	
(x)	(x)	ω
. (x .)	. (x)	σ
ca va lo	a mor	σ
∪ ∪ ∪	∪ –	

⁴³⁸ A descrição do PB com base no modelo de Hayes é encontrada em Bisol (2000), Lee (2002), Massini-Cagliari (1995), entre outros. Por isso mesmo, não é nossa intenção descrever aqui o acento do português exaustivamente, limitando-nos à apresentação dos casos menos controversos e não excepcionais, apenas a título de exemplificação.

Na grade métrica acima, cada linha representa uma sequência de espaços que projeta para o nível superior a proeminência de cada sílaba. A noção de **extrametricidade**, conceito bastante recorrente⁴³⁹ na teoria métrica, principalmente a partir de Hayes (1985), é utilizada para explicar por que o acento não incide sobre a última sílaba, mas sobre penúltima e sobre antepenúltima sílaba. Ou seja, permite que um elemento (sílabas, mora ou outro segmento) não seja “visto” pela regra de acento, recuando, assim, o acento para a direita de sua posição (BISOL, 2001). No entanto, só pode ser extramétrico o elemento que esteja na margem do seu domínio. Na proposta de Bisol (2001) para o acento do PB, no caso dos nomes, são marcadas como extramétricas as sílabas finais das proparoxítonas e a consoante ou ditongo finais das palavras não oxítonas (final de coda silábica). Assim, nos exemplos oferecidos por Bisol (2001, p. 145):

(11)

a)	b)
árvo<re>	úti<l>
fósfo<ro>	lápi<s>
rápi<da>	açúca<r>

Uma vez que a extrametricidade incide no nível subjacente, no caso, torna invisível para a regra a última sílaba ou segmento, a regra do acento do PB considerará a borda da direita para a esquerda a partir da penúltima sílaba e, assim, no nível superficial, o acento recairá sobre a antepenúltima sílaba, como em (12a); e, no caso das palavras de (12b), a sílaba final não pode ser interpretada como sílaba pesada (x), pois o elemento final não foi considerado no nível subjacente:

⁴³⁹ Trata-se também de um conceito bastante questionado, o ponto fraco da teoria, na verdade, pois termina por não explicar adequadamente os fenômenos rítmicos. Daí porque a teoria lhe imputa tantas restrições de uso. É ainda por esse motivo que a Teoria da Otimalidade – a mais recente abordagem fonológica sobre o acento – vem se dedicando a explicar os fenômenos rítmicos sem lançar mão desse recurso.

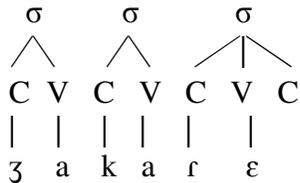
(12)

a)		b)	
árvo<re>	forma subjacente (já silabada)	úti<l>	forma subjacente (já silabada)
(x .)	regra do PB (troqueu moraicó)	(x .)	regra do PB (troqueu moraicó)
[‘arvuri]	forma de superfície	[‘utʃiw]	forma de superfície

No caso dos verbos, marca-se como extramétrica a sílaba final da primeira e da segunda pessoa do plural dos tempos do imperfeito como em *gostáva<mos>*, *gostásse<mos>*, *gostáve<is>* e *gostásse<is>*. E ainda as consoantes com status de flexão, como em: *cánte<m>* e *fála<s>*. Este último caso submete-se à mesma regra dos nomes com sílaba final pesada, não oxítónica, vistos acima.

Bisol (2001, p. 146) ainda levanta a questão das palavras oxítonas terminadas em vogal acentuadas, que, aparentemente, seriam exceções à regra geral, como *jacaré* e *saci*. Para esses casos, considera-se a existência de uma consoante final⁴⁴⁰, abstrata, na forma lexical:

(13)



A proposta de uma abordagem métrica para o acento do português, como fez Bisol (2001)⁴⁴¹, demonstra a eficácia da teoria para grande parte das questões do acento do PB e das línguas do mundo, inclusive das línguas em situação limitada à modalidade escrita, como o português arcaico⁴⁴² e o próprio latim, como veremos na seção 4.2.

⁴⁴⁰ Evidências dessa forma abstrata surgem em formas derivadas como *cafeteira*, *cafezal*, *chaleira*, etc.

⁴⁴¹ Na verdade, a proposta detalhada encontra-se em Bisol (1992), mas também podemos encontrar diferentes abordagens para o acento do PB em diversos outros autores.

⁴⁴² Cf. os trabalhos de Massini-Cagliari (1995, 1999) e Quednau (2000).

4.1.1.2 Fonologia prosódica

A consciência da necessidade de esclarecer questões de acento que extrapolam o nível da palavra lexical e que, por conseguinte, deem conta dos fenômenos rítmicos pós-lexicais, fez surgir os estudos da hierarquia prosódica.

Na Fonologia Prosódica, o objeto de estudo são as categorias prosódicas fonologicamente relevantes, que envolvem domínios mais extensos do que a palavra fonológica (a saber, o grupo clítico, o sintagma fonológico, o sintagma entoacional e o enunciado). Condensada mais recentemente na obra basilar de Nespor e Vogel (2007 [1986]) e inspirada nos modelos não-lineares, a teoria prevê o estudo dos fenômenos de ordem frasal. Nem sempre a palavra fonológica (ω) coincide com a palavra lexical, isto é, a correspondência não é isomórfica e, por isso, a presença do acento principal de ω ocorre dentro de um jogo de proeminências que revela regras fonológicas que se processam em unidades não verificáveis apenas nos níveis estabelecidos da fonologia métrica. Por esse motivo, surgiu a necessidade de examinar estruturas maiores, que envolvam domínios relacionados ao nível da frase: a *Phrasal phonology*⁴⁴³. Em português, por exemplo, o mesmo princípio de deslocamento ou retração de acento percebido no exemplo de *thirteen men*, em (7) e (8) acima, pode motivar fenômenos semelhantes, melhor verificáveis quando são apresentados ou projetados em unidades frásicas. Como exemplo, podemos citar os estudos de Sândalo & Truckenbrodt (2002) a respeito do português brasileiro, que mostraram que a retração do acento ocorre somente no interior de sintagmas fonológicos (φ), isto é, as reestruturações rítmicas dos elementos da frase acontecem dentro desse domínio, mas preservam o acento original nos limites de φ 's, como nos exemplos a seguir:

⁴⁴³ Cf. Nespor & Vogel (2007 [1986], p. 375). O primeiro trabalho de fonologia gerativa dedicado exclusivamente à fonologia frasal foi o de Selkirk (1981), publicado a partir de sua tese de Doutorado, de 1972.

(14)

- (a) [café] [quente].
- (b) [café quente] queima.
- (c) [café] [queima].
- (d) [vendeu livros].

A reestruturação ocorrida em (14b) dos acentos originais de (14a), que retrai a proeminência de ‘fé’ para ‘ca’, não permanece quando o domínio de φ , aplicado sobre o sujeito (‘café’), justapõe-se ao verbo (‘queima’), como em (14d). Não que, conforme apontamos acima, exista necessária isomorfia prosódica e sintática. Ainda segundo Sândalo & Truckenbrodt (2002), em estruturas como (14d), é possível que entre o verbo e o objeto haja reestruturação que possibilite ao acento retrair-se, formando um único φ , sem isonomia com os respectivos constituintes sintáticos.

Efetivamente, para além da observação de que palavras simples apresentam alternância de acentos fortes e fracos, ou melhor, de acento primário e acento(s) secundário(s), é, portanto, perceptível a necessidade de compreender as relações rítmicas das estruturas frásicas para além da palavra fonológica. Isso porque é patente que entre as palavras que contêm o acento primário, algumas (sublinhadas) são mais proeminentes que outras:

(15)

Quéro ir embóra aínda hóje.

Os diversos graus de acentuação que caracterizam um enunciado formam o contorno rítmico, acentual, que imprime sua constituição prosódica. Em outras palavras, existem fenômenos fonológicos, ligados ao acento, que se aplicam pós-lexicalmente e pós-sintaticamente, ou seja, no nível em que as palavras estão concatenadas em frases, geradas pelo componente sintático. Segundo Nespor (1994, p. 187), as palavras de uma frase apresentam diversos níveis de coesão fonológica, isto é, existem diversos fenômenos fonológicos entre as palavras que determinam a percepção de que, por exemplo, duas

palavras são mais “próximas” do que outras duas. Isso ocorre, porque o falante tende a interpretar o significado de uma frase agrupando sequências menores de acordo com sua função dentro da estrutura sintática maior. Desse modo, determinadas frases não seriam codificáveis sem a fonologia da frase, pois “a fala não seria prontamente compreendida sem fenômenos de ordem frasal” (NESPOR, 2010, p. 375). A prosódia, portanto, é fator determinante para discernir significados de frases ambíguas:

(16)

Eu saio só se chover.

Nesse caso, poderíamos ter duas interpretações, a depender da pausa ou do ritmo com que a frase seja enunciada. O silêncio depois de “saio” significa que a condição para sair é o fato de chover. Se a pausa for depois de “só”, significa que o sujeito sairá sozinho se chover. Evidentemente, é preciso dizer que não é apenas a pausa que possibilita a precisão da frase. A ênfase (ou acentuação) em determinados segmentos da sequência atuam conjuntamente para tanto. Observe-se que, para alcançar a primeira interpretação, é preciso também projetar um pouco mais de força na sílaba SAI-o. Se, por outro lado, a ênfase recair sobre a palavra SÓ, teremos o segundo significado:

(17)

(a) Eu SAIo | só se chover. (apenas se chover é que o sujeito sairá)

(b) Eu saio SÓ | se chover. (o sujeito sairá sozinho, caso chova)

Em suma, uma série de fatores, de proeminências acentuais em diferentes pontos da frase e de fenômenos fonológicos de vários tipos fazem com que as duas frases sejam pronunciadas normalmente, interpretadas corretamente, sem nenhum tipo de ambiguidade.

A interpretação fonológica das estruturas sintáticas, ou seja, o problema da interface entre fonologia e sintaxe, como adverte Nespor (1994, p. 188), parece bastante

simples quando tanto os constituintes sintáticos funcionam regularmente dentro dos domínios de aplicação das regras da fonologia frasal, conforme os exemplos dados acima poderiam sugerir, quanto todas as divergências na construção sintática podem ser interpretadas fonologicamente. Nesse caso, seria possível especificar que fenômeno fonológico poderia ser aplicado em qual constituinte sintático, bem como poderíamos indicar os constituintes sintáticos que pertenceriam a determinados domínios de regras fonológicas. No entanto, a realidade é mais complexa, uma vez que, em todas as línguas, existem frases essencialmente ambíguas, cuja decodificação, numa pronúncia não marcada, não pode ser interpretada somente no nível sonoro (prosódico). Por exemplo:

(18)

Carlos viu a fotografia de Fernanda.

Neste caso, a “desambiguação” por meios exclusivamente prosódicos é praticamente impossível. Talvez nem mesmo uma pronúncia muito marcada, obtida com a inserção de pausas e entoação muito particular, pudesse definir seu significado: se a fotografia pertencia a Fernanda ou se Fernanda estava na fotografia vista por Carlos. Para Nespor (1994), isso leva a problemas de ordem prática, isto é, aquilo que da sintaxe pode ser efetivamente interpretado fonologicamente; e de ordem teórica, isto é, sendo sintaxe e fonologia portadoras de códigos e linguagens diferentes, como esses dois componentes poderiam se “comunicar”?

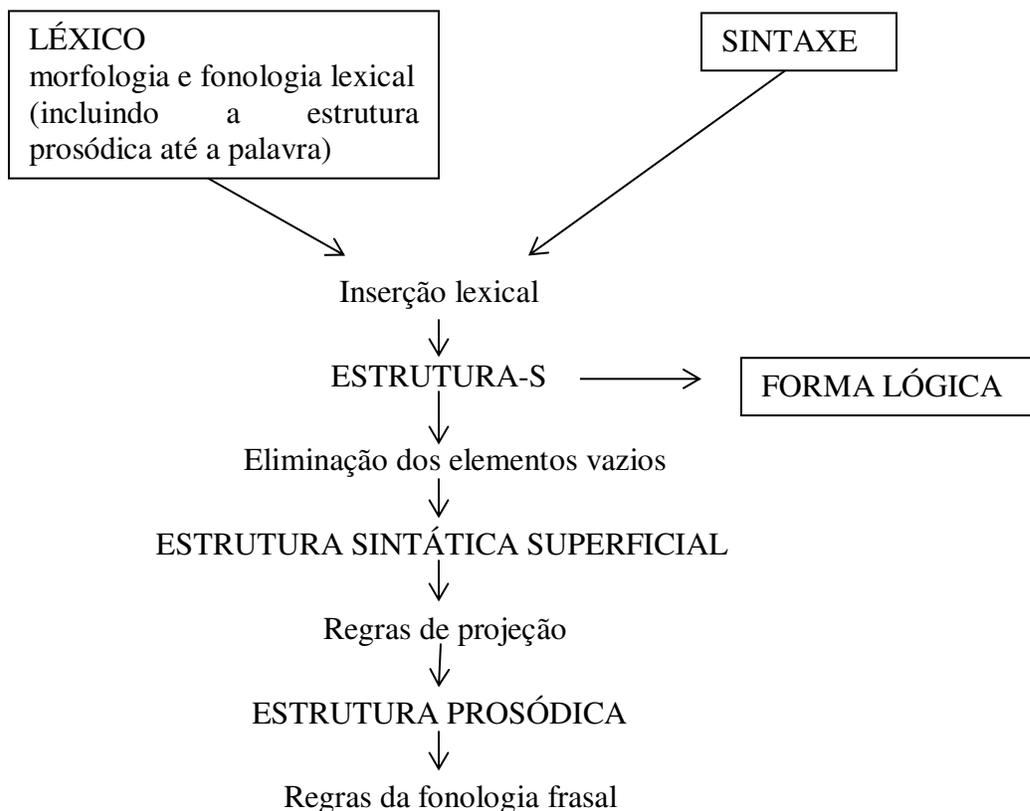
Haveria ainda a possibilidade de problematizar uma interface entre fonologia e semântica, isto é, verificar se a fonologia interpreta apenas a sintaxe e, através dela, está associada a alguns significados, ou se interpreta algumas noções semânticas diretamente, sem a mediação da sintaxe (NESPOR, 1994, p. 189). De fato, o modelo *standard* da gramática gerativa prevê que a sintaxe gere as frases que, depois, sejam interpretadas em termos sonoros por um lado e, por outro, semanticamente. A associação de sons e significados é, assim, mediada pela sintaxe. A discussão em pauta, contudo, gira em torno das relações entre os aspectos fonológicos relacionados a uma estrutura mais complexa e os níveis de coesão entre as palavras da sentença. Assim, ao lado da hierarquia sintática,

estabeleceu-se a chamada “hierarquia prosódica”, que vai desde o nível da palavra (ou da sílaba) até o nível da frase.

Para Nespor (1994), a estrutura sintática e a estrutura fonológica acima da palavra não são independentes uma da outra: os constituintes fonológicos, ou prosódicos, são construídos com base na informação sintática por meio de regras de projeção (*mapping rules*). Tais regras, que possuem como única informação sintática disponível aquela contida na estrutura superficial, constituem a interface entre sintaxe e fonologia: são, na verdade, regras de tradução, no sentido de que partem de uma linguagem sintática, concluem-se como linguagem fonológica e, além disso, estabelecem sistematicamente o não-isomorfismo entre as estruturas de saída e as de chegada⁴⁴⁴. Os componentes prosódicos, portanto, uma vez constituídos na hierarquia, definem o domínio de aplicação das regras da fonologia frasal, de forma que as únicas noções sintáticas interpretadas fonologicamente de modo sistemático são aquelas incorporadas aos constituintes fonológicos. Tais componentes representam, por conseguinte, o mediador entre as parentetizações sintáticas e a aplicação das regras pós-lexicais (MASSINI-CAGLIARI, 1999, p. 127). Assim, se duas frases contêm uma sequência igual de elementos lexicais, mas com estruturas sintáticas diferentes, são ambíguas se suas estruturas prosódicas são iguais (como no caso de “Eu saio só se chover”). As frases podem ser desambiguizadas em termos sonoros se às diferentes estruturas sintáticas corresponderem diferentes estruturas prosódicas. Desse modo, o fluxo gramatical da fonologia da frase é organizado⁴⁴⁵ como segue (NESPOR, 1994, p. 196):

⁴⁴⁴ O domínio dos constituintes mais altos da hierarquia prosódica também pode ser influenciado por fatores de natureza semântica tanto quanto por fatores puramente fonéticos (NESPOR, 1994, p. 195).

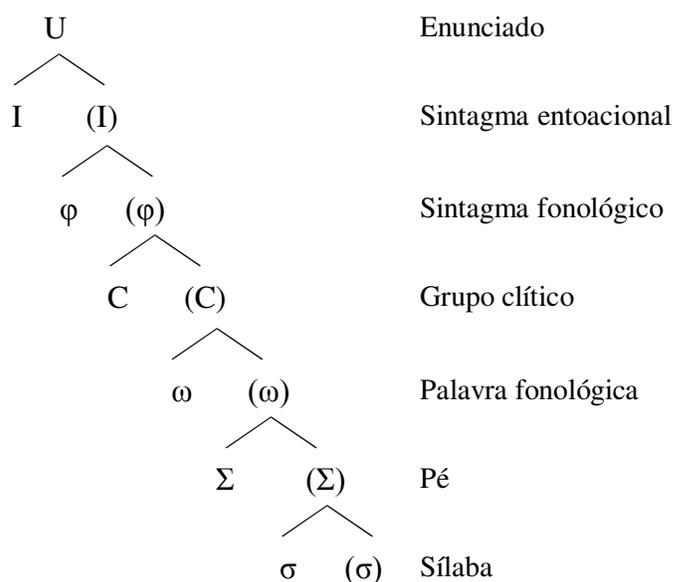
⁴⁴⁵ Naturalmente, por ser uma representação proposta ainda na década de 80, sofreu diversas modificações que a formulação teórica mais recente, o Minimalismo, já modificou consideravelmente. Neste momento, contudo, nosso intuito é apenas mostrar os procedimentos mais elementares da teoria e suas manifestações mais gerais, sem a intenção de expor ou discutir suas variações.



O componente lexical gera palavras bem formadas, seja pelo eixo da morfologia, seja pelo eixo da fonologia. As palavras são, pois, inseridas nos nós terminais da árvore gerada a partir da sintaxe, obtendo-se, com isso, a “estrutura-s”, isto é, uma frase com a estrutura sintática superficial, inclusos os elementos sintáticos sem conteúdo fonético: esse nível constitui o *input* para a forma lógica. Após serem anulados os elementos vazios, obtém-se a estrutura superficial, a partir da qual as regras de projeção constroem a estrutura prosódica, que é a única estrutura à qual têm acesso as regras de fonologia frasal. Ainda segundo Nespor (1994, pp. 196-198), a separação entre estrutura prosódica e estrutura sintática representa uma tentativa de resolver tanto aquele problema empírico de não isomorfismo entre os constituintes das estruturas sintáticas e prosódicas, quanto a questão mais teórica relacionada a diferentes “linguagens” entre fonologia e sintaxe; ou seja, as regras fonológicas têm acesso exclusivamente a constituintes fonológicos, isto é, a um vocabulário próprio da fonologia. Ao optar por esse princípio, a

fonologia prosódica tem a vantagem de lidar com um único domínio finito para a aplicação das regras (ao contrário do sistema sintático, que conta com regras recursivas, isto é, um sistema não finito), ou seja, além da sílaba, do pé e da palavra fonológica, os demais níveis superiores da hierarquia são apenas quatro (o grupo clítico, o sintagma fonológico, o sintagma entoacional e o enunciado).

Com isso, temos uma teoria mais restritiva e simples, que fornece uma hierarquia com a função específica de definir os domínios de aplicação das regras da fonologia frasal. Tais domínios não são formulados várias vezes por regras isoladas, mas uma única vez com a finalidade de construir a árvore prosódica, resultando em regras mais simplificadas. Sobre os constituintes que organizam a fonologia frasal, incluindo aqueles mais “baixos”, mencionados brevemente na seção anterior (sílaba, pé e palavra fonológica), veja-se a seguinte representação em forma de diagrama arbóreo (BISOL, 2001, p. 230):



Uma das ideias centrais da fonologia prosódica é que essa hierarquia é universal, isto é, todos os domínios hierárquicos, mesmo que não se encontrem evidências em determinada língua para sua existência, devem fazer parte da árvore, pois um constituinte qualquer (X^n) tem sua motivação na organização fonológica, por ser necessário

na determinação das relações de proeminência relativa dentro do constituinte X^{n+1} (NESPOR, 1994, p. 198).

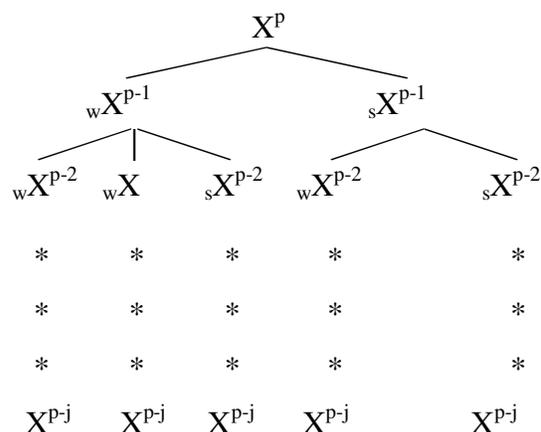
Antes de examinarmos cada constituinte prosódico da hierarquia acima, convém apontarmos os princípios que a regulam, descritos por Nespor e Vogel (2007 [1986], pp. 6-17) e resumidos por Bisol (2001, pp. 230-231), como segue:

- i) Cada unidade da hierarquia prosódica é composta por uma ou mais unidades da categoria imediatamente mais baixa;
- ii) Cada unidade está exaustivamente contida na unidade imediatamente superior de que faz parte;
- iii) Os constituintes são estruturas n-árias;
- iv) A relação de proeminência relativa, que se estabelece entre nós irmãos, é tal que a um só nó se atribui o valor forte (s) e a todos os demais o valor fraco (w).

Atendendo aos requisitos acima explicitados, o constituinte prosódico forma-se pela seguinte regra:

Incorpore em X^p todos os X^{p-1} incluídos em cada cadeia delimitada pelo domínio de X^p . Na regra, X^p é um constituinte (pé, palavra fonológica, grupo clítico, etc.) e X^{p-1} é o constituinte imediatamente inferior na hierarquia.

Pelos princípios acima, seguindo a regra deles derivada, é possível formular uma representação fonológica abstrata como a que nos mostram Nespor e Vogel (2007 [1986], p. 8):



Passaremos, agora, a examinar os constituintes prosódicos propostos pela fonologia prosódica, sem, evidentemente, devido ao escopo deste trabalho, aprofundarmos em questões mais periféricas e controversas de cada um deles. Começaremos pela palavra fonológica (ω), complementando o que já dissemos a esse respeito, porque, em nosso entendimento, o que já foi dito sobre os domínios mais baixos (sílabas e pé) foi suficiente para o que aqui nos propusemos. Assim, discutiremos as questões mais relevantes sobre a palavra fonológica, o grupo clítico, o sintagma fonológico, o sintagma entoacional e o enunciado, procurando aplicar, na medida do possível, seus principais fundamentos ao contexto da língua latina e, eventualmente, de outras línguas. Na análise mais completa que faremos do período oratório em 4.2, procuraremos demonstrar mais claramente essas diretrizes.

4.1.1.2.1 Palavra fonológica (ω)

A palavra fonológica, segundo Nespor e Vogel (2007 [1986], p. 109), é o constituinte mais baixo da hierarquia prosódica que constitui a interação entre os aspectos fonológicos e morfológicos da palavra. De acordo com a *Strict Layer Hypothesis*, sobre a qual se fundamenta a teoria, a categoria logo abaixo, o pé ou os pés, deve estar exhaustivamente contido na palavra que os domina (BISOL, 2004, p. 60). Sendo um

constituente n-ário, não apresenta mais do que um acento primário⁴⁴⁶ e, em seu domínio, segundo Bisol (2001, p. 233), “pode ocorrer reagrupamento de sílabas e pés, sem compromisso de isomorfia com os constituintes morfológicos”. Em outras palavras, a palavra fonológica não possui necessariamente o tamanho que a morfológica, de tal forma que seu domínio se estende a duas possibilidades: em primeiro lugar, menor que a palavra terminal de uma árvore sintática, como o português (BISOL, *ibid.*). Em nossa língua, o melhor exemplo é o caso das palavras compostas, que formam uma só palavra morfológica, mas duas fonológicas. Por exemplo:

(19)

[(guarda)ω(-chuva)ω].

Ou ainda prefixos e sufixos portadores de acento próprio:

(20)

[(pré)ω(-estreia)ω]; [(simples)ω(mente)ω].

Em segundo lugar, a extensão de ω é igual ao elemento terminal da árvore sintática. Como exemplo figura o latim, no qual, segundo Nespor e Vogel (2007 [1986], pp.

⁴⁴⁶ No que concerne aos clíticos, essa questão constitui um problema à parte. Ocorre que ainda não há um consenso a respeito do enquadramento dos clíticos na hierarquia prosódica, ou seja, se pertencem a um nível acima da palavra fonológica – o grupo clítico, conforme preconizam Nespor e Vogel (2007 [1986]) – ou se se adjungem às palavras individuais formando a existência de um único domínio, a “palavra prosódica” (SELKIRK, 1984). A proposta de Nespor e Vogel, por assumirem a existência do domínio do grupo clítico, aceita a possibilidade de que o clítico, sozinho, possa constituir uma palavra fonológica, o que leva à questão da existência de acento primário em categorias como as preposições, artigos e pronomes átonos, por exemplo. O fato é que Nespor (1993, p. 176) assevera que é na palavra fonológica que o acento primário pode ser encontrado, o que leva a crer que existe a possibilidade de ele não existir no caso dos clíticos isoladamente, manifestando-se somente no domínio superior, o grupo clítico. A abertura da teoria a essa possibilidade se dá porque, em algumas línguas, como grego e latim clássicos, as noções morfológicas usadas para definir ω “referem-se à projeção máxima da árvore morfológica, isto é, o elemento terminal da árvore sintática” ([there are languages, such as Greek and Classical latin], that refer to the maximal projection of the morfolological tree, that is, the terminal element of the syntatic tree. Cf. Nespor e Vogel, 2007 [1986], p. 141). Tal elemento terminal constitui, por isso, domínio de ω.

115-116), a regra do acento principal se aplica do mesmo modo tanto a palavras simples como às derivadas e às compostas, conforme os exemplos seguintes:

(21)

- a. stratégus “líder”
- b. pópulus “povo”

(22)

- a. stomachósus “irritado”
- b. homúnculus “homem pequeno”

(23)

- a. uiuirádix “ramo”
- b. uiuípārus “vivíparo”

Nesses exemplos, as palavras derivadas (23a e b) e as palavras compostas (22a e b) são tratadas pela mesma regra das palavras simples (21a e b), uma vez que as parentetizações que determinam o padrão acentual da palavra simples tenham sido apagadas, dando origem a uma nova parentetização sobre a forma derivada ou composta. Quanto às palavras formadas por elementos clíticos, Nespor e Vogel (2007 [1986], p. 115) acreditam que não é possível que constituam palavra fonológica junto à palavra de base, ou “hospedeira”, com base na observação de que eles influenciam o acento da palavra à qual se agregam. De fato, para as autoras, a atribuição do acento nos grupos formados por palavra + clítico não segue a regra de acento mencionada acima, pois nessa sequência, o acento principal recai sobre a sílaba que precede imediatamente o clítico, independentemente de seu peso silábico. Essa ocorrência pode ser especificada no conjunto das regras de acento sob o domínio do Grupo Clítico, a respeito do qual trataremos a seguir.

4.1.1.2.2 Grupo clítico (C)

Segundo Nespór (1994, p. 198), o grupo clítico (C) é o primeiro constituinte fonológico acima de ω , formado de uma cabeça lexical e um ou mais clíticos adjacentes. O termo “clítico” (gr. κλίνω, “apoiar”) indica um elemento que não tem independência fonológica: é átono (isto é, não porta e não tem condições de portar o acento primário de uma palavra), por isso não pode estar sem uma palavra próxima não clítica que lhe sirva de “hospedeira”. O trabalho de Zwicky (1977, *apud* Nespór & Vogel, 2007 [1986], pp. 145-149) procura mostrar que o comportamento dos clíticos junto a outra palavra apresenta dois tipos: dependentes de regras específicas (quando se comportam como uma única palavra: clítico+palavra) e independentes (quando funcionam como duas palavras independentes: clítico#palavra⁴⁴⁷).

O latim clássico serve de exemplo para o primeiro caso⁴⁴⁸, pois os clíticos são considerados, segundo Zwicky (1977 *apud* Nespór e Vogel, 2007), partes internas da palavra, uma vez que, atrelados a determinado vocábulo, o acento primário muda de sua posição original para a sílaba que precede imediatamente o clítico:

(24)

uirum → *uirúmque*
uídes → *uidésne*
cum uóbis → *uobíscum*

O espanhol e o italiano servem de exemplo do segundo tipo, pois, nessas línguas, existem evidências de seu *status* de palavra externa, ou seja, em contato com uma palavra, o clítico não influencia a posição do acento primário:

(25)

esp.: *dándo* (“dando”) → *dándonoslos* (“dando-os a nós”)
it.: *índica* (“indica”) → *índicaglielo* (“indica-o a ele”)

⁴⁴⁷ O sinal # indica separação ou limite de palavra ou segmento.

⁴⁴⁸ Porém, como se perceberá logo adiante, essa categorização de Zwicky (1977) é questionada por Nespór e Vogel (2007).

Em português, a questão é um tanto ambígua, pois, como observa Bisol (2001, p. 234), os clíticos “mostram propriedades de dependência em relação à palavra adjacente ao mesmo tempo que revelam certa independência”, como se observa nos exemplos a seguir, que demonstram as possíveis incorporações do clítico à palavra de conteúdo ou não:

- a)
 → [tʃi kōsideru]ω um só vocábulo fonológico
- (26) *te considero*
- b)
 → [[tʃi]ω [kōsideru]ω] um grupo clítico

Em (26a), o clítico constitui com a palavra adjacente uma única palavra fonológica, enquanto que em (26b), o clítico se mostra parcialmente independente. Para Bisol (2001), neste último caso, tomado como representativo do português, será preciso admitir que o grupo clítico é interpretado como uma locução, quando agregado à palavra adjacente com a qual se relaciona. Assim, “define-se o grupo clítico como uma unidade prosódica que contém um ou mais clíticos e uma só palavra de conteúdo” (BISOL, 2001, p. 234).

Não obstante, como complementa a autora, no que tange ao português, tomar o clítico como parte de uma locução, como ela defende, ou interpretá-lo como parte de uma palavra fonológica, é ainda uma questão em aberto⁴⁴⁹. Isto porque os elementos em jogo são indubitavelmente clíticos de um ponto de vista sintático, mas prosodicamente não se comportam, estritamente, nem como parte da palavra, nem como totalmente independentes dela. As autoras propõem duas posturas em relação a esse problema: a) decidir se um elemento é um clítico ou não com base em critérios não-fonológicos; e b) criar um lugar específico na teoria fonológica para os clíticos.

A segunda postura coaduna-se com o princípio estabelecido pela fonologia prosódica, na proposta de Nespor e Vogel (2007), de que os constituintes prosódicos são

⁴⁴⁹ Essa natureza híbrida dos clíticos, como apontam Nespor e Vogel (2007 [1986], p. 149) é observada também em italiano.

construídos por regras que mapeiam uma estrutura não-fonológica dentro de uma estrutura fonológica. Isso conduz à segunda postura, ou seja, ao fato de haver necessidade de encontrar um lugar para os clíticos num constituinte específico, que é, justamente, o grupo clítico (C).

Diante desses princípios mais gerais, é preciso, a partir de agora, verificar quais elementos cooperam para a construção de C, especificamente, para o que nos concerne neste trabalho, no latim. As principais evidências de que se trata de domínio relevante para aplicação de regras fonológicas remetem aos casos de posicionamento das palavras enclíticas (como *-que*, *ne* e *cum*) e o conseqüente reajustamento acentual da palavra vizinha, como visto em (19), acima. Há, no entanto, algumas variáveis que tornam oscilante a categorização dos clíticos do latim como palavras de todo dependentes ou independentes.

Acompanhando o raciocínio de Nespor e Vogel (2007 [1986], p. 10), percebe-se que as regras de acentuação que operam em C são diferentes das regras que operam no nível da palavra (regra da penúltima⁴⁵⁰): ou seja, o acento desloca-se, mesmo que pudesse permanecer na posição original, em consonância com a regra geral da língua: Ex.: *rósa* → *rosáque* e não *rósáque*⁴⁵¹.

Em contraste com a regra da penúltima, o acento de C não é sensível à quantidade silábica. Para ilustrar que se trata de duas regras distintas de acento, considera-se a existência de pares mínimos como nos exemplos abaixo:

(27)

- | | |
|--|--------------------------------------|
| (a) <i>itáque</i> (“e assim por diante”) | (c) <i>undíque</i> (“a partir daí”) |
| (b) <i>ítáque</i> (“portanto”) | (d) <i>úndique</i> (“em todo lugar”) |

O primeiro exemplo de cada par, (27a) e (27c), consiste numa combinação de palavra + clítico, na qual o acento incide na penúltima sílaba. Em (27b) e (27d), existe a mesma sequência que fora lexicalizada como uma única palavra, com a diferença de que o

⁴⁵⁰ O acento recairá na penúltima sílaba se esta for pesada; ou na antepenúltima, se a penúltima for breve (ALLEN, 1989).

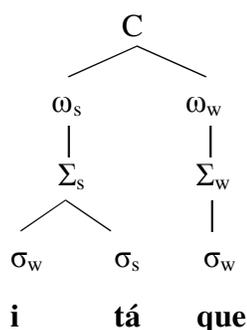
⁴⁵¹ Cf. seção 3.3 e 3.1.

significado não pode ser segmentado, o que, por isso, obriga-o a seguir a regra geral de acentuação de palavra: isto é, o acento recai na antepenúltima sílaba, pois a penúltima é breve.

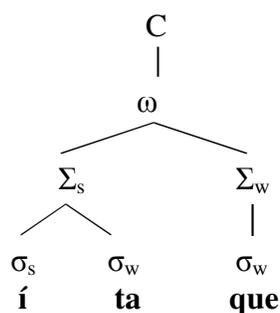
Daí conclui-se que a combinação palavra + clítico é um constituinte que é domínio de aplicação de uma regra de acento típica apenas desse constituinte. Em outras palavras, a regra se escreve da seguinte maneira: em um grupo clítico ramificado, isto é, que contenha ao menos duas palavras fonológicas, o acento principal recai na última sílaba do primeiro constituinte, como podemos perceber, abaixo, na representação da esquerda (28a). No exemplo da direita, (28b), temos apenas uma palavra fonológica, o que leva a diferente posição do acento:

(28)

(a) *itáque*: [[ita]ω [que]ω]C



(b) *ítáque*: [[itaque]ω]C



Cumpra esclarecer, ainda, que C, em latim, não é, necessariamente, isomórfico em relação ao constituinte sintático. Conforme exemplificam Nespor e Vogel (2007, p. 161), o enclítico interrogativo *-ne* pode ser usado estritamente ligado à palavra adjacente, na qual recai o foco da pergunta, como em:

(29)

Solusne uenisti? Non solus.

Acaso vieste sozinho? Não sozinho.

Ou, ainda, embora fonologicamente apoiado em *abiit*, como no exemplo abaixo, o enclítico *-ne* não forma sintaticamente, de modo exaustivo, um constituinte com o verbo, de modo a excluir o adjetivo *solus*.

(30)

Abiitne solus pater? Solus.

Acaso o pai saiu sozinho? Sozinho.

Parece claro, pelo sentido da frase e pela resposta ao final, que, em (30), o escopo do constituinte é todo o sintagma verbal *abiit solus*, e não apenas o verbo *abiit*.

Por fim, conforme adverte Bisol (2001, p. 236), vale ressaltar que, se a discussão a respeito dos clíticos latinos e de sua relação com o acento lexical parece algo relativamente plausível em termos de aplicação de regras no domínio de C, há que se registrar que tomar o clítico junto à palavra como uma unidade prosódica, i. é, uma palavra fonológica, ou considerá-lo como uma locução sob o domínio das regras de C, seja em português, seja em outra língua, é sempre uma questão em aberto. No caso do latim, no estudo do período oratório, é preciso, ainda, verificar seu comportamento dentro e fora das cláusulas métricas, algo que faremos na seção 4.2.1.

4.1.1.2.3 Sintagma fonológico (φ)

O sintagma fonológico, representado pelo símbolo (φ), domina e agrega um ou mais elementos de C. Novamente, não é isomorfa com nenhum constituinte sintático, e sua formação depende de três princípios que lhe são basilares, de acordo com Nespor e Vogel (2007 [1986], p. 168): domínio, construção e proeminência relativa.

I. Domínio:

O domínio de φ consiste de um C que contém um cabeça lexical (X) e todos os Cs no seu lado não-recursivo até o C que contém outro cabeça fora da projeção máxima de X.

II. Construção:

Agrupe em uma construção n-ária φ todos os Cs inclusos em uma camada delimitada pela definição do domínio de φ .

III. Proeminência relativa:

Nas línguas cujas árvores sintáticas apresentam camadas à direita, o nó mais à direita de φ é rotulado *s*; em línguas cuja árvore sintática apresenta camada à esquerda, o nó mais à esquerda de φ é rotulado *s*. Todos os nós irmãos de *s* são rotulados *w*.

Observe-se que, segundo Nespor (1994, p. 203), o que é relevante para a aplicação de uma regra fonológica nesse domínio é a posição de uma palavra e não sua natureza. Por exemplo⁴⁵², em português, bem como nas línguas românicas, como descrevem Nespor e Vogel (2007 [1986], p. 168), os adjetivos complementos de nome ocorrem à direita do nome nos casos não marcado (por ex., *dia sombrio*); porém, quando ocorrem à esquerda, ficam incorporados à frase prosódica encabeçada pelo nome, como em [solitário viajante] φ , em (31). Veja-se o exemplo retirado de Bisol (2001, p. 237):

(31)

[O dia] φ [sombrio] φ [entristecia] φ [o solitário viajante] φ

Assim, segundo a autora (*ibid.*), “categorias sintáticas maiores valem como cabeça de constituinte prosódico somente em posição não marcada”, como “sombrio”, acima. Sucede, então, que é possível reestruturar os sintagmas por motivos rítmicos ou por incorporação de um φ não ramificado (como é o caso de “sombrio”) à direita do núcleo. Nesse caso podemos ter: [dia sombrio] φ por reestruturação.

⁴⁵² Deixamos de lado, aqui, o exemplo discutido por Nespor e Vogel (2007 [1986]), chamado de “reduplicação sintática” (*raddoppiamento sintattico*), característica bastante particular de alguns dialetos italianos, em que, segundo as autoras, fica evidente, naquelas variantes, a presença de regras pertencentes ao domínio do sintagma fonológico, que condicionam seu funcionamento. Desse modo, preferimos utilizar os exemplos de Bisol (2001). Para aprofundamento sobre o sintagma fonológico no português brasileiro, cf. Sândalo e Truckenboldt (2002).

Ainda no português, de acordo com Bisol, é possível aplicar uma das regras de sândi vocálico externo, a degeminação⁴⁵³, no domínio do sintagma fonológico, ainda que também possa ser aplicada em outros domínios:

(32)
 [frutas] φ[que eu] φ[nunca havia visto]φ
 [nunɰkavia vistu]φ

Esse fenômeno está ligado diretamente à reestruturação de unidades prosódicas imediatamente mais baixas: o grupo clítico e a palavra fonológica. E qualquer eventual relação com a unidade sintática correspondente é desfeita, pois uma sílaba da sequência é perdida, e a restante fica no domínio do acento principal, mais à direita. Por isso, quando os vocábulos perdem sua integridade, o resultado é um sintagma fonológico sem limites internos, como em (33):

(33)
 [nunca]C havia]C visto]C]φ > [nunɰkavia vistu]φ

Quando o sândi se realiza entre dois sintagmas fonológicos, o resultado é um só φ.

(34)
 [Eles]φ[me deram de volta]φ[uma série de duplicatas]φ
 [me derãw de vɔltuma série de duplicatas]φ

Em relação ao latim, não temos conhecimento de nenhum estudo que aponte regras fonológicas cujo domínio de aplicação esteja restrito ao sintagma fonológico. No entanto, em nosso entendimento, há, pelo menos, uma evidência que justificaria a presença

⁴⁵³ Degeminação vocálica é um processo pelo qual, em uma sequência de duas vogais átonas idênticas em junção de palavra, a primeira é apagada. Pode ocorrer no interior de ou entre palavras. Bisol ainda nos lembra que os processos de sândi vocálico externo (elisão, ditongação, degeminação, etc.) se manifestam já a partir do grupo clítico.

operante do domínio de φ na hierarquia prosódica do período oratório latino, ligada a algumas constatações que já tivemos a oportunidade de mencionar nos capítulos precedentes. Uma vez que as regras da prosa métrica são as mesmas da poesia, tanto na utilização dos metros, quanto nos procedimentos referentes às licenças poéticas e aos fenômenos fonéticos, convém especificar o caso peculiar da **elisão**⁴⁵⁴, que ocorre com bastante frequência no verso e apresenta duas variações: a primeira, chamada de **sinalefa**, ocorre quando uma vogal ou um ditongo, no fim de uma palavra (exceto interjeição), é parcialmente suprimida se a palavra seguinte começar por vogal ou “h”. Diz-se “parcialmente” porque, embora na leitura do poema a sílaba a ser elidida seja totalmente suprimida, a rigor, ela deve ser pronunciada levemente (GREENOUGH’S, 1931, p. 410).
Ex.: *optim(o) _ animo; theatr(o) _ hic.*

A segunda variante da elisão é chamada de **ectlipse**, que ocorre quando o “m” final de uma palavra é elidido ao preceder uma vogal ou “h”, como no exemplo:

Ex.: *Monstru(m) _ horrendu(m) _ informe ingens... (Eneida IV, 181)*

Ocorre, ainda, de modo singular, em algumas formas do verbo *esse* (“ser”), especificamente *es* e *est*, que sofrem elisão do “e”, por aférese, quando postostas à palavra terminada por “m”.

Ex.: *multum est* → *multúm ’st* (e não *multu(m) _ est*)⁴⁵⁵.

É a este último ponto que queríamos chegar. A fusão dos dois elementos em um único constituinte (*multum + est*), à semelhança do que ocorreu com os enclíticos vistos na seção 4.1.1.1, poderia nos fazer supor que é possível inserir o fenômeno da aférese, acima, no domínio do grupo clítico (C), a exemplo de *ne*, *cum* e *-que*. Contudo, as formas da

⁴⁵⁴ Tanto a elisão quanto seus desdobramentos acomodam-se ao que, no conjunto, podemos chamar de “sândi externo”. Por isso, doravante, poderemos nos referir a qualquer um desses fenômenos (elisão, sinalefa, *ectlipse*, etc.) simplesmente como “sândi”.

⁴⁵⁵ Cf. Guasch (1948, p. 393). Trata-se de um fenômeno métrico bastante usado no período arcaico, mas nem tanto no período clássico. De qualquer modo, é oportuno para o que pretendemos discutir aqui.

segunda e terceira pessoa do verbo *esse* não são, definitivamente, clíticos. São unidades independentes e significativas e, por esse motivo, mesmo que se comportem como nos casos em que os clíticos alteram o acento da palavra lexical, sofrem perda de parte da palavra, de modo que o acento principal é incorporado à palavra anterior. Ou seja, a regra de aférese do “m” + *es* e *est* constitui um fenômeno pertencente ao domínio do sintagma fonológico, já que não poderia pertencer a C, porque, embora possa ser formado por palavra que não seja significativa (ex.: *cum* + *est*), o segundo elemento é sempre previsível e sua agregação à palavra adjacente anterior ocorre por motivos puramente métricos ou rítmicos, restrito unicamente à poesia ou à prosa métrica, diferentemente dos enclíticos latinos, cuja juntura à palavra anterior ocorre sistematicamente na língua. No exemplo abaixo (35), esse fenômeno pode ser evidenciado na reestruturação de (35b):

(35)

a) [hoc]φ [quidem]φ [est]φ [beneficium]φ (*Phil.* 2, 2)

“isto, de fato, é um obséquio”

b) [hoc]φ [quidem_(e)st]φ [beneficium] φ

[q^widɛmst]φ

A presença do sândi externo entre o advérbio (*quidem*) e o verbo (*est*) comprova, mais uma vez, a não isomorfia entre os constituintes sintáticos e os constituintes prosódicos, de modo que a reestruturação em (35b) combina dois elementos sintaticamente distintos, mas que podem constituir, no nível prosódico, um único φ.

Passaremos, a seguir, a falar do sintagma entoacional.

4.1.1.2.4 Sintagma entoacional (I)

Se o sintagma fonológico já apresenta variação, no sentido de que pode reestruturar-se sob certas condições sintáticas e eufônicas, como vimos na seção anterior, nos níveis superiores da hierarquia prosódica, a variação nos constituintes superiores também aumenta, o que não significa dizer, na perspectiva de Nespor (1994), que não

sejam governados por fatores específicos. O sintagma entoacional (*I*, do inglês *intonational phrase*) domina o nível do sintagma fonológico e é dominado pelo enunciado (*U*, do inglês *utterance*). O sintagma entoacional, além de ser o lugar da aplicação de regras fonológicas de vários tipos, também é o constituinte que define os limites dos contornos entoacionais.

De fato, como constata Bisol (2001, p. 239), isso a torna portadora de características muito gerais, que envolvem elementos semânticos relacionados à proeminência relativa. Nespor e Vogel (2007, p. 188) assim definem sua formação: “a regra básica de formação de *I* baseia-se na noção de que a frase entoacional [sintagma entoacional] é o domínio de um contorno entoacional e que os finais das frases entoacionais coincidem com as posições em que pausas podem ser introduzidas numa sentença”⁴⁵⁶. A primeira coisa a ser observada em relação aos contornos entoacionais é que existem determinadas construções que parecem, elas próprias, formar domínios de entoação: é o caso de construções parentéticas, orações explicativas, *tag questions*, vocativos, expletivos, além de certos elementos que podem se mover na frase. Os exemplos, retirados do inglês, que ilustram essas estruturas, são propostos pelas autoras, a seguir, mas podem servir para todas as línguas em que regras sob o domínio de *Is* podem ser aplicadas:

(36)⁴⁵⁷

- a. Lions [*I as you know*]*I* are dangerous.
- b. My brother [*I who absolutely loves animals*]*I* just bought himself an exotic tropical bird.
- c. That’s Theodore’s cat [*I isn’t it?*]*I*
- d. [*I Clarence*]*I* I’d like you to meet Mr. Smith.
- e. [*I Good heavens*]*I* there’s a bear in the back yard.
- f. They are so cute [*I those Australian coalas.*]*I*

⁴⁵⁶ “The basic *I* formation rule is based on the notions that the intonational phrase is the domain of an intonational contour and that the ends of intonational phrases coincide with the positions in which pauses may be introduced in a sentence”.

⁴⁵⁷ “a. O leão, como você sabe, é perigoso.; b. Meu irmão, que ama animais tremendamente, acabou de comprar para si um exótico pássaro tropical.; c. Esse é o gato de Theodore, não é?; d. Clarence, eu gostaria que você conhecesse o sr. Smith.; e. Meu deus! Tem um urso no quintal.; f. São tão fofos aqueles coalas australianos.”

A característica comum entre os itens acima é o fato de que representam sequências que são, de algum modo, externas à raiz da sentença à qual estão associados. É preciso notar, contudo, que nem sempre as sequências de raiz ou de base (*root sentence*) formam um único *I*, como em (36a) e (36b). Isso ocorre nos casos em que é possível mover uma sequência de *I*, como ocorreu, por exemplo, em (36b) e, abaixo, em (37b). Nesses casos, como em (37c), qualquer sequência que esteja adjacente a *I* forma, automaticamente, outro(s) *I*(s):

(37)⁴⁵⁸

- a. [*I* As you know]*I* Isabelle is an artist.
- b. Isabelle [*I* as you know]*I* is an artist.
- c. [*I* Isabelle is]*I* [*I* as you know]*I* [*I* an artist.]*I*

Essa conclusão conduz Nespor e Vogel (2007 [1986], pp. 189-191) a formularem a definição básica de *I* como segue:

Formação da frase entoacional:

I. Domínio de *I*

Um domínio de *I* consiste em:

- a. todos os ϕ s em uma sequência que não esteja vinculada a uma frase em estrutura arbórea no nível da estrutura-s, ou
- b. qualquer sequência restante de ϕ s numa sentença de base (*root sentence*).

II. Construção de *I*:

Agrupe numa ramificação n-ária de *I* todos os ϕ s numa sentença de base (*root sentence*).

Observa-se, contudo, que nem sempre o domínio de *I* coincide com um constituinte sintático. Conforme prediz a sua regra de formação, *I* é isomórfico com

⁴⁵⁸ “a. Como você sabe, Isabelle é uma artista.; b. Isabelle, como você sabe, é uma artista.; c. Isabelle é, como você sabe, uma artista.”

qualquer tipo de constituinte que obrigatoriamente forma sintagmas entoacionais e com uma sentença de base, caso ela não seja interrompida por um *I* obrigatório. É o que ocorre com *Isabelle is* em (37c), que não forma nenhum constituinte sintático.

Quanto à proeminência relativa, os nós fortes sob o domínio de *I* são determinados com base em fatores semânticos, como o foco e estruturas do tipo informação dada vs. informação nova. Estão, portanto, presentes na sentença em si. Para Bisol (2001, p. 239), são tantas variantes relacionadas ao estilo, à taxa de elocução, ao foco semântico, que o foco da linha entoacional, ou seja, o cabeça, pode ocupar posições bastante diversificadas:

(38)

[Maria]	φ	[vende à tarde]	φ	[lindas flores]	φ	[na praça]	φ	<i>I</i>
s		w		w		w		w
w		s		w		w		w
w		w		s		w		w
w		w		w		w		s

No caso da relação de proeminência relativa **entre** *Is*, uma regra geral pode ser formulada, segundo Nespors e Vogel (2007, p. 191), como segue:

Proeminência relativa da frase entoacional:

Dentro de *I*, um nó é rotulado *s* com base na sua proeminência semântica; todos os outros nós são rotulados *w*.

Como se vê, conforme resume Nespors (1994, p. 208), os fatores semânticos são essenciais e perceptíveis, principalmente, no jogo de proeminência acentual no seu interior, ou seja, nos φs rotulados fortes (*s*). O acento no domínio de *I* corresponde, portanto, ao sintagma fonológico que porta a proeminência semântica. No exemplo oferecido pela autora, cada um dos três φs pode ser forte, a depender do ponto a que o falante queira dar ênfase:

(39)⁴⁵⁹

[[Vorrei risolvere]φ [il solito problema]φ [con Ludovico]φ]I

Não obstante, além do domínio de contornos entoacionais, que são delimitados, na maioria das vezes, por critérios semânticos, a frase entoacional também abriga a aplicação de regras fonológicas. Nespor e Vogel (2007, p. 207) usam como exemplo um fenômeno fonológico, típico de algumas variedades toscanas do italiano, conhecido como *gorgia toscana*, no qual ocorre a chamada *spirantizzazione intervocalica*, isto é, oclusivas surdas espirantizam-se em posição intervocalica, como em:

(40)

- a. pla[h]are < pla[k]are
- b. abi[θ]udine < abi[t]udine
- c. ca[ϕ]o < ca[p]o

Sucedem que esse fenômeno também pode ocorrer em ambiente intervocalico entre constituintes prosódicos, sob o domínio da frase entoacional, como em:

(41)⁴⁶⁰

- a. [[La [h]amomilla]Φ]I [[[k]ome è noto]Φ]I [[[k]alma]Φ
[anche i bambini]Φ [[h]on problemi]Φ [di insonnia]Φ]I
- b. [[La [h]amomilla]Φ]I [[[k]ome è noto]Φ]I [[[k]alma]Φ
[anche i bambini]Φ]I [[k]on problemi]Φ [di insonnia]Φ]I

Percebe-se que a aplicação da regra fonológica de *spirantizzazione intervocalica* faculta a formação de um *I* ou dois, a depender da taxa de elocução da sentença: se se fala com taxa maior, a sequência *calma anche i bambini con problemi* forma

⁴⁵⁹ “Eu gostaria de resolver o mesmo problema com Ludovico.”

⁴⁶⁰ “A camomila, como se sabe, acalma até as crianças com problema de insônia.”

uma só sintagma entoacional, como em (41a), mas se se fala mais lentamente, a tendência é dividi-lo em dois, como em (41b). Em português, a regra de sândi também se manifesta no domínio de *I*, conforme exemplifica Bisol (2001, p. 240):

(42)

- a. [Eduardo]_I [espere um pouco.]_I
[edwardwisperiyũmpowkv]_I (Ditongação)
- b. [Fizeram uma confusão tremenda]_I [e me fecharam a conta]_I
[fizerãw uma kũmfuzãw tremẽndĩ me fejarãw a kõta]_I (Elisão)

Isso leva à constatação de que é possível distinguir dois sintagmas entoacionais através de pausas ou, ao menos, daquilo que se pode perceber como uma pequena pausa. De qualquer forma, a divisão de uma frase em contornos entoacionais é atribuída a fatores de execução, determinados por regras de reajuste que criariam uma divisão aceitável. Considere-se, por exemplo:

(43)⁴⁶¹

- a. *[João amava]_I [Tereza que amava]_I [Raimundo que amava]_I [Maria que amava]_I [Joaquim que amava]_I [Lili que não amava]_I [ninguém]_I
- b. [João amava Tereza]_I [que amava Raimundo]_I [que amava Maria]_I [que amava Joaquim]_I [que amava Lili]_I [que não amava ninguém].

Na análise de Nespor (1994, p. 206), a sistemática não aceitabilidade da frase (43a), ditada pela competência fonológica de um falante nativo, põe em xeque a posição do *SPE* de que os contornos entoacionais seriam simplesmente fatos de execução da sentença. São, efetivamente, fatores que concorrem para a existência de um constituinte na hierarquia prosódica que deem conta desses contornos, ou seja, a frase entoacional. Não obstante, é

⁴⁶¹ O exemplo oferecido pela autora, em seu livro, não é o mesmo que utilizamos aqui. Contudo, parece-nos que se trata do mesmo problema, por isso optamos por usar uma ocorrência do português.

preciso admitir que, se é verdade que a diferença entre (43a) e (43b) não se deve à execução, é também verdade que os fatores típicos de execução – como, por exemplo, a velocidade de execução – têm papel importante na divisão de uma sentença em sintagmas entoacionais. A duração de uma frase entoacional é, com efeito, também determinada pelo fôlego que o falante tem à disposição: se o fôlego termina, é preciso começar um novo contorno entoacional⁴⁶². Evidentemente, conforme Nespors (*ibid.*), “se se fala velozmente, pode-se inserir mais palavras em um grupo de fôlego, o que não é possível falando lentamente”⁴⁶³.

Enfim, podemos inferir da explanação acima que, uma vez que não é possível determinar se as rupturas sintáticas em favor da formação de sintagmas entoacionais são resultado das escolhas semânticas ou físicas do falante nativo, como costuma acontecer com frases prosodicamente segmentadas em línguas vivas, ao latim resta o argumento voltado para as regras de execução da sentença, a partir das estruturas inerentes à configuração do período oratório. Não é possível saber, em outras palavras, se as fronteiras de segmentação em *I*'s tenham sido as mesmas que um falante nativo de latim faria. Mas podemos hipotetizar que são passíveis de marcação com base na estrutura do discurso. Ou seja, as pausas e os contornos rítmicos próprios dos *membra*, especificamente no que concerne à sua característica mais evidente já no mundo clássico, isto é, de “continuidade”, “circularidade”, construída sob o sistema de prótase e apódose⁴⁶⁴, bem como sua relativa autonomia semântica, podem constituir elementos previamente marcados do sintagma entoacional, conforme veremos na seção 4.2.2. A seguir, finalizaremos esta explanação a respeito dos constituintes da árvore prosódica, tratando do enunciado (U).

4.1.1.2.5 Enunciado (U)

O constituinte mais alto da hierarquia prosódica é o enunciado (*U*). Esse constituinte consiste, segundo Nespors e Vogel (2007, p. 221), “em uma ou mais sintagmas

⁴⁶² Note-se a semelhança com o “circuito” do período oratório. Cf. seções 2.2.1 e 2.2.2.

⁴⁶³ “Se si parla velocemente, si possono mettere più parole in un gruppo di respiro di quante non si possano mettere parlando lentamente.”

⁴⁶⁴ Cf. seção 2.1.3.

entoacionais (I), a categoria logo abaixo na hierarquia, e normalmente estende o comprimento da sequência dominada pelo nó mais alto de uma árvore sintática, a que denominamos X^n ”⁴⁶⁵. As autoras assumem as seguintes definições para U :

Formação do Enunciado

I. Domínio de U

O domínio de U consiste em todos os I s correspondentes a X^n na árvore sintática.

II. Junte a um ramo n -ário de U todos os I s incluídos numa sequência delimitada pela definição do domínio de U .

Proeminência relativa do Enunciado

O nó mais à direita dominado por U é forte; todos os outros nós são fracos.

Isso implica dizer, portanto, que U não é simplesmente a contraparte fonológica de X^n , como se fosse apenas um constituinte criado para evitar diretas referências à sintaxe na formulação de regras fonológicas. De fato, para as autoras, U e X^n nem sempre coincidem, pois algumas regras operam dentro de U , mas não nos limites de X^n . Ainda de acordo com Nespor (1994, p. 208), o domínio de U corresponde, em linhas gerais, a uma frase principal, o nó máximo da árvore sintática, mas também pode reestruturar-se de modo que compreenda, sob certas condições, mais de uma frase. No entanto, especialmente neste caso, o enunciado, do mesmo modo que outros constituintes prosódicos, faz uso das informações sintáticas, mas o resultado final não é necessariamente isomórfico com qualquer constituinte sintático. E ainda, como os outros constituintes, o enunciado é dependente da extensão e da taxa da elocução ou de fatores de natureza semântica. É possível, então, reestruturar dois U s e formar um único enunciado, obedecendo a algumas condições, expressas por Nespor e Vogel (2007, p. 240):

⁴⁶⁵ “Consists of one or more intonational phrases, the category just below it in the hierarchy, and usually extends the length of the string dominated by the highest node of a syntactic tree, which we will refer to as X .”

Condições pragmáticas:

- a. As duas sentenças devem ser enunciadas pelo mesmo falante.
- b. As duas sentenças devem ser dirigidas ao mesmo interlocutor.

Condições fonológicas:

- a. As duas sentenças devem ser relativamente curtas⁴⁶⁶.
- b. Não deve haver pausa entre as duas sentenças.

Como exemplo de aplicação de regras fonológicas desse domínio, com base nas condições acima, pode-se verificar o fenômeno de sândi vocálico, que se aplica no interior de *U*, mas não entre dois *Us* adjacentes. Se existem duas vogais iguais e adjacentes no final de duas palavras, a primeira é suprimida, se não acentuada, conforme se percebe em (44a), (44b) e (44c), onde as vogais sublinhadas formam o contexto da regra. Em (44d) e (44e), por outro lado, percebe-se que a regra é bloqueada, devido à vogal acentuada, e ao fato de duas vogais se encontrarem na mesma palavra:

(44)⁴⁶⁷

- a. Vorrei andarci insieme a Pierino. (>andarcinsieme)
- b. Credeva, ancora per poco, nel potere di predizione degli oroscopi.
(>credevancora)
- c. Stasera non esco, Oliviero forse passa e voglio aspettarlo. (> escoliviero)
- d. Piantava alberi, non fiori. (*piantavalberi)
- e. Sono delle aree costruibili. (*are)

Percebe-se que o domínio de aplicação da regra de degeminação vocálica, em (44b) está acima do nível da frase entoacional, já que se aplica entre uma frase principal e

⁴⁶⁶ Tal afirmação, evidentemente, é bastante relativa e controversa. Afinal, com que critérios estabelecer a extensão de uma sentença? O quão curtas devem ser? Entraria em jogo a duração ou o número de sílabas? De qualquer modo, manteremos as posições teórico-metodológico de Nespore e Vogel, mas atentos para as eventuais lacunas.

⁴⁶⁷ “a. Eu gostaria de sair junto com Pierino.; b. Acreditava, ainda que por pouco tempo, no poder de predição do horóscopo.; c. Hoje à noite não saio. Oliviero talvez passe aqui e quero esperar por ele.; d. Plantava árvores, não flores.; e. São algumas áreas construíveis.”

uma parentética, que, como dissemos anteriormente, corresponde, na hierarquia prosódica, a dois *Is* não reestruturáveis⁴⁶⁸. Já o exemplo em (44c) mostra que o domínio da degeminação vocálica supera os limites da frase matriz e, por isso, não pode ser identificado como nó máximo da árvore sintática. A regra, ainda, como se percebe em (44e), não se aplica no interior da palavra⁴⁶⁹. Esse fato também aponta para a constatação de que a degeminação não se aplica entre dois enunciados quaisquer, o que leva a afirmar que não se trata de uma regra com motivação puramente fonética que se aplica onde quer que haja adjacência entre duas vogais. Ainda com exemplo de Nespor (1994, p. 210):

(45)⁴⁷⁰

Pierino stasera vuole andarci. Ignazio apri la porta. (*andarcignazio)

Nesse caso, a regra não se aplica, mesmo que a vinculemos a alguma elevada velocidade de elocução, em que fosse possível criar adjacência fonética. Não havendo conexão semântica de nenhum tipo, as frases não podem ser contraídas em um só enunciado.

Um fenômeno semelhante ocorre em português, exemplificado por Bisol (2001, p. 241). Novamente o caso do sândi externo: dois *Us* são delineados pela pausa, sendo o segundo introduzido por *agora* com valor de *mas*.

(46)

Sem sândi: (a) [Sim, passar passa.]U [Agora ocupa a estrada inteira.]U

Com sândi: (b) [siŋ , passar pasagɔrokupajstradinte]ra]U

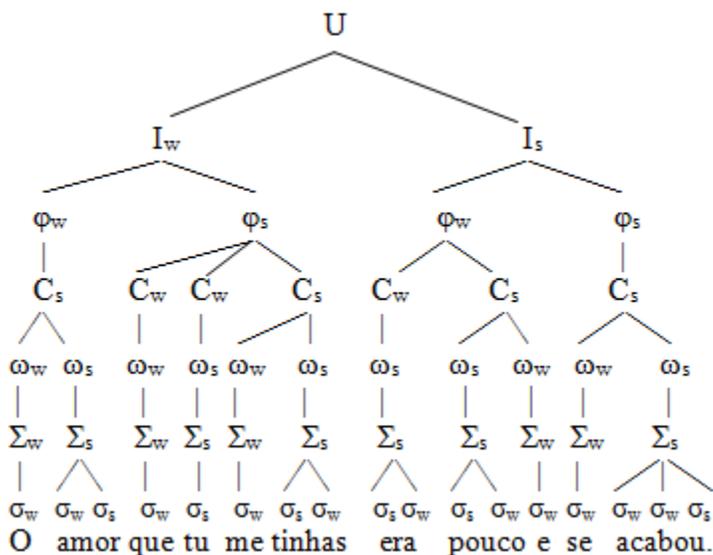
⁴⁶⁸ É o caso dos *membra* mais longos como em [*domus tibi deerat; at habebas.*] [*Pecunia superabat? At egebas*] (Cícero, *Pro M. Aemilio Scauro*, 45).

⁴⁶⁹ Pelo menos nos casos em que depende de regras prosódicas nas camadas superiores, uma vez que certas palavras em italiano podem acolher degeminação, como em *cooperativa* (NESPOR, 1994, p. 209).

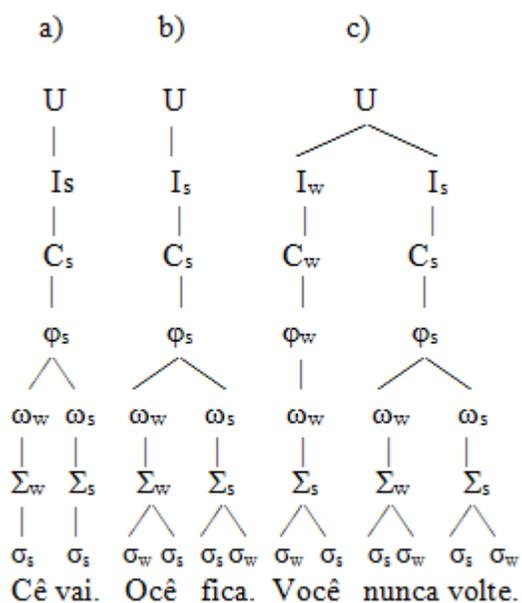
⁴⁷⁰ “Pierino, hoje à noite, quer sair. Ignazio abre a porta.”

Ainda a título de exemplificação, propomos, a seguir, duas análises completas com a hierarquia prosódica de duas seqüências frasais, em português. Esperamos expor mais exemplos dessas estruturas prosódicas com exemplos do latim, na seção 4.3.

(47)



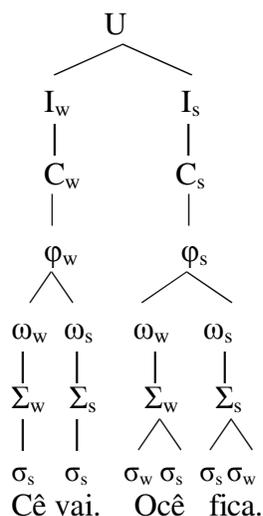
(48)



Em, (47), a frase, retirada de um tipo de texto eminentemente oral, uma canção de ciranda, apresenta todas as características dos constituintes mostrados ao longo desta seção. Chamamos atenção para a presença do sândi vocálico externo (*pouco + e*), no domínio de I, bem como para a nitidez com que se percebe a proeminência acentual, sempre à direita, dos sintagmas fonológicos (φ) e dos *I*s, através dos quais é possível perceber a cesura, no meio do verso.

Em (48), temos uma frase retirada de um contexto da escrita⁴⁷¹. Nesse caso, o ritmo se estabelece de um modo mais subjetivo do que em (47). São, de fato, três períodos, cuja integridade no nível subjacente forma três *Us* distintos. No entanto, entre (48a) e (48b), ocorre encontro vocálico entre o final da primeira frase e o início da segunda, que cria condições para o fenômeno de sândi e, por isso, para a possibilidade de derivação, ou melhor, de reestruturação dos dois primeiros *Us* em um único *U*, conforme admitem as condições de reestruturação postuladas por Nespor e Vogel (2007), como vimos acima. Desse modo, poderemos ter a seguinte representação:

(49)



Tal reestruturação resulta de uma certa gradação rítmica – expressa pelo aumento de material fônico no pronome “você” –, que estabelece uma “preparação” para a enfática conclusão do terceiro segmento (48c), o qual, por motivos, portanto, de ordem semântica, ou melhor, de foco, destaca-se de tal modo em relação aos anteriores que não se vincula a eles ritmicamente. Desse modo, apenas os dois primeiros enunciados, (48a) e (48b), apresentam requisitos para a reestruturação em um único *U* de (49).

Na próxima seção, retomaremos brevemente algumas posições assumidas, dentro da teoria fonológica utilizada, a respeito do acento latino, procurando formalizar sua representação nesse quadro teórico para, em seguida, avançarmos na interpretação prosódica das cláusulas métricas, a fim de verificar sua relevância na constituição rítmica do período oratório.

4.1.2 Interpretação fonológica do acento latino

Tivemos a oportunidade de apontar elementos, nas seções anteriores, a favor da necessidade de representar alguns fenômenos de reajuste do acento latino sob uma perspectiva pós-lexical, algo que a fonologia padrão, no modelo de Chomsky e Halle (1968), não contemplava adequadamente. Mesmo assim, a interpretação que faz a fonologia métrica a respeito do acento latino vem ao encontro da possibilidade de expressar a regra clássica a partir de um viés moderno, que, no entanto, não significa dizer que houvesse “falhas” na maneira bastante eficiente que os antigos encontraram para expressar a regra e a natureza do acento latino. Com efeito, a teoria fonológica moderna apenas formaliza o sistema bastante regular (ou, ao menos, a regularidade de sua posição, algo bastante consensual, mesmo entre os antigos) do acento clássico. O que a teoria métrica propõe é um modo mais apropriado de representação, que procura dar conta das nuances acentuais que o modelo anterior e as descrições habituais do acento deixam escapar. Ou seja, o modelo métrico passou a inserir as regras fonológicas do acento latino dentro de domínios prosódicos que, até então, não encontravam lugar nas análises tradicionais.

Nesta seção, por conseguinte, trataremos das análises feitas do acento a partir do modelo métrico de Hayes (1995), já mencionado em seções anteriores. É preciso

observar, contudo, antes de darmos início à exposição, que as teorias mais recentes de Fonologia, a saber, a Teoria da Otimalidade, também dispõem de sua própria visão e representação do acento do latim clássico. Essa visão não estará no seio de nossas preocupações, por enquanto, porque optamos pelo modelo métrico de Hayes. Em outras palavras, ao reconhecermos que as possíveis descrições do acento latino, a partir de qualquer modelo teórico, têm de dar conta dos fenômenos relacionados à sua estrutura e composição e às suas generalizações, como a regra do trissilabismo, a regra da penúltima e os casos de acentuação na última sílaba (*adhúc*, p. ex.), assumimos que o modelo métrico lida de modo eficiente com essas questões. Por isso, passemos a sistematizar a proposta de Hayes (1995, pp. 91-90)⁴⁷² e como ela encampa a realidade do acento latino, bem como abre a possibilidade de generalizar seu funcionamento no ambiente frasal.

Conforme indicado na seção 3.3.1, a regra do acento latino leva em consideração o peso relativo da sílaba, isto é, a questão da quantidade silábica ligada à definição de peso silábico. Assim, pela teoria da sílaba, são longas as sílabas pesadas, que possuem rima ramificada (seja no núcleo, o qual, necessariamente, deve ser preenchido, seja na coda, a qual pode ficar vazia), isto é, se contêm uma vogal longa ou se terminam em uma consoante. De outro modo, será leve, isto é, a sílaba será breve quando possuir apenas uma posição preenchida na rima (cf. seção 3.3.1). Assim, a partir dos exemplos retirados de Nespor (1994, p. 156):

(50)

a. [po:pulé:tum]



b. [resoná:re]



c. [reféktor]



⁴⁷² Um resumo bastante claro das proposta de Hayes para a análise do acento latino encontra-se em Massini-Cagliari (1995), na qual também nos embasamos para esta seção. Cf. também Scarpa (1999) e Quednau (2000).

Em (50a) e (50b), a sílaba pesada é determinada pela quantidade silábica, isto é, unicamente pelo núcleo, que contém uma vogal longa. Em (50c), a vogal acentuada é breve, mas a sílaba é fechada por [k]; nesse caso, o peso da sílaba é determinado pela coda. Por conseguinte, a regra do acento latino se assenta no fato de que, se a rima da penúltima sílaba contiver ao menos dois elementos (seja por conter núcleo e coda, seja por, na ausência da coda, ramificar o núcleo), a sílaba de que faz parte leva o acento, caso contrário, ele recai na antepenúltima sílaba. O padrão acentual do latim clássico é, então, resumido do seguinte modo por Hayes (1995, p. 91):

(51)

- a. Peso silábico: /pesado/ = CVC, CVV; /leve/ = CV
- b. Acentua-se a penúltima sílaba se esta for leve.
- c. Acentua-se a penúltima sílaba se esta for pesada, e nas palavras dissílabas.
- d. Monossílabos devem consistir de sílaba pesada, para que receba o acento.

Mesmo assim, esse sistema bastante simples deve dar conta de outras questões, que Hayes (1991, p. 80) formula do seguinte modo: “marcando as sílabas finais como extramétricas, forme-se um troqueu moraico a partir da direita para a esquerda”⁴⁷³. As implicações dessa regra pressupõem cinco escolhas⁴⁷⁴, assim resumidas por Massini-Cagliari (1995, p. 143): (1) quantidade de sílabas por pé: binário; (2) dominância: esquerda; (3) direcionalidade: da direita para a esquerda; (4) extrametricidade: (a) constituinte: sílaba, (b) borda: direita. O pé básico latino é construído não-iterativamente, isto é, a construção para no momento em que um pé canônico é obtido. Hayes (1995, p. 91), em reformulação à sua proposta de 1991, descreve a formulação da regra de acento latino com base na concepção do “troqueu irregular” (*uneven trochee*), formado como segue:

⁴⁷³ “Marking final syllables as extrametrical, form a moraic trochee scanning from right to left”.

⁴⁷⁴ São os “parâmetros”, isto é, os sistemas de regras ou conjunto de escolhas dentre uma lista finita de opções, que são efetuadas em cada língua para constituir seu padrão rítmico.

(52)

(x .) (x)
σ ∪ ou então σ

As possibilidades relevantes de aplicação desse troqueu irregular realizam-se, ainda segundo Hayes (1995, p. 91), como em (53)⁴⁷⁵:

(53)

a. penúltima pesada	b. penúltima leve, antepenúltima leve	c. penúltima leve antepenúltima pesada
(x)	(x .)	(x .)
∪ - <->	∪ ∪ <->	- - ∪ <->
a.mí.kus	sí.mu.la:	do.més.ti.kus

Tanto (53a) quanto (53b) enquadram-se na análise que contempla o modelo do troqueu moraico⁴⁷⁶, já que do mesmo modo que o troqueu irregular, pode abranger sequências como /-/ e /∪∪/. O problema ocorre em (53c). Nessa proposta, o que leva a ignorar a penúltima sílaba nesses casos é a necessidade de evitar os **pés degenerados**: a sílaba leve sozinha não poderia constituir um pé, como em (54a), então a regra continua se movendo para a sílaba pesada precedente, que forma um troqueu moraico apropriado (54b):

(54)

a. (x)	b. (x)
- - ∪ <->	- - ∪ <->
*do.mes.tí.kus	do.més.ti.kus

As regras do latim são, desse modo, estabelecidas como em (55):

⁴⁷⁵ Elementos entre < > são extramétricos.

⁴⁷⁶ Cf. seção 4.1.1.1.

(55)

- a. Extrametricidade silábica: $\sigma \rightarrow \langle \sigma \rangle / ______]_{\text{palavra}}$
- b. Construção do pé: i. forma-se o troqueu moraico, a partir da direita para a esquerda;
ii. pés degenerados são fortemente proibidos;
- c. Construção da camada da palavra: regra final à direita

Para Hayes (1995, p. 92), ocorre que, “fundamentalmente, a construção do pé se dá como uma varredura da sequência para a esquerda até encontrar material suficiente para um pé adequado”⁴⁷⁷. A regra geral se expressa nos exemplos de (56).

(56)

- | | | |
|---|--|--|
| a. (x)
(x)
∪ - <->
a.mí.kus | b. (x)
(x .)
∪ ∪ <->
sí.mu.la: | c. (x)
(x)
- - ∪ <->
do.més.ti.kus |
|---|--|--|

Em outras palavras, conforme Massini-Cagliari (1995, p. 145), não é permitida a construção de pés degenerados nas sílabas pós-tônicas, isto é, antes que qualquer pé canônico tenha sido construído, no momento da escansão, pois isso permitiria a proeminência acentual na sílaba errada como (54a). No entanto, mesmo proibindo fortemente a presença de pés degenerados nas palavras acima de duas sílabas, o mesmo não acontece nas palavras dissílabas e nos monossílabos. Ocorre que, ainda segundo a síntese fornecida por Massini-Cagliari (1995, p. 145), se, no caso dos dissílabos iniciados por sílabas breves, a construção de pés degenerados não fosse permitida, não haveria como atribuir acento a essas palavras. Existe, assim, uma proibição fraca⁴⁷⁸ para os pés degenerados, pois, no caso dos dissílabos iniciados por sílaba leve e dos monossílabos

⁴⁷⁷ “Crucially, foot construction is construed as scanning the string leftward until it finds sufficient material for a proper foot”.

⁴⁷⁸ A despeito da proibição forte da regra – o que, por si, não significa que seja absolutamente proibido – a presença de pés degenerados, no caso do latim, pode ocorrer nos casos especificados pela própria teoria na análise da língua.

leves, “eles são permitidos quando nenhum pé canônico tiver sido construído – ou porque a ação da extrametricidade esgotaria o domínio de aplicação da acentuação (monossílabos), ou porque a única sílaba que restou da aplicação das regras de extrametricidade é breve (dissílabos)” (*ibid.*).

Estabelecidos, então, os parâmetros do acento latino, em complemento ao que já foi discutido na seção 4.1.1.2.1, concluímos que o domínio de aplicação de determinadas regras ocorre no nível pós-lexical⁴⁷⁹, como na palavra fonológica (ω) e, no caso de palavras formadas por adjunção de clíticos (*rosámque*), no grupo clítico (C), conforme ilustram Nespor e Vogel (2007 [1986]). A esse respeito, aliás, uma última ressalva ainda se faz necessária. A mudança do acento para a última sílaba, ainda que breve, da palavra principal ao unir-se a uma enclítica, poderia sustentar o argumento de que o latim se caracterizaria como língua de acento semifixo, como defende, por exemplo, Rondinini (2009)⁴⁸⁰. É preciso considerar, contudo, que, quando o nexa enclítico desaparece na consciência dos falantes e o conjunto fônico é tido como uma palavra de valor novo e unitário, essa nova palavra enquadra-se outra vez na lei da penúltima: *ítaque*, *útinam* (em oposição a *itáque* e *utínam*). Por este contra-argumento, portanto, o latim pode ser considerado, unicamente, como língua de acento **fixo** (em que pese o fato de que “acento fixo” não quer dizer “acento previsível” – cf. seção 3.3), e o papel das enclíticas poderia ser explicado, metricamente, pela *correptio iambica*, ou por uma questão de formalidade/artificialidade da língua (nos casos em que se acentua a penúltima em *uirúmque*, por exemplo), pois a língua “volta ao normal” quando essa enclítica é incorporada à palavra e “esquecida” pelo falante. O que acontece é que as análises métricas do acento ignoram ou se abstêm de analisar a acentuação com as enclíticas, que constituem o problema da formulação da regra de acentuação tradicional do latim.

Enfim, essa discussão a respeito do acento latino foi necessária por dois motivos: primeiro porque o acento está estreitamente ligado à questão do ritmo da língua; segundo porque serve de embasamento para aplicar os princípios da fonologia prosódica à

⁴⁷⁹ Não nos esqueçamos de que o próprio fenômeno de sândi externo é interpretado como indicativo de que o acento, de natureza fixa, opera num nível pós-lexical.

⁴⁸⁰ As argumentações de Rondinini se baseiam em estudos não gerativistas, com base no trabalho de Garde (1968).

estrutura das cláusulas, que carregam certa proeminência rítmica com implicações que, acreditamos, podemos generalizar em termos de acento frasal.

Assim, a discussão que se iniciará na próxima seção vai tentar apontar evidências das manifestações e influências das cláusulas métricas nos domínios prosódicos superiores, como elas se apresentam no nível subjacente e de que forma sua representação atua no nível superficial dentro da estrutura do período oratório.

4.2 Domínio prosódico das *clausulae* e das *partes*

Na seção anterior, reproduzimos, resumidamente, a interpretação que faz a fonologia métrica do acento latino. As evidências a respeito do domínio de determinados processos de acento numa esfera pós-lexical, isto é, na palavra fonológica (ω) e, em relação às palavras adjungidas a clíticos, no grupo clítico (C), apontam para a possibilidade de também fazer uso dos domínios prosódicos para interpretar o fenômeno rítmico mais amplamente. Em nosso entendimento, se existem elementos que explicitam os fenômenos de deslocamento de acento no domínio de ω e de C, como vimos anteriormente (seções 4.1.1.2.1 e 4.1.1.2.2), outras manifestações rítmicas e prosódicas também podem fornecer condições específicas que justifiquem a atuação de domínios superiores, que podem ser demonstrados no período oratório.

Assim, dado nosso esforço em apontar, ao longo do nosso estudo do período oratório, a função rítmica das *partes* (incisos e membros) que o compõem, bem como o papel das *clausulae metricae* na sua formulação oratória, acreditamos que tais elementos constituem fatores essenciais para a discussão que proporemos a partir de agora, a saber, a configuração rítmica do περίοδος em sua hierarquia prosódica.

4.2.1 O domínio das *clausulae*

No que concerne às *clausulae*⁴⁸¹, antes de as tomarmos como base de nossa análise, é prudente apresentar alguns aspectos importantes de sua constituição. Para isso, é importante, primeiramente, delimitar com que frequência e de que modo estão presentes no período. Por esse motivo, é necessário retomarmos nosso *corpus*, em anexo, no qual, dos 110 períodos ciceronianos, localizamos 118 cláusulas (alguns períodos apresentam mais de uma cláusula, uma ao início e outra ao final, embora a grande maioria se encontre ao final da sentença). A partir desse total, foi necessário fazer uma classificação das cláusulas encontradas, uma vez que nem sempre se apresentam de modo regular nas palavras ou nos sintagmas, por isso achamos conveniente apontar dois tipos de cláusulas⁴⁸²:

a) **isoladas**: o tipo mais comum, quando ocupa a totalidade de uma ou mais palavras.

(C61) Decernebat enim, ut ueteribus legibus, tantum modo extra ordinem, quāerērētūr⁴⁸³.

(C2) *Quam diu etiam furor iste tuus nōs ēlūdēt?*⁴⁸⁴

b) **dependentes**: quando ocupam parte de uma palavra, em sintagma ou palavra isolada, constituindo unidades sub-lexicais, portanto.

(C1) *Quo usque tandem abutere, Catilina, patiētiā nōstrā*.⁴⁸⁵

(C17) *At uero nos uicesimum iam diem patimur hebescere aciem horum auctōrītātīs*.⁴⁸⁶

⁴⁸¹ Cf. seção 3.2 e seguintes.

⁴⁸² Todos os exemplos daqui por diante são retirados do *corpus* em anexo. A numeração ao lado de cada um, entre parênteses, indica a ordem em que ali se encontra.

⁴⁸³ “Com efeito, pretendia o senado que se instrísse o processo segundo as leis antigas, embora com rito extraordinário.”

⁴⁸⁴ “Por quanto tempo ainda há-de zombar de nós essa tua loucura?”

⁴⁸⁵ “Até quando, ó Catilina, abusarás de nossa paciência?”

⁴⁸⁶ “Nós, ao invés, já há vinte dias deixamos que enfraqueça a arma do poder que nos conferiram os Senadores.”

Assim, das 118 cláusulas encontradas, 72 são do tipo **isoladas (61%)** e 46 **(39%)** são **dependentes**.

Por serem minoria, embora significativas, não discutiremos aqui o papel das cláusulas dependentes na configuração prosódica do período. Em vez disso, o centro de nossa atenção vai se voltar para as **cláusulas isoladas**, a partir das quais procuraremos encontrar alguma regularidade que nos permita propor generalizações relevantes acerca do papel dos domínios prosódicos acima da palavra fonológica.

Por conseguinte, a primeira observação a ser feita sobre as cláusulas isoladas é que, das 72 encontradas, a grande parte, 39 cláusulas (54%), incide sobre uma única palavra ou locução da mesma categoria sintática. Justamente por se localizarem ao final do período, a palavra ou sintagma nessa posição são, majoritariamente, um verbo ou uma locução verbal. Por exemplo:

(57)

(C61) Decernebat enim, ut ueteribus legibus, tantum modo extra ordinem, quāerērētūr.

Com efeito, pretendia o senado que se instrísse o processo segundo as leis antigas, embora com rito extraordinário.

(58)

(C86) Summa constantia ad ea, quae quaesita erant, rēspōndēbāt.

A tudo o que se perguntava, respondia com suma constância.

(59)

(C73) Quanto hoc magis in fortissimis ciuibus fācērē dēbēmūs!

O quanto mais faremos o mesmo com nossos mais bravos cidadãos?

(60)

(C77) (...) Sic praefuit in pace ut et ciuibus et sociis gratissima esset eius īntēgrītās ēt fīdēs.

E assim governou na paz de tal modo que sua integridade e boa fé foram gratíssimas tanto os cidadãos quanto os aliados.

Em (57), (58) e (59), o verbo da oração principal carrega a cláusula, enquanto que em (60), a cláusula incide sobre o sujeito, formado por dois núcleos (*integritas*) e (*fides*). Esta última frase constitui uma exceção ao fato bastante generalizado de que o período, seguindo a tendência da ordem sintática latina mais comum, terminava predominantemente em verbo.

Esses exemplos indicam que existe uma inclinação à isomorfia de constituintes sintáticos e rítmicos, embora isso não seja uma regra, pois, como pudemos constatar com as 33 cláusulas isoladas restantes, existe uma incidência menor, mas significativa, de cláusulas sobre palavras que constituem categorias sintáticas distintas, como nos exemplos abaixo:

(61)

(C2) Quem diu etiam furor iste tuus nōs ēlūdēt?

Por quanto tempo ainda há-de zombar de nós essa tua loucura?"

(62)

(C56) Quae quorum ingeniis efferuntur, ab iis populi Romani fāmā cēlēbrātūr.

E destes, que foram engrandecidos pelo seu engenho, por eles celebra-se a glória do povo romano.

Em (61), a cláusula ocupa o objeto direto (*nos*) e o verbo (*eludet*), enquanto que, em (62), ocupa o sujeito (*fama*) e o verbo (*celebratur*), o que mostra que a cláusula, especificamente a do tipo isolada, pode se distribuir, i. é., espalhar-se, por constituintes sintáticos diferentes, não havendo, portanto, necessariamente, isomorfia entre cláusula e uma única categoria sintática. No entanto, a frequência maior de cláusulas isoladas sobre constituintes sintáticos da mesma função, especialmente os verbos, leva-nos a tecer algumas considerações.

Primeiro, as cláusulas podem vincular-se a vários domínios, como a palavra fonológica (ω), em (63a) e (63b), e o sintagma fonológico (φ), em (63a), ou espalhar-se dentro de vários domínios de um mesmo nível, como em (63c). Esse mesmo princípio serve à cláusula que incide sobre categorias sintáticas diferentes conforme se percebe em (63d) e em (63e):

(63)

- a. [[quāerērētūr]ω]φ
- b. [fācērē]ω [dēbēmūs]ω
- c. [[īntēgrītās]ω [ēt]ω [fīdēs]ω]C
- d. [[[nōs]ω [ēlūdēt]ω]C]C
- e. [fāmā]ω [cēlēbrātūr]ω

Segundo, algumas reestruturações motivadas pelo fenômeno de sândi⁴⁸⁷ são processadas dentro dos domínios em que incidem as cláusulas, e, algumas vezes, de acordo com nosso *corpus*, também naquelas que incidem sobre unidades pertencentes a categorias gramaticais distintas. No exemplo abaixo, verificamos alguns desses processos de sândi, fora (entre *decreta* e *a*) e dentro (entre *senatu* e *est*) da cláusula, sob o domínio prodóxico de *I*, conforme podemos verificar nas representações parciais, (64a) e (64b), do seguinte período:

(64)

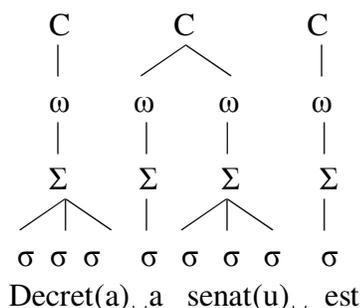
(C62) Nihil de eius morte populus consultus, nulla quaestio decreta_ā sēnātū_est.

Não se consultou o povo acerca de sua morte, nenhum tribunal foi instituído pelo senado.

(64a). [[nulla]ω [question]ω [decreta]ω [[ā]ω [sēnātū]ω]C [est]ω]I

⁴⁸⁷ Sem os fenômenos de sândi, como a elisão, por exemplo, alguns pés não seriam possíveis, seja em relação ao número de sílabas, seja em relação à determinação da quantidade silábica, a qual permite ou não determinados pés, e, por conseguinte, a escolha de determinadas cláusulas em detrimento de outras. É o caso de (C51), nos anexos: espera-se, em *causa dict(a) est*, que ocorra a cláusula troqueu + espondeu (–∪|– –), já que a última sílaba (*est*) é longa. Só que essa cláusula não é elencada por Cícero, nem figura como cláusula conhecida pelos estudiosos, como podemos constatar na tabela fornecida por Camilli (1949) (cf. seção 3.2.2). Mesmo com a sílaba longa, ou melhor, pesada de *ēst*, ou, melhor dizendo, mesmo sendo a última sílaba, em termos métricos, ancípite (×), podemos afirmar que se trata de um ditroqueu (–∪|–∪), ao invés de um troqueu + crético (–∪|–∪–), que teria ocorrido sem a elisão. Esta seria uma cláusula permitida, porém mais difícil de aceitar, visto que, para isso, teríamos, igualmente, de admitir o hiato, que a língua latina propende a rejeitar.

(64b)



Na verdade, a expressiva, embora numericamente inferior, ocorrência de cláusulas sobre unidades sintáticas distintas também é indicativa de diversos aspectos prosódicos com seus respectivos desdobramentos em termos de domínio hierárquico. Verificaremos alguns desses desdobramentos nas seções seguintes, principiando pela análise das *partes* no quadro da teoria que aqui estamos apresentando.

4.2.2 O domínio das *partes*

Quando tivemos a oportunidade de estudar a estrutura do período oratório, no capítulo 3, pudemos observar que as *partes* ou *particulae* que o compõem apresentam vigoroso teor rítmico, que muito era buscado pelos oradores que articulavam suas proposições oratórias através de *incisa* e *membra*. Essas *partes* do período normalmente são resultado de dois fatores extremamente relacionados: **a)** o sistema de prótase e apódose, em que a última sequência, de dimensão variada, recebia a ênfase ou a atenção maior do período, onde, não por acaso, incidem, na maior parte das vezes, as cláusulas; e **b)** a harmonia das palavras (*concinntas*), tão peculiar ao discurso ciceroniano, muitas vezes articulada através de sequências contínuas de incisos. Do primeiro caso, podemos citar como exemplo a seguinte frase:

(65)

(C63) Quanto ille plura miscebat,|| tanto hic magis in dies cōnuālēscēbāt.
Quanto mais conturbava tudo, mais se afirmava, dia pós dia, a candidatura de Milão.

Em (65), temos um período formado por dois membros. A proposição iniciada com o advérbio *quanto* enceta a prótase, cujo complemento, a apódose, encabeçada pelo advérbio *tanto*, conclui o período. A natural pausa⁴⁸⁸ esperada entre um membro e outro, as características presentes nesses dois membros, especialmente a independência rítmica e o desdobramento semântico entre ambos, assemelham-se ao que dissemos a respeito de *I*⁴⁸⁹, no que tange ao contorno entoacional das unidades rítmicas, de modo que a forma subjacente pode ser representada como em (66):

(66)

[Quanto ille plura miscebat]I [tanto hic magis in dies cōnuālēscēbāt]I

Cada *membrum*, portanto, dada sua característica noção de completude articulada com o *membrum* ou os *membra* da mesma sequência frásica, apresenta elementos suficientes para pertencer ao domínio do sintagma entoacional, nos termos que discutimos na seção 4.1.1.2.4. É preciso reiterar, contudo, que tal procedimento só se sustenta plenamente se tomarmos como referência este tipo de período, tomado como “modelar”, nos parâmetros estipulados na seção 3.1.3. Não que outros tipos de períodos não sejam apropriados à análise. Ocorre que, como se trata de um experimento ainda inicial, preferimos lidar somente, por enquanto, com um único estilo periódico, desde que não se afaste dos princípios estabelecidos pela teorização antiga.

O segundo fator a ser levado em conta, com relação ao papel das *partes* na hierarquia prosódica, é o recurso estilístico conhecido como *concinnitas*, isto é, o conjunto

⁴⁸⁸ A demarcação das pausas, ou melhor, das partes que compõem a sentença – sejam os sintagmas que se agrupam em forma de *concinnitas*, sejam os *incisa* e os *membra* – não é de fácil fixação. Conforme vimos nas seções 2.3.2 e 3.1.1, depende de uma vaga noção de “fôlego” (*interspiratio*) do orador ou, mais propriamente, de uma noção ainda mais subjetiva, intuitiva presente mesmo em Cícero (*Or.* 224): *Nam in his, quibus ut pugiunculis uti oportet, breuitas faciet ipsa liberiores pedes.* (“Portanto, nesses incisos, que convém usar como pequenos punhais, a própria brevidade tornará os pés mais livres”). A extensão dos incisos e dos próprios segmentos que se encadeiam na sentença, formando o apreciado jogo de palavras ciceroniano, pode, ainda, ser consequência de um ajustamento ou articulação sintática, conforme vimos também na seção 2.3.2, mas é bem mais provável que, tal qual a maneira com que dividimos esses segmentos em *ps* no exemplo (70), seja resultado de um processo que some todos esses fatores e que não constitui objeto de exata medição ou especificação. Cf. também seção 2.2.2 e nota 274).

⁴⁸⁹ Cf. seções 4.1.1.2.3 e 4.1.1.2.4.

ou sequência de estruturas sintáticas, muitas vezes em forma de incisos, dispostas harmoniosamente ao longo do período oratório, bastante frequente nos discursos de Cícero⁴⁹⁰. O que determina a associação entre os elementos articulados da *concinnitas* e sua interpretação como *membra* ou, mais comumente, *incisa*, varia de acordo com a extensão de cada sequência, embora não existam informações a respeito da dimensão exata de cada um. No entanto, conforme discutimos anteriormente (seção 3.1.1), poderíamos caracterizar como incisivo o encadeamento dos sintagmas, produtores de *concinnitas*, como aqueles sublinhados em (67), e como formada por membros a série articulada em sequências mais extensas, como em (68) :

(67)

(C110) Multa memini, multa audiui, mūltā lēgī, Quīrītēs.

Muitas coisas recordei, muitas ouvi, muitas li, ó romanos.

(68)

(C4) Nihilne te nocturnum praesidium Palati, nihil urbis uigiliae, nihil timor populi, nihil concursus bonorum omnium, nihil hic munitissimus habendi senatus locus, nihil horum ora uoltūsquē mōuērūt?

Em nada perturbaram-te a guarnição noturna do Palatino, nem a vigilância da Urbe, nem a ansiedade do povo e o concurso de todos os bons cidadãos; em nada a escolha de um lugar assim bem fortificado para a reunião do senado nem os olhares e o rosto dos presentes?

No exemplo de (67), por ser uma sentença mais curta, é possível visualizar melhor a cadeia rítmica que se estabelece através dos sintagmas iniciados por *multa* e que formam uma sucessão de termos de função sintática semelhante. Do mesmo modo, em (68), a *concinnitas* se espalha ao longo de proposições de extensão variada, mas articuladas sob o mesmo princípio rítmico estabelecido pelo advérbio *nihil*. É muito provável que entre cada grupo ocorra uma pausa que coincida com uma unidade semântica, embora, ainda no caso de (68), algumas sequências distingam-se por se tratarem de duas unidades menores, *nihil*

⁴⁹⁰ cf. *Or.* 149, 185, 201, 210, 219.

urbis uigiliae e *nihil timor populi*, as quais, constando apenas de três palavras, convêm mais ao que chamamos de *incisum*, e não *membrum*, como os demais segmentos. Assim:

(69)

Multa memini,||
multa audiui,||
mūltā lēgī,||
Quīrītēs.

(70)

Nihilne te nocturnum praesidium Palati,||
nihil urbis uigiliae,||
nihil timor populi,||
nihil concursus bonorum omnium,||
nihil hic munitissimus habendi senatus locus,||
nihil horum ora uoltūsquē mōuērūt?

Neste ponto, surge uma pergunta: se parece possível vincular o *membrum* ao domínio de *I*, seria possível igualmente vincular os incisos ao domínio de φ ? O problema é que até agora não ficou claro de que modo, ou melhor, que processos fonológicos podem ser utilizados como fundamento para incluir os incisos sob tal domínio. Mesmo que já tenhamos podido demonstrar a necessidade de sua inclusão na hierarquia prosódica da frase latina⁴⁹¹, não há, até onde pudemos perceber, qualquer indício ou ocorrência fonológica que sustentem uma resposta afirmativa à pergunta inicial. Isto porque, do mesmo modo que ocorre com os membros, os incisos podem dispor de uma extensão razoável ou de um contorno entoacional delimitado que nos permite ligá-los somente a *I*. Desse modo, é preciso redirecionar nossa abordagem, para que, ao menos, disponhamos de algum critério prosódico de delimitação de incisos. Ou seja, seria possível encontrar nos incisos critérios prosódicos que lhes atribuam alguma recorrência rítmica? Em outras palavras, como

⁴⁹¹ O caso da eclipse – seção 4.1.1.2.3 –, em nosso entendimento, demonstra a necessidade de existência do sintagma fonológico (φ); já para a presença do domínio do sintagma entoacional (*I*), o contorno entoacional característico do *membrum* parece dar conta de sua necessidade na hierarquia do período oratório latino.

relacionar os incisos ao sintagma fonológico, não numa perspectiva de domínios prosódicos, mas como forma de justificar a presença do ritmo?

O primeiro ponto a ser observado, por conseguinte, refere-se a um aspecto já percebido nos exemplos (69) e (70), isto é, a brevidade dos incisos, que contêm poucas palavras⁴⁹². Dessa constatação, advém o que queremos propor a partir de agora, que seria a tentativa de, ao invés de lidar com quantidade de palavras por inciso, estabelecer uma padronização de quantos sintagmas fonológicos podem ser neles recorrentes. Nessa abordagem, poderemos verificar, com base na análise do nosso *corpus*, que **um inciso nunca apresenta mais de três φ's**⁴⁹³, mesmo que contenha mais de 3 palavras. Os exemplos são numerosos. Em (71), abaixo, os quatro incisos que se seguem ao membro inicial (*quae si cui leuior uidetur*), embora com quantidade variada de palavras, não chegam a 4 φ's (72):

(71)

(C53) [Quae si cui leuior uidetur,|| illa quidem certe,|| quae summa sunt,|| ex quo fonte hauriam,|| sentio.

Se a alguém parece estas (minhas qualidades) de baixo valor – e que são, por certo, excelentes – eu sei muito bem de qual fonte as extraio.

(72)

[Quae si cui leuior uidetur]I [[illa]φ [quidem]φ [certe]φ]I [[quae]φ [summa]φ [sunt]φ]I [[ex quo fonte]C]φ [hauriam]φ]I [[sentio]φ]I.

No quarto *I*, portanto, que constitui o terceiro inciso da sequência, temos apenas dois φ's, enquanto que nos demais incisos sob o domínio de *I*, temos de um a três φ's. A vantagem desse enfoque consiste na possibilidade de especificação um tanto mais criteriosa na definição prosódica de incisos, como podemos perceber em diversos outros casos. No exemplo de (73), abaixo, tomando como referência o que acabamos de dizer sobre a

⁴⁹² Cf. exposição de Cícero sobre o assunto, que tratamos na seção 3.1.1.

⁴⁹³ Não encontramos exceção para tal afirmativa em nenhum exemplo do nosso *corpus*. Sempre que o segmento contém os requisitos que o caracterizam como inciso, não apresenta mais de três φ's.

quantidade de φ 's, podemos dizer que a sequência contém três incisos, visto que nenhum deles apresenta mais de três sintagmas fonológicos (74):

(73)

(C21) Quare secedant improbi; secernant se a bonis, unum in locum congregentur.

Afastem-se, então, os ímprobos, sejam separados das pessoas de bem, reúnam-se todos num só lugar.

(74)

[[Quare] φ [secedant] φ [improbi] φ]I [[[secernant se]C] φ [[a bonis]C] φ]I [[unum in locum]C] φ [congregentur] φ]I

Nessa mesma linha de raciocínio, podemos definir mais claramente como **membro** o primeiro segmento de (75) e como **incisos** os demais segmentos, ainda que o primeiro inciso (*qui te tanta mercede*) contenha o mesmo número de palavras que o membro, conforme é percebido em (76):

(75)

(C95) Iam inuideo magistro tuo,|| qui te tanta mercede,|| quantam iam proferam,|| nihil sapere doceat.

Agora invejo ao teu mestre, que, tão bem pago, como referirei mais adiante, te ensina a não saber nada.

(76)

[[Iam] φ [inuideo] φ [magistro] φ [tuo] φ]I [[[qui te]C] φ [tanta] φ [mercede] φ]I

Explicitado o procedimento acima, convém recordar que é possível haver reestruturação nos limites de *I*'s, como ocorre entre o inciso (*uoce contendam*) e o membro (*ut hoc populus Romanus exaudiat*) de (77a), em que um fenômeno de sândi, a eclipse,

manifesta-se entre *contenda(m)* e *ut*, de modo que, da formalização em (77b), poderíamos ter uma reestruturação como em (77c):

(77a)

(C80) Quantum potero,|| uoce contendam,|| ut hoc populus Romānūs ēxāudīāt.

O quanto puder, levantarei a voz, a fim de que o povo romano o escute atentamente.

(77b)

[[Quantum]φ [potero]φ]I [[uoce]φ [contendam]φ]I [ut hoc populus Romanus exaudiat]I

(77c)

[Quantum potero]I [uoce contenda(m) ∪ ut hoc populus Romanus exaudiat]I

Dado o exposto, é de nossa interpretação que as *partes*, incisos e membros, pertencem ao domínio do sintagma entoacional (*I*), devido, principalmente, à forte marcação rítmica proporcionada ora pela pausa entre as unidades, ora pelos elementos estéticos próprios a esse tipo de estrutura frasal, como é o caso da *concinntitas*, e ainda, graças ao contorno entoacional que pode ser encontrado com bastante regularidade em ambos. No que tange especificamente aos incisos, a recorrência, neles, de uma quantidade máxima de φ's, conforme propusemos acima, propicia certa regularidade na demarcação dos mesmos. Isso ocorre porque a dependência do componente sintático (NESPOR & VOGEL (2007 [1986], p. 165) para o estabelecimento de critérios rigorosos ao domínio de φ torna o enquadramento do inciso um problema de difícil solução, haja vista a questão da ordem das palavras em latim. Seriam necessários, por isso, mais estudos da sintaxe latina, sob a luz das teorias gerativistas, base na qual se sustenta a teoria prosódica que estamos utilizando, para que tal critério fosse empregado para redefinir os φ's sintaticamente dentro dos segmentos incisivos, bem como analisar processos fonológicos que resultariam em reestruturações prosódicas e sintáticas. Nossa proposta, portanto, tenciona preencher, ao menos por enquanto, parte dessa lacuna.

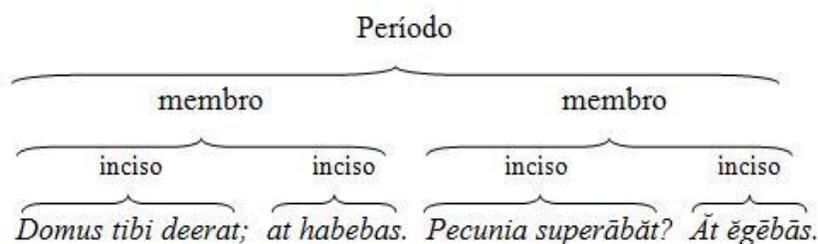
Dentro do que é possível e do que nos propusemos a fazer neste trabalho, procuraremos esclarecer e materializar as constatações acima na próxima seção, quando projetaremos com mais detalhes a representação prosódica completa do período latino.

4.3 Representação prosódica do período oratório

Antes de tudo, talvez seja preciso lembrar que estamos tratando um problema sujeito a duas circunstâncias muito delimitadas: primeiro, trabalhamos apenas com a modalidade escrita do latim, num recorte geográfico, social e temporal bastante específico. Segundo, o objeto sobre o qual nos debruçamos compreende uma estrutura rítmica específica, a qual pode ou não, com maior ou menor grau de aproximação, manifestar-se na língua falada pelos romanos antigos. Não obstante, mesmo atentos a esses dois aspectos, tivemos em mente, desde o início deste trabalho, que algumas manifestações rítmicas no período latino poderiam nos conduzir à verificação e, eventualmente, à aplicação de domínios prosódicos ao longo de sua estrutura. Nas seções anteriores, demos início a essa incursão, apresentando e adiantando o que nos pareceu serem já evidência dos fenômenos rítmicos que estariam presentes no período oratório latino. Nesta seção, temos a intenção de retomar essas primeiras impressões e agregá-las numa proposta mais geral de caracterização prosódica do período oratório.

Contudo, como é de esperar, não se trata de uma proposta a que não tenham incorrido, ao menos intuitivamente, os próprios antigos já em sua época. Desde sempre, uma hierarquia rítmica do período oratório já era reconhecida na Antiguidade, ainda que não sistematizada em nossos termos, por motivos óbvios, ou conscientemente percebida. Estruturas como a que vemos abaixo, em (78), extraída de um exemplo fornecido por Cícero (*Or.* 223), eram muito frequentes em seus discursos, embora não lhes fossem dispensados maiores esclarecimentos ou explicações quanto aos motivos de sua segmentação, nem com que critérios as *partes* eram distribuídas:

(78)



Como pode ser percebido e conforme explicitamos anteriormente, a hierarquia rítmica do período oratório contava com elementos próprios⁴⁹⁴: os incisos (*incisa*) e os membros (*membra*). Acreditamos que esses dois elementos, juntamente com as cláusulas métricas, têm papel fundamental na disposição rítmica do período, como domínios (ou partes de domínios) fonológicos, como os já citados neste trabalho. Nossa proposta de representação, que seguirá o arcabouço teórico da Fonologia Prosódica proposta por Nespor e Vogel (2007 [1986]), será, portanto, apoiada por esses fatores, sistematizados em forma de paradigmas, os quais, de forma declarada ou implícita, deixamos entrever ao longo do nosso texto, e que compõem a série de orientações que assumimos, de forma sistemática, a partir de agora, em (79). (Relembramos que estamos assumindo o “estilo periódico”, particularmente o estilo ciceroniano, que consta de um período complexo, com prótase e apódose, cláusula métrica e todos os critérios, enfim, que desenvolvemos nas seções 2.2.2, 2.3, 3.1.2 e, principalmente, 3.1.3).

(79)

- i. As cláusulas métricas podem ocorrer dentro de qualquer domínio da hierarquia prosódica;

⁴⁹⁴ Cf. seções 2.2 e 4.2.2.

- ii. Os clíticos adjungidos à palavra constituem domínio do grupo clítico (C), desde que não tenham sido incorporados à palavra em que se apoiam⁴⁹⁵;
- iii. Membros e incisivos correspondem ao domínio de *I*;
- iv. Regras de sândi (elisão, sinalefa ou eclipse) podem se manifestar em qualquer um dos domínios prosódicos;
- v. A projeção da proeminência frasal, dar-se-á à direita, ao nível de *I*, onde residem as cláusulas⁴⁹⁶;
- vi. A proeminência acentual das cláusulas coincide com o acento lexical, dando preferência para a sílaba longa, que concentra maior força prosódica⁴⁹⁷. Como num compasso musical, esse acento pode se deslocar, sem prejuízo para a compreensão do período ou estranhamento do enunciado.

Essas generalizações podem ser observadas ao tomarmos alguns exemplos como o seguinte:

(80)

(C107) Quodsi id ante facere conatus essem, nunc făcĕrĕ nŃn pŃssĕm.

E se eu não tivesse tentado fazer isso antes, não poderia fazê-lo agora.

⁴⁹⁵ Exceção feita ao caso de eclipse, visto em 4.1.1.2.2. Cf. também Nespor e Vogel (2007).

⁴⁹⁶ Novamente, apoiamo-nos grandemente nas discussões apresentadas nas seções 3.1 e seguintes.

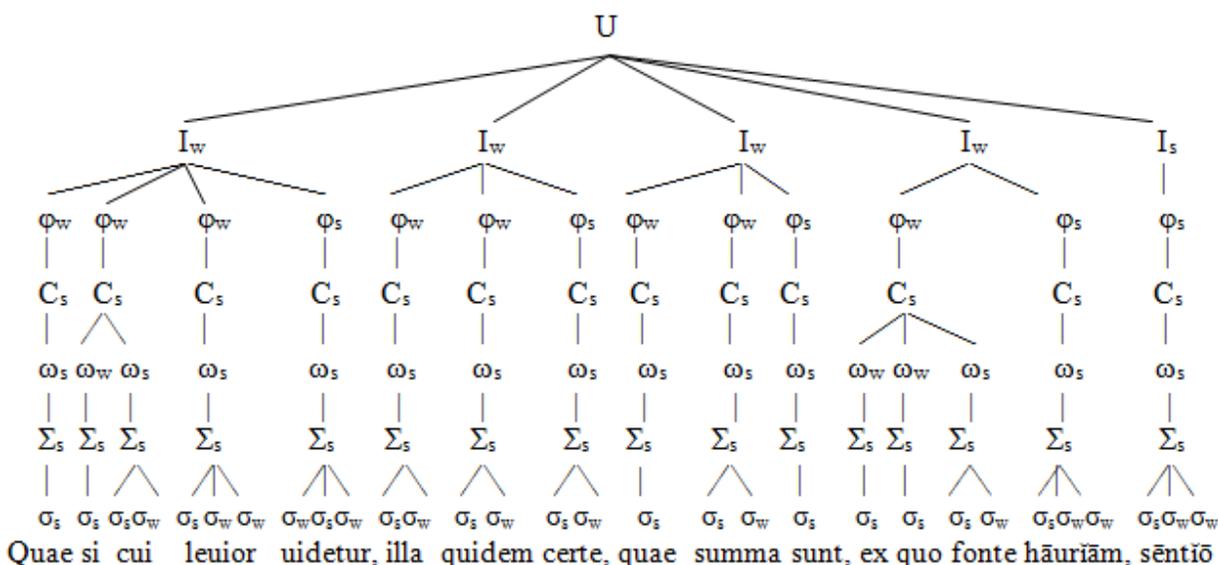
⁴⁹⁷ Em que pese a discussão traçada na seção 3.3.

O exemplo (80) é bastante representativo do período oratório que consideramos “padrão”, ou seja, que se articula da maneira como constatamos na prosa periódica clássica e, além disso, que dá conta de diversos dos nossos critérios em (79). Isso acontece, sobretudo, porque o movimento rítmico se engendra no início do período e conclui harmoniosamente na cláusula, permitindo a delimitação e identificação nítida das *partes*. Sob essa circunstância, muitos períodos podem ser analisados segundo os mesmos procedimentos ou parte deles, ainda que mais complexos, como, por exemplo:

(81)

(C53) Quae si cui leuior uidetur, illa quidem certe, quae summa sunt, ex quo fonte hauriãm, sēntiõ.

Se a alguém parece estas (minhas qualidades) de baixo valor – e que são, por certo, excelentes – eu sei muito bem de qual fonte as extraio.



Como pode ser observado – e é este o ponto que gostaríamos de enfatizar com o exemplo acima –, as *partes* coadunam-se à harmonia do movimento periódico, isto é, à circularidade, à ênfase, à conclusão do pensamento ao final da sentença, ao ordenamento rítmico que demarca os incisos em *I*'s, formando os domínios prosódicos de toda a frase. No exemplo acima, (80), novamente podemos observar a recorrência aos critérios

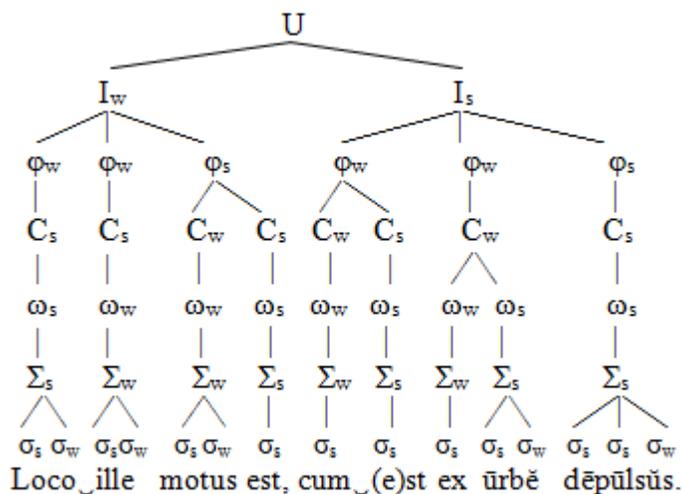
propostos em (79), como, por exemplo, a cláusula que se realiza sob domínio de U (79i). Além disso, tanto o membro inicial quanto os quatro incisos seguintes incidem sob o domínio de I (79iii), e a proeminência frasal recai ao final do período, à direita (79v), onde o elemento mais forte, no último I, coincide com o acento lexical da palavra *sentio* da última parte da cláusula (79vi). A cláusula métrica, aliás, conforme advertimos antes, não é necessariamente isomórfica com nenhum componente sintático, como é o caso do exemplo dado, manifestando-se sob o domínio de dois I's⁴⁹⁸.

Antes de encerrar o capítulo, gostaríamos de por em pauta, ainda, uma questão importante ligada ao domínio do sintagma fonológico (ϕ), a respeito da qual tivemos a oportunidade de aludir brevemente neste trabalho⁴⁹⁹, que é o problema da eclipse, a qual, em nosso entendimento, realiza-se nesse domínio. Embora seja mais raro de acontecer, podemos encontrar exemplo desse fenômeno em períodos como o seguinte (C25):

(82)

(C25) Loco ille motus est, cum est ex ūrbē dēpŭlsŭs.

Ele foi removido de sua posição, uma vez expulso da Urbe.



⁴⁹⁸ Ainda a esse respeito, talvez seja necessário enfatizar que, o domínio de U, na perspectiva adotada neste trabalho, marca a proeminência frasal à direita do período. Não trataremos aqui as implicações de um domínio à esquerda, nos casos da cláusula inicial, conforme visto na seção 3.2.

⁴⁹⁹ Cf. seção 4.1.1.2.2.

O exemplo acima mostra o ambiente de realização da regra da eclipse (*cum + (e)st = cumst*), a qual, no nosso entender, por não se tratar de adjunção de palavra enclítica, não pode integrar o domínio de C, sendo sua realização possível apenas em φ , conforme propusemos em (79ii). Essa observação é importante, porque, na mesma frase, temos outro fenômeno de sândi, que é a elisão entre as palavras *loco* e *ille*. Nesse caso, porém, como não se trata de clíticos, é natural que tal processo fonológico ocorra sob o domínio de φ . Além disso, pelo critério adotado na seção anterior (4.2.2), temos dois incisos, sob o domínio de *I*, que formam o período.

Por fim, com os exemplos acima, esperamos ter mostrado que a possibilidade de interpretar prosodicamente o período oratório – em que pese a necessidade de utilizar o escopo teórico apropriado, aplicando-o à especificidade do nosso objeto de estudos – revele-se pertinente e que acresça algo ao que se conhece a respeito do latim e de sua prosódia.

5. CONCLUSÃO

*Since an experience is a fact, verifiable propositions are true;
but there is no reason to suppose that all true propositions are verifiable.
If, however, we assert positively that there are true propositions
that are not verifiable, we abandon pure empiricism.
Pure empiricism, finally, is believed by no one,
and if we are to retain beliefs that we all regard as valid,
we must allow principles of inference which are neither demonstrative
nor derivable from experience.
(RUSSELL, 1973, p. 287)*

[“Uma vez que uma experiência é um fato, proposições verificáveis são verdadeiras, mas não há nenhuma razão para supor que todas as proposições verdadeiras sejam verificáveis. Se, no entanto, nós afirmamos positivamente que existem proposições verdadeiras que não são verificáveis, abandonamos o empirismo puro. Ninguém acredita, afinal, no empirismo puro, e se quisermos manter crenças que nós todos consideramos válidas, devemos permitir princípios de inferência que não são nem demonstrativos nem produzidos a partir da experiência.”]

As palavras em epígrafe, de Bertrand Russell, expressam um de seus mais notáveis pontos de vista resultantes de suas incursões ao estudo das relações entre a linguagem e o mundo. E, embora tenham sido escritas no contexto dos princípios que organizam a necessidade ou não de observar, inferir e formar proposições construídas sob a égide do conhecimento empírico, tais observações estiveram tacitamente presentes no desenvolvimento deste trabalho. A inevitável hesitação que precedeu a escolha de um tema *sui generis* dentro dos Estudos Clássicos, por conseguinte, cedeu espaço à convicção de que nenhuma investida no campo da linguagem humana exime-se, afinal, de adotar, em algum grau, determinadas inferências de difícil comprovação e demonstração. Não que nossa motivação propendesse em direção ao simplismo de trilhar um caminho apenas para dizer que não deve ser seguido⁵⁰⁰. Ocorre, no entanto, que estávamos cientes das limitações

⁵⁰⁰ Sem, é claro, desmerecer o evidente valor de tal ótica. Afinal, como afirmam Hornstein *et alii* (2004, p. 5), “one can’t know if this is so before one tries” (Ninguém pode dizer se é assim, antes de alguém tentar).

impostas pela própria natureza do objeto a que submetemos nosso estudo e interpretação, conforme manifestamos por diversas vezes ao longo de nosso texto. Com isso em mente, abraçamos a ideia de examinar o elaborado conhecimento do particular domínio da *elocutio* e profícua dedicação que os antigos arrogaram a ele, com seus desdobramentos no estudo do ritmo oratório e no burilamento do período para o perfeito discurso do orador. Ignorar, no entanto, que tal sistematização assemelha-se amiúde ao processo dinâmico e amplo do ritmo como fenômeno linguístico descritível, pertencente ao campo específico das teorias fonológicas, seria aviltar as consideráveis constatações dos antigos, que, mesmo circunscritos ao âmbito da retórica clássica, lograram articular um esmerado conjunto de métodos e sistemas que a modernidade apenas emoldurou em específico âmbito epistemológico. Nosso intuito, então, foi o de aproximar dois polos separados pelo tempo, mas avizinados pelo mesmo senso de que a constituição rítmica da língua, qualquer que seja, dentro de qualquer esfera circunstancial, está sujeita ao que a teoria fonológica chama de “gramática do ritmo”, a fim de que possa ser interpretada e compreendida.

Debruçamo-nos, ao longo do desenvolvimento deste trabalho, sobre dois eixos igualmente instigantes e abrangentes: **a)** a formulação do período oratório, com particular atenção ao estilo ciceroniano; e **b)** o estudo do ritmo ali presente sob o prisma da fonologia métrica e prosódica. Nossas considerações voltaram-se especificamente para um tipo bastante marcado de frase: a frase oratória. Por isso mesmo, as afirmações feitas vinculam-se, a princípio, a esse tipo de construção⁵⁰¹, motivo pelo qual formulamos representações prosódicas para o que era percebido ritmicamente no discurso oratório, partindo dos postulados já disponíveis na Antiguidade, conforme pudemos demonstrar ao lidarmos com o *Orator* de Cícero. À luz dessa orientação, foi necessário localizar nossas reflexões no

⁵⁰¹ Não que nossas constatações nos eximam de tomar as generalizações descritas em termos de aplicação de regras fonológicas que podem tocar a língua latina em seu aspecto prosódico mais amplo, uma vez que existe uma tendência rítmica na elaboração e na enunciação do período oratório preocupada, contudo, em não se afastar da fala normal. Mas consideramos esse passo longo demais, por enquanto, de modo que nos contentaremos com seu registro apenas no ambiente da retórica clássica.

circuito historiográfico, retórico e preceptivo do grande orador, cujo desenvolvimento concentramos na primeira parte do nosso texto.

A partir daí, pudemos assumir que os antigos, mesmo não tendo formulado exaustivamente o problema prosódia x sintaxe, quando tratam de assuntos como, por exemplo, a relação entre pausa/cesura, isto é, de duas ou mais possibilidades de pausa no período oratório, apresentam reflexões que fazem emergir elementos que estipulam parâmetros de transição entre uma e outra (prosódia e sintaxe), que se vinculam a um parâmetro maior, que estabelece um canal estreito entre ritmo, prosódia e sintaxe⁵⁰². De qualquer modo, essa discussão se dá no ambiente restrito da prosa rítmica e é somente a partir desse contexto que podemos expor as conclusões a que chegamos ao término do nosso trabalho. Por isso, a questão mais importante que nos guiou resume-se, fundamentalmente, à seguinte pergunta: considerando os contornos rítmicos e estéticos que os oradores aplicavam ao período oratório, seria possível descrevê-los em termos de um modelo fonológico que produzisse generalizações prosódicas a respeito de sua composição? Acreditamos que, ao final de nosso estudo, a resposta seja afirmativa. A base que sustenta esse posicionamento construiu-se sobre dois procedimentos: **a)** as linhas dedicadas à evolução e à composição do περίοδος, com particular atenção às cláusulas métricas, nos moldes das circunstâncias que o inventaram, sempre com enfoque nos discursos de Cícero; e **b)** a rediscussão do acento latino sob a perspectiva da fonologia não-linear e a ampliação metodológica de seus desdobramentos, voltada para uma proposta de hierarquização prosódica do período, em busca de eventuais proeminências possíveis de serem imputadas ao período oratório. Por conseguinte, relacionar os postulados antigos e os períodos ciceronianos a um modelo teórico que pudesse sustentar a hipótese de interpretação prosódica da sofisticada frase oratória tornou-se a tarefa crucial do trabalho e constitui sua essência. O principal elemento que estabeleceu as bases desse objetivo é também aquele que constitui a maior característica da prosa rítmica ou métrica: as *clausulae*. Por esse motivo, sobre elas, foi preciso apresentar uma releitura, que, se não foi exaustiva, teve a intenção de ser, ao menos, elucidativa. Isto é, quisemos mostrar a variedade de suas

⁵⁰² Não por acaso, Cícero critica o uso exagerado do hipérbato quando este corrompe o equilíbrio sintático-prosódico (cf. *Or.* 214).

manifestações no período e sua importância para o ritmo oratório. Foi por essa razão que consideramos conveniente propor uma classificação diferenciada das cláusulas, em “isoladas” e “dependentes”, a partir de sua conexão com o conjunto da(s) palavra(s) a que estavam vinculadas na sentença, a fim de efetuar a análise que se seguiu no quarto capítulo. Tal análise incide sobre as propriedades rítmicas propriamente ditas do período, as *partes* e as *clausulae*, com base na teoria dos domínios da hierarquia prosódica. As conclusões a que chegamos, até aqui, podem ser resumidas da seguinte maneira:

a) A função retórica do ritmo no discurso está associada à elaboração harmoniosa do período oratório, de modo que, sem o domínio da prosódia latina e sem o conhecimento de seus efeitos no auditório e, portanto, sem participar do ritmo natural da língua usada pela comunidade a que pertencia, não seria possível ao orador conseguir os efeitos discursivos almejados;

b) Alguns desses efeitos eram resultados de procedimentos rítmicos e sintáticos, o movimento de ênfase e suspensão, que podemos chamar de prótase e apódose, e a segmentação colométrica (*membra* e *incisa*) na estrutura do περίοδος. Na hierarquização prosódica desses elementos, é possível observar sua relação com domínios prosódicos, como o sintagma fonológico e o sintagma entoacional, bem como a ocorrência do fenômeno de sândi externo e o particular domínio dos clíticos adjacentes às palavras e sua relação com o acento;

c) É possível representar os elementos rítmicos constitutivos do período oratório em termos de uma hierarquização vinculada aos princípios da fonologia prosódica, que comportam as regras e fenômenos indicados acima, em (b);

d) Ao propor uma representação prosódica hierárquica do período latino, foi possível constatar a existência de todos os domínios previstos pela teoria fonológica utilizada, em cuja análise podemos selecionar algumas importantes constatações: i) as cláusulas métricas incidem sobre palavras ou sintagmas de diversos domínios, desde a palavra fonológica até a frase entoacional; ii) Os membros correspondem e pertencem ao domínio do sintagma entoacional; iii) os incisivos apresentam quantidade de sintagmas fonológicos (φ) não superior a três, fato que o distingue prosodicamente do *membrum*.

e) As *clausulae metricae* constituem significativo instrumento de estetização da sequência final do período, de modo que sugerem uma disposição à proeminência frasal naquela posição (como também demonstra a chamada a lei dos κῶλα crescentes). Isso leva à hipótese de que tal proeminência tende, portanto, para a direita, ao nível de *I* (regra *default*).

Todas essas considerações reúnem-se sob o escopo e o amparo de um conjunto de fatores muito diversificado e, ao mesmo tempo, assaz específico, que é a prosa rítmica. Por isso, sua aplicação dificilmente poderia extrapolar os limites do discurso oratório. Do mesmo modo, a fonologia prosódica e a teoria métrica do acento, no nosso entender, abrigam o calculado ritmo do período latino com tal ajustamento que não visualizamos, de imediato, outra teoria que o fizesse com melhor concisão. De fato, se fôssemos cunhar um termo que expressasse essa conexão, poderíamos chamar de “fonologia oratória”, termo generalizante, que portaria a exclusiva análise fonológica, ou melhor, prosódica, de um período oratório que se apresente e se articule com base nas cláusulas métricas e com todos os recursos pertinentes da prosa rítmica. Tal expressão também tem a vantagem de emblemar o que acreditamos ser o principal ganho de nossa pesquisa: passado e presente iluminam-se em novos significados quando dialogam de modo inteligível.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE CÍCERO:

CICÉRON. *L'orateur. Du meilleur genre d'orateurs*. Textes établis et traduits par Albert Yon. Paris: Les Belles Lettres, 1964.

_____. *De l'orateur*. Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Edmond Courbaud et Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1930. 3 vol.

_____. *De l'invention*. Texte établi par Guy Achard. 2^e tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

_____. *Les paradoxes des stoïciens*. Texte établi et traduit par Jean Molager. 2^e tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

_____. *Correspondence (ad Atticum)*. Texte établi et traduit par L.-A. Constans. 7^e tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2002. Tome I.

_____. *Des termes extrêmes des biens et des maux*. Texte établi et traduit par Jules Martha. Jean Molager. 3^e tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2002. Tome I-II.

_____. *La républiques*. Texte établi et traduit par Esther Bréguet. 3^e tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2002. Tome I-II.

_____. *Discours: Catilinaires*. Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Édouard Bailly. 12^e tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2002. Tome X.

_____. *Discours: Philippiques I-IV*. Texte établi et traduit par André Boulanger et Pierre Willeumier. 6^e tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2002. Tome XIX.

_____. *Discours: Pour C. Rabirius Postumus, Pour T. Annus Milon*. Texte établi et traduit par André Boulanger. 5^e tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2002. Tome XVII.

_____. *Discours: Pour Marcellus, Pour Ligarius, Pour le roi Déjotarus*. Texte établi et traduit par Marcel Lob. 3^e tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2002. Tome XVIII.

_____. *Discours: Pour Cn. Plancius, Pour M. Aemilius Scaurus*. Texte établi et traduit par Pierre Grimal. 2^e tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2002. Tome XVI.

_____. *Discours: Pour le poète Archias* (texte établi et traduit par Félix Gaffiot), *Pour L. Flaccus* (texte établi et traduit par André Boulanger). 6^e tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2002. Tome XII.

_____. *Discours: Pour L. Muréna, Pour P. Sylla*. Texte établi et traduit par André Boulanger. 2^e tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2002. Tome XI.

_____. *Pro Milone, In Pisonem, Pro Scauro, Pro Fonteio, Pro Rabino Postumo, Pro Marcello, Pro Ligario, Pro Rege Deiotaro*. With an English translation by N. H. Watts. London: Harvard University Press, 2000.

CICERO. *Brutus*. With an English translation by G. L. Hendrickson; *Orator*. With an English translation by H. M. Hubbell. London: Harvard University Press, 1997.

CICERO, Marcus Tullius. *Cicero's Brutus or History of Famous Orators; Also His Orator, or Accomplished Speaker*. Trad. E. Jones. Nova Alexandria, s/d. Disponível em <http://www.gutenberg.org/ebooks/9776>.

[CICERO]. *Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herenium)*. Translation by Harry Caplan. London: William Heinemann LTD, 1964.

[CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Trad. e introd. de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

CICERÓN, Marco Túlio. *El orador perfecto*. Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria. Universidad Autónoma de México, 1999.

_____. *El orador*. Texto revisado y traducido por Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón. 2a. ed. Madrid: Europa, 1992.

_____. *El orador*. Introducción y notas de E. Sanchez Salor. Madri: Alianza, 1997.

CICERONE. *L'Oratore*. A cura de G. Barone. Milano: Mondadori, 2004.

M. TVLLI CICERONIS. *De optimo genere oratorum*. Ed. Remus Giomini. Roma: Herder, 1995.

OUTROS TEXTOS ANTIGOS

ARISTÓTELES. *Poética*. 4^a edição. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

_____. Ética a Nicômaco, Poética. 4^a. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores, vol. II).

_____. *Retórica*. 4^a ed. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da moeda, 2010.

ARISTOTE. *Les métaphysiques*. traduction analytique par André de Muralt. Paris: Les Belles Lettres, 2010. Coll. Sagesses médiévales.

ARISTOTLE. *The 'art' of rhetoric*. With an English translation by Jonh Henry Freese. London: Harvard University Press, 1994.

ARNOBIUS. *Adversus nationes libri VII*. Corpus Scriptorum Latinorum. Turim: Concetto Marchesi, 1953.

ARQUILOQUE. *Fragments*. Texte établi par François Laserre et traduit et commenté par André Bonnard. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

DÉMÉTRIUS. *Du Style*. Texte établi et traduit par Pierre Chiron. 2^e tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

DÉMOSTHÈNE. *Plaidoyers politiques: Sur la couronne, Contre Aristogiton*. Texte établi et traduit par Georges Mathieu. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

D'HALICARNASSE, Denys. *Opuscles Rhétoriques: Les orateurs antiques*. Texte établi et traduit par Germaine Aujac. Paris: Les Belles Lettres, 2003. Tome I.

_____. *Opuscles Rhétoriques: Démosthènes*. Texte établi et traduit par Germaine Aujac. Paris: Les Belles Lettres, 2003. Tome II.

_____. *Opuscles Rhétoriques: la composition stylistique*. Texte établi et traduit par Germaine Aujac et Maurice Lebel. Paris: Les Belles Lettres, 2003. Tome III.

_____. *Opuscles Rhétoriques: Thucydide, Seconde Lettre à Ammée*. Texte établi et traduit par Germaine Aujac. Paris: Les Belles Lettres, 2003. Tome IV.

DONATO. *Ars grammatica*. In: KEIL, Heinrich (ed.). *Grammatici Latini*. Leipzig: Teubner, 1864. Tomo IV. pp. 367-402. Disponível em http://books.google.it/books?id=PXwKAAAIAAJ&hl=pt-R&source=gbs_navlinks_s. Consultado em novembro de 2012.

HÉRODOTE. *Histoires*. Texte établi et traduit par E. Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 2003. Tomo I.

OVIDE. *Les fastes*. Texte établi, traduit et commenté par Robert Shilling. Paris: Les Belles Lettres, 2003. Tome I.

PLATON. *Oeuvres complètes*: Le banquet. Texte établi et traduit par Paul Vicaire avec le concours de Jean Laborderie. Paris: Les Belles Lettres, 2002. Tome IV, 2^e partie.

_____. *Oeuvres complètes*: La république. 10^e tirage. Texte établi et traduit par Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 2002. Tome VI-VII.

_____. *Oeuvres complètes*: Le lois. Texte établi et traduit par Édouard de Places. Paris: Les Belles Lettres, 2003. Tome XI-XII.

_____. *Oeuvres complètes*: Gorgias, Ménon. Texte établi et traduit par Alfred Croiset. Paris: Les Belles Lettres, 2003. Tome III, 2^e partie.

_____. *Oeuvres complètes*: Phèdre. Texte établi par Claudio Moreschini et traduit par Paul Vicaire. Paris: Les Belles Lettres, 2002. Tome IV, 3^e partie.

QUINTILIEN. *Institutio oratoria*. Texte établi et traduit par J. Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1975-80. 7 vol.

SENECA. *Ad Lucilium epistulae morales*. With a english translation by Richard M. Gummere. London: William Heinemann LTD; Cambridge: Harvard University Press, 1970.

SERGIUS. *Explanationes artis Donati*. In: KEIL, Heinrich (ed.). *Grammatici Latini*. Leipzig: Teubner, 1864. Tomo IV. pp. 367-402. Disponível em http://books.google.it/books?id=PXwKAAAIAAJ&hl=pt-R&source=gbs_navlinks_s. Consultado em novembro de 2012.

SERVIUS. *Aeneidos librorum I-IV comentarii*. In: _____, et alii. *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*. Leipzig: Teubner, 1881. Disponível em <http://archive.org/details/serviigrammatic02thilgoog>. Consultado em dezembro de 2012.

OBRAS DE REFERÊNCIA:

ANDERSON Jr., R. Dean. *Glossary of greek rhetorical terms: connected to methods of argumentation, figures and tropes from Anaximenes to Quintilian*. Leuven: Peters, 2000.

ARDUINI, Stefano; DAMIANI, Matteo. *Dizionario di retorica*. Covilhã: LabCom Books, 2010. Disponível em www.livroslabcom.ubi.pt. Acesso em 22 de jan. de 2013.

BECCARIA, Gian Luigi. *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*. Torino: Einaudi, 2004.

- BERISTÁIN, Helena. *Dicionário de retórica y poética*. 7. ed. México: Porrúa, 1995.
- BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine. Paris: Hachette, 1950.
- CRYSTAL, David. *Dicionário de Linguística e Fonética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- GLARE, Peter G. W. *et al.* (ed.). *Oxford Latin dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- HOUAISS ELETRÔNICO. Versão monousuário 3.0: Instituto Antônio Houaiss, 2009. 1 CD-ROM
- HOWATSON, Margareth C. (org.). *Dizionario delle letterature classiche*. Trad. De Francesca Mencacci *et al.* Torino: Einaudi, 1993.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 6ª. ed. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosário Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011 [1967].
- ROCCI, Lorenzo. *Vocabolario greco-italiano*. 40ª. ed. Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 2002.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. 11a. ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Garnier, 2000.
- SILVA, Thaís Cristóforo. *Dicionário de fonética e fonologia*. São Paulo: Contexto, 2011.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. 2a. ed. Porto: Gráficos Reunidos, 1982.
- TRASK, R. L. *Dicionário de linguagem e linguística*. Trad. Rodolfo Ilari; ver. Técnica Ingedore Villaça Koch, Thaís Cristóforo. São Paulo: Contexto, 2004.
- SMITH, Willian. *Dictionary of Greek and Roman bibliography and mythology*. Disponível em www.ancientlibrary.com. Acesso em 28 fev. 2010.

OUTRAS OBRAS CITADAS

- ABAURRE, Maria Bernadete Marques. Ritmo e linguagem. In: ALBANO, Eleanora *et al.* *Saudades da língua*. Campinas: Mercado de Letras, 2003. pp. 85-95.

_____; WETZELS, W. Leo. Sobre a estrutura da gramática fonológica. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, n. 23, julho/dezembro, 1992. pp. 5-17.

ADAMIK, T. Aristotle's theory of the period. *Philologus*. n. 128 (1984). pp. 184-201

AILI, Hans. *The prose rhythm of Sallust and Livy*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1979.

ALBRECHT, Michel Von. *Cicero's style: a synopsis. Followed by selected analytic studies*. Leiden/Boston: Brill, 2003. Mnemosyne (Bibliotheca Classica Batava).

ALDRETE, GREGORY S. *Gesture and acclamations in Ancient Rome*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999.

ALI, M. Said. *Acentuação e versificação latinas: observações e estudos*. Rio de Janeiro: Simões, 1956.

ALLEN, W. S. *Accent and rhythm: prosodic features of Latin and Greek: a study in theory and reconstruction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.

_____. *Vox Latina: a guide to the pronunciation of classical Latin*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

ALFOLDY, Geza. *A História Social de Roma*. Lisboa: Presença, 1990.

ALONI, M.; BUTLER, A.; HINDSILL, D. Nuclear accent, focus, and bidirectional OT. In: ALONI, M. *et alii*. (eds.). *Questions in dynamic semantics*. Crispi Publications, 2005. pp. 257-274. Disponível em <http://staff.science.uva.nl/~maloni/crispi/accent.pdf>. Consultado em 05 de junho de 2013.

AUMONT, Jacques. *Métrique et stylistique des clausules dans la prose latine: de Cicéron à Pline le Jeune et de César à Florus*. Paris: H. Champion, 1996.

BÂLEA, Gheorghe, BÂLEA, Roxana-Magdalena. Symétrie syntaxique de type antonymique dans la structure de la phrase latine. In: HERNANDEZ, Benjamín Garcia (ed.). *Estudios de Lingüística latina: Actas de IX Coloquio Internacional de Lingüística latina*. Vol. II. Ediciones Clásicas. (abril de 1997). pp. 1073-1085. Madrid.

BARBOSA, Plínio A. *Incursões em torno do ritmo da fala*. Campinas: Pontes, São Paulo: Fapesp, 2006.

_____. Prosódia. *Enciclopédia Virtual de Psicolinguística*. 2009. Acessível em: <http://wikipsicolinguistica.org.br>.

BARCHIESI, Alessandro *et al.* *La prosa latina: forme, autori, problemi*. A cura di Franco Montanari. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1991.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean *et al.* *Pesquisas de retórica*. Trad. de Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975. pp. 147-232

BASSETTO, Bruno Fregni. *A herança vocálica latina nas línguas românicas*. Disponível em http://www.filologia.org.br/anais/anais%20iv/civ08_1.htm. Acesso em 21/01/2013.

BATTEZZATO, Luigi. Colometria antica e pratica editoriale moderna. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Roma, vol. 89, n. 3, 2008. pp. 133-154

BAYARD, L. La clause cicéronienne. *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*. Vol. 6, N°1, janvier 1932. pp. 37-55

BELTRAMETTI, Anna. *La letteratura greca: tempi e luoghi, occasioni e forme*. Roma: Carocci, 2006.

BISOL, Leda. *O acento e o pé métrico binário*. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*. Campinas, n. 22, 1992. pp. 69-80.

_____. (org.) *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. 3ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

_____. Mattoso Câmara Jr. e a palavra prosódica. *DELTA*. São Paulo, 2004, vol.20, pp. 59-70. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-44502004000300006>. Acessado em julho de 2013.

BLÄNSDORF, Jingen. *Aspects de l'oralité dans la littérature latine*. In: DANGEL, Jaqueline; MOUSSY, Claude (orgs). *Les structures de l'oralité en latin*. Colloque du centre Alfred Ernout. Université de Paris IV, 2, 3 et 4 juin, 1994. Presses de l'Université de Paris – Sorbone, Paris, 1996. pp. 133-146.

BLASS, F. *Die Rhythmen der Attischen Kunstprosa*. Leipzig: Teubner, 1901.

BOECKH, August. *De metris Pindari*. Leipzig: Weigel, 1811.

_____. *Pindari opera quae supersunt*. Leipzig: Weigel, 1811.

BOISSIER, Gaston. *Ciceron y sus amigos: Estudio de la Sociedad Romana del Tiempo de César*. Versión Castellana: Antonio Salazar. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.

BOLDRINI, Sandro. *La prosodia e la metrica dei romani*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1992.

BORNECQUE, Henri. *Les clauses métrique latines*. Lille: Université, 1907.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BROWN, Bartley J. *Clausulae in context: uses of prose meter in Cicero's speeches*. (Tese de Doutorado). The Ohio State University, 1998.

BROADHEAD, H. D. *Latin prose rhythm: a new method of investigation*. Cambridge: Deighton, Bell & Co., LTD, 1992.

CAGLIARI, Luiz Carlos. *Análise fonológica: introdução à teoria e à prática, com especial destaque para o modelo fonêmico*. Campinas: Mercado de Letras, 2002. (Coleção Ideias sobre Linguagem)

CAMARA JR., M. *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CAMILI, Amerindo. *Trattato di prosodia e metrica latina*. Firenze: G. C. Sansoni, 1949.

CANTILENA, Mario. Approccio metrico alle teorie della composizione orale. In: DANESE, Roberto M. *et alii* (org). *Metrica Classica e Linguistica*. Atti del colloquio Urbino, 3-6 ottobre 1988. Urbino: Quattro Venti, 1990. pp. 45-86.

CARTON, Fernand. *Les clausules comme variations rythmiques: exemples dans deux dialectes français*. In: LÉON, P.; ROSSI, M. (eds.). Problèmes de prosodie II: expérimentations, modèles e fonction. Hommages à Georges Faure. *Studia Phonetica* 18. Montréal, Paris, Bruxelles, 1981. pp. 79-198.

CASCAJERO, Juan. Necedad, sabiduría y verdad. El ser y el parecer o un debate por la legitimidad em la oralidad antigua. *Gérion*,15: 99-147, 1997.

CHACON, Lourenço. *Ritmo da escrita: uma organização do heterogêneo da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CHANTRAINE, P. *Grammaire homérique I*. 5a. ed. Paris : Klincksieck, 1973.

CHIRON, P. *Un rhéteur méconnu, Démétrios (ps. Démétrios de Phalère): Essai sur les mutations de la théorie du style à l'époque hellénistique*, Paris: Vrin, 2001.

CHOMSKY, N. Deep structure, surface structure and semantic interpretation. In: steiberg, D; JAKOBOVITS, L. (eds). *Semantics: an interdisciplinary reader in philosophy, linguistics and psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, (1971).

_____. Conditions on rules of grammar. *Linguistic Analysis* 2, 1976. pp. 303-351.

CHOMSKY, N.; HALLE, M. *The Sound Pattern of English*. New York: Harper & Row, 1968.

CIPRIANI, Giovanni. *Struttura retorica di dieci orazioni ciceroniane*. Catania: Niccolò Giannotta, 1975.

CITRONI, M. *et al. Literatura de Roma Antiga*. Trad. de Margarida Miranda e Isaías Hipólito. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

CLAUSOLA. Dizionario delle letterature classiche. Howatson, Margareth C. (org). Trad. de Francesca Mencacci *et al.* Torino: Einaudi, 1993. pp. 233-234.

CLEMENTS, George N.; HUME, Elizabeth. *The internal organization of speech sounds*. In: GOLDSMITH, J. A. (ed). *The handbook of phonological theory*. Cambridge: Blackwell, 1995. pp. 245-306.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

COLLISCHONN, Gisela. Proeminência accentual e Estrutura silábica: seus efeitos em fenômenos do português brasileiro. In: ARAUJO, Gabriel Antnunes de (Org.). *O acento em português: abordagens fonológicas*. São Paulo: Parábola, 2007. pp. 195-223.

COSTA, C. D. N. *Greek fictional letters*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

CRAIG, Christopher P. *Brill's companion to Cicero: Oratory and Rhetoric*, 303-331. editado por James M. May. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2002.

DAVID, A. P. *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. New York: Oxford University Press, 2006.

DANGEL, J. *La phrase oratoire chez Tite-Live*: Paris: Les Belles Lettres, 1982.

_____. Les structures de la phrase oratoire chez Tacite: Étude syntaxique, rythmique et métrique. In: TEMPORINI, Hildegard; HAASE, Wolfgang. *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*. Berlin: de Gruyter, 1991. pp. 2454-2538.

_____. Le mot, support de lecture des clausules cicéroniennes et liviennes. *Revue des Études Latines*, vol. 62. Paris, Les Belles Lettres, 1984. pp. 386-415.

_____. *Parole et écriture chez les Latins: approche stylistique*. *Latomus* 58.1, 1999. pp. 3-29.

DE GROOT, Albert Willem. La prose métrique latine: état actuel des nos connaissances. *Revue des Études Latines*, 3, 1925. pp. 190-205.

_____. *La prose métrique des anciens*. Paris: Les Belles Lettres, 1926.

_____. *A handbook of antique prose-rhythm*. Groningen: J. B. Wolters, 1919.

DEGRAFF, Thelma B. Plato in Cicero. *Classical Philology*, Vol. 35, No. 2. (Apr., 1940), pp. 143-153.

DENNISTON, John Dewar. *Lo stile della prosa greca*. A cura di Enrico Renna. Bari: Levante Editori, 1993.

DEVINE, Andrew M.; STEPHENS, Laurence D. *Latin word order: structured meaning and information*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2006.

_____. *The prosody of greek speech*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1994.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Conceituação do poético*. In: *Texto Literário*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

DOUGLAS, A. E. Clausulae in the Rhetorica ad Herennium as Evidence of Its Date. *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 10, No. 1. (May, 1960), pp. 65-78.

_____. *Cicero*. Oxford: Clarendon Press, 1968. Greece and Rome New Surveys in the Classics, No. 2.

DREXLER, H. Prokeleusmatische Wörter bei Plautus und Terenz. *Bollettino del comitato per la preparazione dell'edizione nazionale dei classici Greci e Latini*. Vol. 2. Reale Accademia d'Italia, 1964. pp. 3-31.

ERNOUT, A.; THOMAS, F. *Syntaxe latine*. Paris: Klincksieck, 1959.

FARIA, Ernesto. *Fonética histórica do latim*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1970.

FANTHAM, Elaine. *The Roman World of Cicero's De Oratore*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

FERNANDES, Flaviane Romani. *Ordem, focalização e preenchimento em português: sintaxe e prosódia*. Campinas, SP: 2007 (Doutorado em Linguística), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

FINLEY, Moses I. *Política no mundo Antigo*. Lisboa: Edições 70, 1997.

FLEMING, Thomas. The origin of the period. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Roma (nuova serie), 82, n. 1, 2006. pp. 95-102.

FORMARIER, Marie. Rythme et persuasion chez Cicéron – Qu'est-ce que le rythme latin?. *Rhuthmos*. 9 janvier 2011(a) [en ligne]. Disponible em <http://rhuthmos.eu/spip.php?article251>.

_____. Rythme et persuasion chez Cicéron – Le *numerus* dans la parole persuasive. *Rhuthmos*. 10 janvier 2011(b) [en ligne]. Disponible em <http://rhuthmos.eu/spip.php?article257>

FORTES, Fábio da Silva. *Sintaxe greco-romana: Prisciano de Cesareia e Apolônio Díscolo na história do pensamento gramatical antigo*. Campinas, SP: 2012 (Doutorado em Linguística – Estudos Clássicos), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2012.

FOWLER, R. L. Aristotle on the Period (Rhet. 3. 9). *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 32, n. 1, 1982. pp. 89-99.

FRAENKEL, E.; THIERFELDER, A. *Iktus und Akzent im lateinischen Sprechers*. Berlin: Weidmann, 1928.

GARDE, Paul. *L'accent*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

GENTILI, Bruno. *Parola, metro, ritmo nel 'De compositione uerborum' di Dionigi Di Alicarnasso (anaperti cichici e dattili com lunga irrazionale)*. in: DANESE, Roberto M. *et alii* (org). *Metrica Classica e Linguistica*. Alti del colloquio Urbino, 3-6 ottobre 1988. Urbino: QuattroVenti, 1990. pp. 9-23

_____; LOMIENTO, Liana. Colometria antica e filologia moderna. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. New Series, vol. 69, n. 3 (2001). pp. 7-22

_____. *Metrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella grecia antica*. Città di Castello (Italia): Mondari Università, 2003.

GOLDSMITH, John. *Autosegmental Phonology*. Tese (Doutorado, PhD) – University of Connecticut, 1976.

GOLOMB, Harai. *Enjambement in poetry: language and verse in interaction*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1979.

GOTOFF, Harold C. *Cicero's elegant style: an analysis of the Pro Archia*. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1979.

GOTZES, Ph. *De Ciceronis Tribus Generibus Dicendi in Orationibus Pro A. Caecina, De Imperio Cn. Pompei, Pro. C. Rabirio Perd. R. Adhibitibus*. Rostochii, 1914.

GREENOUGH'S, James B.; ALLEN, J. H. *New latin grammar for scholars and colleges: founded on comparative grammar*. Boston: Ginn and Company, 1931.

GRUBE, G. M. A. Educational, rhetorical, and literacy theory in Cicero. In: *Phoenix*, vol. 16, N° 4. (Winter, 1962), PP. 234-257.

GUASCH, Antonio. *Gramática teórico-práctica del latin clásico*. 4° ed. Buenos Aires: Seminario Metropolitano, 1948.

GUASTELLA, Gianni. La voce delle dita. Ritmo, lingua e metro nella versificazione degli scenici latini arcaici. In: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, Vol. 53, No. 2 (1996), pp. 73-93.

GUNDERSON, Erik. *Staging masculinity: the rhetoric of performance in the Roman world*. Michigan: The University of Michigan Press, 2003.

GUSSENHOVEN, Carlos; JACOBS, Haike. *Understanding Phonology*. London, New York, Sydney, Auckland: Arnold, 1998.

HABINEK, Thomas. *Ancient rhetoric and oratory (Blackwell Introductions to the Classical World)*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

_____. *The colometry of Latin prose*. Berkeley: University of California Press, 1985.

HAGENDAHL, Harald. *La prose métrique d'Arnobé: Contributions à la connaissance de la prose littéraire de l'Empire*. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1936.

HALL, Jon. Cicero and Quintilian on the oratorical use of hand gestures. *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 54, No. 1 (May, 2004), pp. 143-160.

HALLE, Morris; VERGNAUD, J. R. *An essay on stress*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.

HAYES, Bruce. *A metrical theory of stress rules*. New York/London. Garland Publishing, 1985.

_____. *Metrical stress theory: principles and case studies*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1995.

HAVET, Ernest. *Étude sur la Rhétorique d'Aristote*. Paris: L'Université Royale de France, 1846.

HAVET, Louis. *La prose métrique de Symmaque et les origines métriques du cursus*. Paris: Bouillon, 1892.

- _____. *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*. Paris: Hachette, 1911.
- HELLEGOUARC'H, Joseph. Métrique et oralité. In: DANGEL, Jaqueline; MOUSSY, Claude (orgs). *Les structures de l'oralité en latin*. Colloque du centre Alfred Ernout. Université de Paris IV, 2, 3 et 4 juin, 1994. Presses de l'Université de Paris – Sorbone, Paris, 1996. pp. 259-268.
- HIJMANS, B. L. On naming a clausula. *Menemosyne*, vol. 35, 1977. pp. 428-431
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HOFMANN, Johann Baptist; SZANTYR Anton. *Stilistica latina*. A cura di Alfonso Traina. Trad. di Camillo Neri et alii. Bologna: Pátron, 2002.
- HOGG, Richard M.; McCULLY, C. B. *Metrical Phonology: a coursebook*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- HORNSTEIN, N.; NUNES, J.; GROHMANN, K. K. *Understanding Minimalism: an Introduction to Minimalist Syntax*, ms., 2004. *Apud* FERNANDES, Flaviane Romani. *Ordem, focalização e preenchimento em português: sintaxe e prosódia*. Campinas, SP: 2007 (Doutorado em Linguística), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- HYMAN, Larry M. *Phonology: theory and analysis*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1975.
- INNES, D. C. Period and Colon: Theory and example in Demetrius and Longinus. In: *Peripatetic Rhetoric after Aristotle*. Rutgers University Studies in Classical Humanities IV. W.W. Fortenbaugh and D.C. Mirhady (eds). New Brunswick/London: Transaction Publishers, 1994.
- JANSON, Tore. *Prose rhythm in medieval Latin from the 9th to the 13th century*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1965.
- JESUS, Carlos Renato R. *Orator e a prosa rítmica: introdução, tradução e notas*. Campinas, SP: 2008. Dissertação (Mestrado em Linguística – Letras Clássicas), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2008a.
- _____. *Orator e a prosa rítmica nos textos clássicos*. In: José Sueli de Magalhães; Luiz Carlos Travaglia. (Org.). *Múltiplas Perspectivas em Linguística*. Uberlândia: EDUFU, 2008b, p. 659-666.
- _____. Preâmbulo à noção de prosa artística na Antiguidade clássica: o *Orator*, de Cícero. *Anais do SETA* (UNICAMP), v. 1, p. 139-144, 2006.

_____. Música, Linguagem e Discurso: O que Cícero não nos disse? *Anais do SETA* (UNICAMP), v. 2, p. 241-246, 2007.

KAGER, R. *Optimality theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. *Apud* COLLISCHONN, Gisela. Proeminência accentual e Estrutura silábica: seus efeitos em fenômenos do português brasileiro. In: ARAUJO, Gabriel Antnunes de (Org.). *O acento em português: abordagens fonológicas*. São Paulo: Parábola, 2007. pp. 195-223.

KATO, Mary A. Resenha: Prosody, focus, and word order. *DELTA*, 2000, vol.16, no.1. pp.155-174. Disponível em www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0102-4450&lng=en&nrm=iso. Acesso em 21 de abril de 2013.

KENSTOWICZ, Michael. *Phonology in generative grammar*. Blackwell Publishers, 1994.

KENNEDY, George A. *Classical Rhetoric & it's Christian and secular tradition: from ancient to modern times*. 2ª ed. rev. 8 enl. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1999.

KORZENIEWSKI, Dietmar. *Metrica greca*. Palermo: L'epos, 1998.

KRAUSE, Miller Stanley. *Prose rhythm in the orations and epistles of Marcus Antonius Muretus*. Master's theses. University of Kentucky Uknowledge, 2009.

KROLL, W., *Rhetorik*. RE suppl. 7, Stuttgart, 1940. pp. 1039-1138.

LAURAND, L. *Études sur le style des discours de Cicéron: avec un esquisse de l'histoire du "cusus"*. 4a. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1965. Tome I-III.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retorica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1976. (3 vol.)

LEEMAN, Anton D.. *Orationis ratio: teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*. Bologna: Il Mulino, 1974.

LEPSCHY, Giulio. Il problema dell'accento latino. In: *Annali della scuola normale superiore di Pisa*. Lettere, vol. 31, 1962. pp. 199-246.

LIBERMAN, Marc; PRINCE, Alan. On stress and linguistic rhythm. *Linguistic Inquiry* 8. 1977, p. 249-336.

LIÉNARD, E. Réflexions sur l'accent latin. In: BIBAW, Jacqueline (ed.) *Hommages à Marcel Renard. Latomus revue et colletion d'études latines*, vol. 101, Brussels, 1969. pp. 551-560.

_____. Le latin et le carcan de l'hexamètre. *Latomus revue et collection d'études latines*, vol. 36, Brussels, 1977. pp. 597-622

LINDHAMER, L. *Zur Wortstellung im Griechischen*. Leipzig, 1908. *Apud DENNISTON, John Dewar. Lo stile della prosa greca*. A cura di Enrico Renna. Bari: Levante Editori, 1993.

LLORENTE, Victor-José Herrero. *La lengua latina en su aspecto prosódico*. Madrid: Gredos, 1971.

LOMIENTO, Liana. Da prosa a poesia, da poesia a prosa in Dionigi D'Alicarnasso. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Roma, nuova serie 77, n. 2, p. 103-117, 2004.

_____. Metrica e critica del testo. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Pisa-Roma (nuova serie), vol. 90, n. 3, 2008. pp. 119-130.

_____. Hiatus. In: UEDING, Gert *et alii*. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik III* Tübingen: Niemeyer, 1996. pp. 1395-1399.

LOPETEGUI, Guadalupe. Prosa métrica versus prosa rítmica: El *De ira* de Séneca em um resumen de Martín de Braga. In: *Cuadernos de Filología Clásica*. Estudios Latinos. 03/1992, Editorial Complutense, Madrid.

LOPEZ-MUÑOZ, Manuel. La *actio* en algunas retóricas eclesiásticas neolatinas. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 22, No. 2 (Spring, 2004), pp. 147 -167.

MAAS, P. *Metrica Greca*. Traduzione e aggiornamenti di A. Ghiselli, Firenze: LeMonnier, 1976.

MACHADO RIBEIRO, Adriano. *Sobre o orador de Cícero*. São Paulo, SP: 1994. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas), FFLCH – USP, São Paulo, 1994.

MACKENDRICK, Paul. Cicero's ideal orator: truth and propaganda. In: *The Classical Journal*, Vol. 43, No. 6. (Mar., 1948). pp. 339-347.

MAROUZEAU, J. *L'ordre des mots dans la phrase Latine: volume complémentaire*. Paris: Les belles lettres, 1953.

_____. *Traité de stylistique latine*. Paris: Les belles lettres, 1946.

_____. *L'ordre des mots dans la phrase latine I: les groupes nominaux*. Paris: Honoré Champion, 1922.

MARROU, Henri-Irénée. *História da educação na Antiguidade*. Trad. Mário Leônidas Casanova. São Paulo: EPU, 1990.

MAROTTA, Giovanna. L'algoritmo accentuale latino nel confronto di due teorie fonologiche. In: ONIGA, R.; ZENNARO, L. (eds.). *Atti della Giornata di Linguistica Latina*, Venezia, 7 maggio 2004, Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 2006, pp. 133-158.

MASIELLO, Francine. *La naturaleza de la poesía*. Revista de Crítica Literária Latino americana, ano 29, nº 58, Poesia y Globalização (2003), pp. 57-77.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Acento e ritmo*. São Paulo: Contexto, 1992. (Coleção Repensando a Língua Portuguesa)

_____. *Cantigas de amigo: do ritmo poético ao lingüístico – um estudo do percurso histórico da acentuação em português*. 1995. Tese (Doutorado em Lingüística) IEL/UNICAMP, Campinas, 1995.

_____. O conceito de *pé* como unidade rítmica: trajetória. In: SCARPA, E.M. (org.). *Estudos de prosódia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. pp. 113-139

MATEUS, Maria Helena M. *Aspectos da fonologia do português*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1975. *Apud* BISOL, Leda. (org.) *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. 3ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

MAY, J. *Der rednerische rhythmus mit besonderer beziehung auf Ciceros 'orator' und mit berücksichtigung der reden des Demosthenes*. Leipzig: G. Fock, 1899.

_____. *Rhythmische Analyse der Eede Ciceros pro S. Roscio Amorino*. Leipzig: G. Fock, 1905.

MCKINLAY, Arthur Patch. Cicero's conception of literary art. In: *The Classical Journal*, Vol. 21, No. 4. (Jan., 1926). pp. 244-259.

MEYER, Michel. *A retórica*. Trad. Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007.

MEYER, W. *Gesammelt Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik*, Berlin: Weidmann, 1905.

MEYMAN, A. Pesquisa sobre a psicologia e estética do ritmo. In: *A obra poética*. 5ª. ed. Coimbra: Arménio Armado, 1961. V. 10. *Apud* OLIVEIRA, Rosalva Simões. O ritmo no verso e na prosa. In: *Sitientibus*, Feira de Santana, 2(4): 35-45 jan./jun. 1984.

MICHEL, M. Alain. *Présence de Cicéron*, 291-305. Paris: Les belles letters, 1984.

MIGLIORINI, Livia; MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Sobre o ritmo do Português Brasileiro: evidências de um padrão acentual*. *ReVEL*, v. 8, n. 15, 2010.

MOCQUEREAU, A. *Le cursus e la psalmodie*. In: Paléographie musicale de Solesmes, tome IV, Solesmes, 1894, pp. 26-40. *Apud* BORNECQUE, H. *Les clausules métrique latines*. Lille: Université, 1907.

MOLLFULLEDA, Santiago. Un aspecto poco estudiado de las ideas gramaticales de Cicerón: la fonología. *Faventia*. 9, 2, 1987. pp. 59-65. Disponível em <http://ddd.uab.cat/pub/faventia/02107570v9n2/02107570v9n2p59.pdf>. Consulta em janeiro de 2014.

MORANI, Moreno. *Introduzione alla linguistica latina*. Muenchen: Lincom Europa, 2000.

MORPURGO-TAGLIABUE, G. *Demetrio: dello stile*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1980.

MÜLLER, E. *De numero Ciceroniano*, Berlin: Kessinger Publishing, 1886.

MÜLLER, Lucian. *De Re Metrica poetarum latinorum praeter Plautum et Terentium libri Septem*. Hildesheim: G. Olms, 1967.

NARDUCCI, Emanuele. *Cicerone e l'eloquenza romana: retorica e progetto culturale*. Editora: Laterza, 1997.

_____. *Orator and the definition of the ideal orator*. In: MAY, J. M. (ed.) *Brill's companion to Cicero, oratory and rhetoric*. Leiden: Brill, 2002. pp. 427-443.

_____. *Introduzione a Cicerone*. 3ª ed. Roma-Bari: Laterza, 2010.

NESPOR, Marina. Prosódia: uma entrevista com Marina Nespor. *ReVEL*, v. 8, n. 15, 2010. Tradução de Gabriel de Ávila Othero. [www.revel.inf.br].

_____. *Le strutture del linguaggio: fonologia*. Bologna: Il Mulino, 1994.

_____; VOGEL, Irene. *Prosodic phonology: with a new foreword*. 2nd ed. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2007 [1986].

NICOLAU, Mathieu. *L'origine du "cursus" rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*. Paris: Les Belles Lettres, 1930.

NORDEN, Eduard. *La prosa d'arte antica: dal VI secolo a.C. all'età della Rinascenza*. Roma: Salerno, 1986.

NOUGARET, Louis. *Traité de métrique latine classique*. 2a. ed. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1956.

NOVOTNY, F. Le problème des clausules dans la prose latine. *Revue des Études Latines*, vol. IV, 1926. pp. 221-229.

_____. *État actuel des études sur le rythme la prose latine*. Lwoow: Soc. pol. de phil., 1929.

_____. *Eine neue Methode der Klauselforschung*. Berliner Philologische Wochenschrift, Berlin, vol. 37, 1917. pp. 217-222.

OBERHELMAN, Steven M. *Rhetoric And Homiletics In Fourth-century Christian Literature*: prose rhythm, oratorical style, and preaching in the works of Ambrose, Jerome, and Augustine. Atlanta, Ga.: Scholars Press, 1991.

_____. *Prose rhythm in Latin literature of the Roman Empire: first century B.C. to fourth century A.D.* Lewiston, New York: EdwinMellen Press, 2003.

OLIVEIRA, Rosalva Simões. O ritmo no verso e na prosa. *Sitientibus*. Feira de Santana, 2(4): 35-45 jan./jun. 1984.

ONIGA, Renato. L'apofonia nei composti e l'ipotesi dell'"intensità iniziale" in latino (con alcune conseguenze per la teoria dell'ictus métrico). In: DANESE, R. M. *Et alii* (a cura di). *Metrica Classica e linguistica*. Atti del Colloquio di Urbino, 3-6 ottobre di 1988, Urbino: 195-236, 1990.

_____. *Il latino*: breve introduzione linguistica. 2ª ed. rived e amp. Milano: Franco Angeli, 2007.

PACE, Giovanna. Il termine περίοδος nella dottrina metrica e ritmica antica. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Roma, nuova serie 71, n. 2, p. 25-46, 2002.

PÄLL, J. *Form, style and syntax*: toward a statistical analysis of Greek prose rhythm, on the example of Helen's Encomium by Gorgias. Tartu Ülikooli Kirjastus: Tartu University Press, 2007.

PALMER, Leonard R. *La lingua latina*. Traduzione di Maurizio Vitta. Torino: Einaudi, 2002.

PAVIANI, Jayme. A função educativa da dança em Platão: as Leis, livro II, 652a - 674c. In: *DO CORPO: Ciências e Artes*. Caxias do Sul, v. 1, n. 1, jul./dez. 2011.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. 4ª. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. II vol. Cultura romana.

PERELMAN, Chaïm. *Retóricas*. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PÉREZ, Liliana. *La figura en la retórica latina antigua*. Libro de actas do I Colóqui Nacional de Reórica “Retórica y Política” e I Jornadas Latinoamericanas de Invertigación en Estudios Retóricos. 17 a 19 de março de 2010 - Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires, Argentina. pp. 1249-1254.

PERNOT, Laurent. *La rhétorique dans l'Antiquité*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

PIKE, Kenneth L; PIKE, Eunice V. Pike. Immediate Constituents of Mazateco Syllables. *International Journal of American Linguistics*. 13.2, 1947. pp. 78-91.

POSER, William. Phonological representations and action-at-a-distance. In: HULST, Harry Van der; SMITH, Norval (orgs.). *The structure of phonological representations* (parte II). Dordrecht: Foris Publications, 1982. *Apud* ABAURRE, Maria Bernadete Marques; WETZELS, W. Leo. Sobre a estrutura da gramática fonológica. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, n. 23, julho/dezembro, 1992. pp. 5-17.

PRIMMER, Adolf. *Cicero numerosus: Studien Zum Antiken Prosarhythmus*. Wien: Böhlau in Kommission, 1968.

PRINCE, A. S. Relating to the grid. *Linguistic Inquiry*. 1983, vol. 14, pp. 19-100.

QUEDNAU, Laura Rosane. *O acento do latim ao português arcaico*. 2000. Porto Alegre, RS. Tese (Doutorado em Letras). PUC-RS, 2000.

REZENDE, Antonio Martinez de. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

ROLLER, Matthew B. Color-Blindness: Cicero's Death, Declamation, and the Production of History. *Classical Philology*, Vol. 92, No. 2. (Apr., 1997), pp. 109-130.

RONDININI, Roberto Botelho. *O acento primário no latim clássico e no latim vulgar: o tratamento da mudança na perspectiva da Teoria da Otimalidade*. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas – Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

RUSSELL, Bertrand. *An inquiry into meaning and truth*. Harmondsworth, UK: Penguin University Books, 1973.

SCARPA, Ester M. (org.). *Estudos de prosódia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do Orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. São Paulo, SP: 2009. Tese (Doutorado em Letras Clássicas), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2009.

SCHENKEVELD, D. M. *Iudicia Vulgi: Cicero, De Oratore 3, 195ff and Brutus 183ff. Rhetorica*, vol. 6, 1988. pp. 291-305

SHIPLEY, F. W. The Heroic Clausula in Cicero and Quintilian. *Classical Philology*, Vol. 6, No. 4. (Oct., 1911). pp. 410-418.

SELKIRK, Elisabeth. *Prosodic domains in phonology: Sanskrit revisited*. In: ARONOFF, m; KEAN, M. L. (eds.). *Juncture*. Saratoga, California: Anma Libri, 1980a. pp. 107-129.

_____. *On prosodic structure and its relation to syntactic structure*. Indiana: IULC, 1980b.

_____. *The phrase phonology of English and French*. (Tesi di dottoramento). MIT. IULC, 1981.

_____. The syllable. In: HULST, Harry van Der; SMITH, Norval. *The Structure of Phonological Representations*. Vol. 2. Dordrecht, Holland: Foris, 1982.

_____. *Phonology and syntax: the relation between sound and structure*. Cambridge: MIT Press, 1984.

SILVEIRA, Cássio Rodrigo Paula. *Relendo Cícero: a formação do orador e sua inserção na política romana (século I a. C)*. Anais do I Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História [recurso eletrônico] / Universidade Federal de Goiás, Universidade Católica de Goiás. Goiânia: Ed. da UCG, 2008. Disponível em http://www.ufg.br/this2/uploads/files/112/11_CassioSilveira_RelendoCiceroAFormacaoDo.pdf. Acesso em 23 de abril de 2011.

SIQUEIRA, Ernane Alves. *Probare, delectare, flectere: eloquência e retórica no Pro Murena de Cícero*. Belo Horizonte, MG: 2008. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Estudos Literários – Estudos Clássicos), FALE/UFMG, 2008.

SMITH, Craig R. “Éthos” dwells pervasively: a hermeneutic reading of Aristotle on credibility. In: HYDE, Michel J (Ed.). *The Éthos of Rhetoric*. Columbia – South Carolina: University of South Carolina, 2004. pp. 01-19.

SOLODOW, J. B. Cato, Orationes, Frag. 75. In: *The American Journal of Philology* 98, no. 4, 1977. pp. 359-361.

SOLMSEN, F. Demetrius περὶ ἑρμηνείας und sein éropatetisches Quellenmaterial. *Hermes*, No. 66, 1931. pp 241-267.

SPINA, Segismundo. *A poesia de Gregório de Matos*. São Paulo: Edusp, 1995.

STRÄTERHOFF, Barbara. *Kolometrie und Prosarhythmus bei Cicero und Livius: Oelde: Festge*, 1995. 2 vol.

STURTEVANT, Edgar H. *The pronunciation of Greek and Latin*. 2a. ed. Chicago: Ares Publishers, 1975.

TESSIER, A. *Tradizione metrica di Pindaro*. Padova: Imprimerie, 1995.

TOURATIER, C. *Syntaxe latine*. Louvain la Neuve: Peeters, 1994.

TRAINA, Alfonso; PERINI, Giorgio Bernardi. *Propedeutica al latino universitario*. 6a ed. Bologna: Pàtron, 2007.

TRUBETZKOY, N. S. *Grundzüge der Phonologie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.

VALENTI, Rossana. Nuovi orientamenti nel campo degli studi di retorica. In: PENNACINI, Adriano (org.). *Retorica della comunicazione nelle letterature classiche*. Bologna: Pitagora, 1990. pp. 1-13.

VICKERS, Brian. Figures of rhetorics/figures of music. *A Journal of the History of Rhetoric*. University of Californian Press. Vol. 2, N° 1 (Spring. 1984), pp. 1-44.

WEHRLI, F. Studien su Cicero *De Oratore*. *Museum Helveticum*, 35. Apud PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. 4ª. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. II vol. Cultura romana.

WEISS, Michel. *Outline of the historical and comparative grammar of latin*. Ann Arbor, New York: Beech Stave Press, 2009.

WETZELS, W. L. Contornos nasais e estrutura silábica em Kaingáng. In: _____. (Ed.). *Estudos Fonológicos das línguas indígenas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1995. pp. 265-296.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von. *Textgeschichte der griechischer Lyriker*. Berlin, 1900 Apud GENTILI, Bruno; LOMIENTO, Liana. *Metrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella greca antica*. Città di Castello (Italia): Mondari Università, 2003.

WILLETT, Steven J. Working memory and its constraints on colometry. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Roma (nuova serie) 71, n. 2, 2002. pp. 7-19.

WILKINSON, L. P. Cicero and the relationship of oratory to literature. In: *The Cambridge History of Classical Literature: Latin Literature, The Late Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. Vol. 2/2. pp. 56-93

WOLFF, J. *De clausulis Ciceronianis*. Leipzig: Teubner, 1901.

WÜST, G. *De clausula rhetorica quae praecepit Cicero quatenus in orationibus secutus sit*. Diss. Argentor, 5, 1881. pp. 227-328.

ZANDER, Carolus. Eurythmia, vel compositio rythmica prosae antiquae. *Classical Philology*, Vol. 6, No. 4, (Oct., 1911), pp. 494-497

_____. *Eurythmia vel compositio rythmica prosae antiquae: numeri latini aetas integra*. Leipzig: Harrassowitz, 1913. Vol. 2.

ZIELINSKI, Tadeusz. *Das Clauselgesetz in Ciceros Reden: Grundzüge einer oratorischen Rhythmik*. Leipzig, Weicher: Dieterich'sche Verlags-Buchhandlung, 1904.

ZIMMERMANN, Philippe. *Rythme métrique et rythme rhétorique dans la poésie lyrique d'Horace: recherches sur une poétique des sens*. Thèse de Doctorat (Littérature Ancienne). Université Européene de Bretagne, 2009.

ZUBIZARRETA, Maria Luisa. *Prosody, focus and word order*. Cambridge, London: The MIT Press, 1998.

ZWICKY, A. *On clitics*. Paper presented at the 3rd International Phonologie-Tagung, University of Viena, 1976. IULC. *Apud* NESPOR, Marina; VOGEL, Irene. *Prosodic phonology: with a new foreword*. 2nd ed. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2007 [1986].

7. BIBLIOGRAFIA

(métrica, prosódia, ritmo e fonologia)

As referências a seguir dizem respeito ao material a que tivemos acesso durante nossa pesquisa bibliográfica sobre prosa rítmica, que não foi citado em nosso texto. Trata-se de importante subsídio para posteriores pesquisas sobre o tema que desenvolvemos. Por isso, o objetivo desta bibliografia é apresentar – ao menos panoramicamente – o que se tem produzido nessa e nas áreas afins nos últimos anos.

ABAURRE, M. B. M. Ritmi dell'oralità e ritmi della scrittura. In: ORSOLINI, M. & PONTECORVO, C. *La costruzione del testo scritto nei bambini*. Roma: La nuova Italia, 1991.

ADKIN, Neil. Cicero's "Orator" and Jerome. *Vigiliae Christianae*. Vol. 51, No. 1 (Mar., 1997). BRILL. pp. 25-39.

AILI, Hans. *The prose rhythm of Sallust and Livy*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1979.

ALLEN, W. Sidney. The latin accent: a restatement. *Journal of Linguistics*. Vol. 5, No. 2 (Oct., 1969). Cambridge University Press. pp. 193-203.

BALEY, Maynet Thomas. Ciceronian metrics and clausulae. *The Classical Journal*. Vol. 33, No. 6. (Mar., 1938), pp. 336-350.

BALLESTER, X. El acento latino según los antiguos. *Emerita*. No. 58, 1990. pp. 311-321.

_____. Fonemática de /u/ en latin: el argumento de los pares mínimos. *Faventia* (18/2, 1996). pp.137-140.

BAUER, Charles Francis. The Latin perfect endings -ere and -erunt. *Language*. Vol. 9, No. 1. Language Dissertation, n. 13. (Mar., 1933). Linguistic Society of America. pp. 7-79.

BEARE, W. *Latin verse and European song: a study in accent and rhythm*. London: Methuen, 1957.

BENNETT, Charles E. What was ictus in Latin prosody? *The American Journal of Philology*. Vol. 19, No. 4 (1898). The Johns Hopkins University Press. pp. 361-383

BERRY, Dominic. *The value of prose rhythm in questions of authenticity: the case of De optimo genere oratorum attributed to Cicero*. Papers of the Leeds International Latin Seminar, 9. 1996. pp. 47-74.

- BIE, Oscar; BAKER, Theodore. Rhythm. *The Musical Quarterly*. Vol. 11, No. 3, (Jul., 1925). Oxford University Press. pp. 331-338.
- BROADHEAD, H. D. Prose-rhythm and prose-metre. *The Classical Quarterly*. Vol. 26, No. 1 (Jan., 1932). Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. pp. 35-44.
- BROWN, Bartley J. *Clausulae in context: uses of prose meter in Cicero's speech*. Vol. 1. The Ohio State University, 1998.
- CECI, L. *Il ritmo delle orazioni di Cicero: la prima Catilinaria*. Testo con la scansione delle clausole metriche. Torino: Paravia, 1906.
- CHÊNERIE, M. Concinitas et composition. *Pallas*. No. 13, 1966. pp. 53-72.
- CLARK, A.C. *Fontes prosae numerosae*. Oxford : Clarendon Pr., 1909.
- CUPAIUOLO, Fabio. *Bibliografia della metrica latina*. Napoli: Loffredo Editore, 1995.
- _____. *Bibliografia della lingua latina (1949-1991)*. Napoli: Loffredo Editore, 1993.
- DANGEL, Jacqueline. Une lecture verbale des clausules latines: essai méthodologique. *IL*. Vol. 37, 1985, N.3. pp. 114-118.
- DEUTSCH, R. H. Poetry or prose? *College Composition and Communication*. Vol. 15, n. 1, Composition as Art, (Feb., 1964). National Council of Teachers of English. pp. 38-40.
- DONEGAN, P. J. & STAMPE, D. Rhythm and the holistic organization of language structure. In: RICHARDSON *et al.* *The interplay of phonology, morphology and syntax*. [s.l.]: CLS, 1983.
- DRAHEIM, M. *Lateinischer Prosarhythmus*. *WKIPH*. No. 27, 1910. pp. 1294-1302; e pp. 1352-1358.
- DUCKET, Eleanor S. "Latin prose" and modern learning. *The Classical Journal*. Vol. 17, No. 8, (May, 1922) The Classical Association of the Middle West and South, Inc. pp. 430-437.
- DURANTE, M. Prosa ritmica, allitterazione e accento nelle lingue dell'Italia antica. *Ric. Ling.* No.4, 1958. pp. 61-98.
- EDWARDS, Mark W. *Sound, sense and rhythm: listening to the greek and latin poetry*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2002.

ESSER, Jürgen. *Rhythm in speech, prose and verse: a linguistic description*. Berlin: Logos, 2011.

FANTHAM, Elaine. Imitation and Decline: Rhetorical Theory and Practice in the First Century after Christ. *Classical Philology*, Vol. 73, No. 2. (Apr., 1978), pp. 102-116.

_____. Imitation and evolution: the discussion of rhetorical imitation in Cicero *De Oratore* 2. 87-97 and some related problems of ciceronian theory. *Classical Philology*. Vol. 73, No. 1 (Jan., 1978). The University of Chicago Press. pp. 1-16.

FASSLER, Margot E. Accent, meter, and rhythm in medieval treatises “De rithmis”. *The Journal of Musicology*. Vol. 5, No. 2 (Spring, 1987) University of California. pp. 164-190.

FONSECA, A. A.; MAGALHÃES, J. O. *A interpretação de pistas prosódicas na aposição de atributos em sentenças ambíguas do PB*. *Revista de Estudos da Linguagem*. Vol. 15, 2007. pp. 185-207.

FONT, Xavier Gomez i. L’oració complexa llatina: aproximació a una tipologia. *Faventia*, 16/1, 1995. pp.21-37.

FORMARIER, Marie. *Ῥυθμός, rhythmos et numerus* chez Cicéron et Quintilien: perspectives esthétiques et génériques sur le rythme oratoire latin. *Rhetorica - a journal of the History of Rhetoric*. University of California Press. Vol. 31, n. 2, (spring 2013). pp. 133-149.

GALAZ, M. Teresa. Algunos problemas de métrica griega: ritmos, pies, metros. *Faventia*, vol. 7 n. 1 (1985). pp. 21-32.

GÁSQUEZ, José Martín. El concepto de oración en los grammatici latini. *Faventia*, vol. 6, n. 2, 01/2006. OAI. pp. 17-24.

GLADISCH, J. *De clausulis Quintilianeis*. Vratislaviae: Fleischmann, 1909.

GOLSTON, Chris; RIAD, Tomas. The phonology of greek lyric meter. *Journal of Linguistics*. Vol. 41, No. 1 (Mar., 2005). Cambridge University Press. pp. 77-115.

GRANDE, C. Del. *Elementi di prosódia e metrica latina*. Napoli, Loffredo, 1954.

GREENBERG, Nathan A. Word juncture in latin prose and poetry. *Transactions of the American Philological Association* (1974-), Vol. 121 (1991). The Johns Hopkins University Press. pp. 297-333.

GREENOUGH’S, J. B. Accentual rhythm in latin. *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 4, (1893). Department of the Classics, Harvard University. pp. 105-115.

GUTIÉRREZ, M. A. *Algunas consideraciones sobre la teoría del "ordo verborum" en los tratadistas latinos*. Universidad del País Vasco/EHU.

HABINEK, N. TH. *The colometry of latin prose*. Berkeley/London: Univ. of California Press, 1985.

HALE, William Gardner. The quantitative pronunciation of latin and its meaning for latin versification. *The Classical Journal*. Vol. 2, n. 3 (Jan., 1907), The Classical Association of the Middle West and South. pp. 101-110.

HALL, Ralph G.; OBERHELMAN, Steven M. Internal clausulae in late latin prose as evidence for the displacement of metre by word-stress. *The Classical Quarterly*. New Series, Vol. 36, No. 2 (1986). Cambridge University Press on behalf of the Classical Association. pp. 508-526.

HALLE, Morris. Respecting metrical structure. *Natural Language & Linguistic Theory*, Vol. 8, No. 2 (May, 1990). Springer. pp. 149-176.

HASTY, Christopher F. *Meter as rhythm*. New York [u.a.]: Oxford Univ. Press, 1997.

HELLER, Steven Carl. Non metrical prose rhythm in classical Latin literature. Seattle: Univ. of Washington, 1989.

HOBBSBAUM, Philip. *Metre, Rhythm, and Verse Form*. London: Routledge, 1996.

HUTCHINSON, G. O. Rhythm, style, and meaning in Cicero's Prose. *The Classical Quarterly*. New Series, Vol. 45, No. 2, (1995) Cambridge University Press on behalf of the Classical Association. pp. 485-499.

HYDE, Brett; HUSIC, Brooke. Ancient greek accent windows. *Letras & Letras*. Vol. 28, n. 1, Uberlândia-MG. 2012. pp. 29-58.

JAGODA, LuzzattoMaria. Fra poesia e retorica: la clausola del "coliambo" di Babrio. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. New Series, Vol. 19, No. 1 (1985). Accademia Editoral. pp. 97-127.

JANSON, Tore. *Prose rhythm in medieval Latin from the 9th to the 13th century*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1975.

KENNEDY, George. The rhetoric of advocacy in Greece and Rome. *The American Journal of Philology*. Vol. 89, No. 4 (Oct., 1968). The Johns Hopkins University Press. pp. 419-436.

KINSEY, T. E.. Cicero, De Oratore II 124. *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 30, Fasc. 1 (1977). BRILL. pp. 74-75.

KIPARSKI, Paul; YOUMANS, Gilbert (eds.). *Phonetics and phonology: rhythm and meter*. San Diego/ New York/ Berkeley/ Boston/ London/ Sydney/ Tokyo/ Toronto: Academic Press, 1989.

KOLAR, A. Le rapport du rythme et de l'exposé dans la prose latine eurythmique. *LF*. 1941, pp. 249-281.

KRAUS, Christina S. How (not?) to end a sentence: the problem of *-que*. *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 94. (1992), pp. 321-329.

KRAUSE, Miller Stanley. Prose rhythm in the orations and epistles of Marcus Antonius Muretus. (2009). *Master's Theses*. pp. 599.

LAURAND, L. Sur quelques questions fondamentales de la métrique. *RPh*. 11, 1937. pp. 287-289.

LIDDELL, Mark H. Stress Pronunciation in Latin. *Language*. Vol. 2, No. 2 (Jun., 1926), Linguistic Society of America. pp. 108-118.

_____. Vocis flexus, modulatio and plasma in latin phonology. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 59 (1928). The Johns Hopkins University Press. pp. 5-18.

LINDSAY, W. M. Latin accentuation. *The Classical Review*. Vol. 5, No. 8 (Oct., 1891). Cambridge University Press on behalf of The Classical Association.

LOTSPEICH, C. M. Poetry, prose, and rhythm. *PMLA*. Vol. 37, n. 2, (Jun., 1922) Modern Language Association. pp. 293-310.

LUCY, A. John. *Reflexive language: reported speech and metapragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

LUISELLI, B. *Il problema della più antica prosa latina*. Cagliari: Ed. Sarda Fossataro, 1969.

MAGÁN, Manuel Cerezo. Aristóteles e la teoria del género literário. *Faventia* (17/2, 1995). pp. 33-44.

MARIGO, A. *Il cursus nella prosa latina dalle origini Cristiane ai tempi di Dante*. Padova, 1932.

MEADER, Clarence L. On the Order of Words in Latin Prose. *The School Review*, Vol. 17, No. 4 (Apr., 1909). The University of Chicago Press. pp. 230-243.

MESTER, R. Armin. The Quantitative Trochee in Latin. *Natural Language & Linguistic Theory*, Vol. 12, n. 1 (Feb., 1994). Springer. pp. 1-61.

MILLER, C. W. E. The pronunciation of greek and latin prose, or ictus, accent, and quantity in greek and latin. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 53 (1922).The Johns Hopkins University pp. 169-197.

MOLLFULLEDA, Santiago. Un aspecto pouco estudiado de las ideas gramaticales de Cicerón: la fonología. *Faventia* (9/2, 1987). pp. 59-65.

MONTEIL, Pierre. *Éléments de phonétique et de morphologie du latin*. Paris: Nathan Université, 1996

MOREDA, Santiago Lopez. Sobre el significado de “concinitas”. *Emerita*. Revista de Lingüística y Filología Clásica (EM) – LXVIII 1, 2000 pp. 73-86.

MÚGICA, Nora. El hipérbaton, un punto de relación entre la gramática y la Retórica. *Rétor.* 1(1), 2011. pp. 43-58.

NISBET, R. *Cola and clausulae in Cicero's speeches*. Oxford, Clarendon Pr. 1990, pp. 349-359.

O'CALLAGHAN Timothy M. B. Prose rhythm: an analysis for instruction. *Journal of Aesthetic Education*. Vol. 18, No. 3, (Autumn, 1984). University of Illinois Press. pp. 101-110.

OLIVA, Salvador. La métrica i el ritme de la prosa. Barcelona. *Quaderns Crema*. 1992 (Col. Ensayos, n. 13). pp. 537-544.

_____. La métrica i el ritme de la prosa. *Quaderns Crema*. Barcelona, 1992. (Col. Ensayos, n. 13).

PACHECO, Vera. *Percepção dos sinais de pontuação enquanto marcadores prosódicos*. In: _____; MASSINI-CAGLIARI, Gladis (orgs.). *Estudos da língua(gem)*. Vitória da Conquista, n. 3, junho, 2006. pp. 205-232.

PALMER, F. R. (ed.). *Prosodic analysis*. London: Oxford University Press, 1970.

PATTERSON, William Morrison. *The Rhythm of Prose: An Experimental Investigation of Individual Difference in the Sense of Rhythm*. New York: Columbia University Press, 1917.

PUJANTE, David. Teoría del discurso retórico aplicada a los nuevos lenguajes. el complejo predominio de la elocutio. *Rétor.* 1 (2), 2011. pp. 186-214.

PULGRAM, E. Accent and ictus in spoken and written Latin. *ZVS*. No.71, 1954. pp. 218-237.

_____. *Latin-Romance phonology: prosodies and metrics*. München, 1975.

RADFORD, Robert S. Studies in latin accent and metric. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 35 (1904). The Johns Hopkins University Press. pp. 33-64.

RAMOS, B. Segura. Notas sobre el orden de palabras en latín. *Faventia* 19/2, 1997 105-109.

RIEMANN, O.; GOELZER, H. *Phonétique et étude des formes grecques et latines*. Paris: Armand Colin, 1901.

RIGGSBY, Andrew M. Elision and hiatus in latin prose. *Classical Antiquity*. Vol. 10, No. 2 (Oct., 1991). University of California Press. pp. 328-343.

ROBBINS, Charles J. Rhetoric and latin word order. *The Classical Journal*. Vol. 47, No. 2, (Nov., 1951). The Classical Association of the Middle West and South, Inc. pp. 78-83.

ROUTH, James. Prose Rhythms. *PMLA*. Vol. 38, No. 3, (Sep., 1923). Modern Language Association. pp. 685-697.

SABBADINI, Remigio. La composizione dell' *Orator* ciceroniano. *Rivista di filologia e di strumenti classici*, n. 44, 1916.

SALVATORE, Di. A. *Prosodia e metrica latina: storia del metri e della prosa metrica*. Roma: Jouvence, 1983.

SCHLICHER, J. J. Word-accent in early latin verse. *The American Journal of Philology*. Vol. 23, No. 1 (1902). The Johns Hopkins University Press. pp. 46-67.

SCHLICHER, J.J. Word-accent in early Latin verse. *AJPh*. No. 23, 1902. pp. 142-150.

SCOTT, Fred Newton. The scansion of prose rhythm. *PMLA*. Vol. 20, n. 4, (1905). Modern Language Association. pp. 707-728.

STEINMAYR, F. *Periode und Rhythmus der griechischen und lateinischen Kunstsprache*. Hamme, 1928.

ULLMAN, Berthold L. Latin word-order. *The Classical Journal*. Vol. 14, No. 7 (Apr., 1919). The Classical Association of the Middle West and South. pp. 404-417.

8. ANEXOS

*Corpus – períodos ciceronianos*⁵⁰³

ADVERTÊNCIA: *Esforçamo-nos para mostrar a(s) cláusula(s) mais provável(eis) em cada período. Mesmo assim, uma vez que a última sílaba é sílaba ancípite, mantivemos sua quantidade real, mesmo que não coincida com o nome dado à cláusula*⁵⁰⁴.

*IN CATILINAM – ORATIO I*⁵⁰⁵

1) Quo usque tandem abutere, Catilina, patiēntiā nōstrā? (§ 1) (CM: crético + troqueu)

Até quando, ó Catilina, abusarás de nossa paciência?

2) Quam diu etiam furor iste tuus nōs ēlūdēt? (§ 1) (CM: dispondeu)

Por quanto tempo ainda este teu louco furor zomba-se-á de nós?

3) Quem ad finem sese effrenata iactābīt āudāciā? (§ 1) (CM: dicrético)

Até que ponto esbravejará essa tua desenfreada audácia?

4) Nihilne te nocturnum praesidium Palati, nihil urbis uigiliae, nihil timor populi, nihil concursus bonorum omnium, nihil hic munitissimus habendi senatus locus, nihil horum ora uoltūsquē mōuērūnt? (§ 1) (CM: crético + espondeu)

Em nada perturbaram-te a guarnição noturna do Palatino, nem a vigilância da Urbe, nem a ansiedade do povo e o concurso de todos os bons cidadãos; em nada a escolha de um

⁵⁰³ Seleccionamos apenas alguns excertos mais representativos do período oratório que tivemos a intenção de examinar e classificar ao longo do nosso trabalho. Portanto, não nos preocupamos em extrair exaustivamente todos os períodos dos discursos seleccionados, mesmo que representem, de alguma forma, o modelo que analisamos anteriormente.

⁵⁰⁴ Agradeço ao prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos pela minuciosa revisão e correção da quantidade silábica da maior parte das cláusulas dos períodos aqui seleccionados. Os eventuais problemas são, evidentemente, de minha responsabilidade.

⁵⁰⁵ A tradução deste e dos três discursos seguintes contra Catilina foi retirada de CARLETTI, Amilcare. *Os grandes oradores da Antiguidade: Cícero – as Catilinárias*. 2. ed. São Paulo: LEUD, 2000.

lugar assim bem fortificado para a reunião do senado nem os olhares e o rosto dos presentes?

5) Patere tua consilīā nōn sēntīs? (§ 1) (CM: péon 4° + troqueu)

Não percebes que teus planos são conhecidos?

6) Constrictam iam horum omnium scientia teneri coniurationēm tūām nōn uīdēs? (§ 1)
(CM: dicrético)

Que a tua conjuração é agora prisioneira e impotente por ser conhecida de todos, não o percebes?

7) Quid proxima, quid superiore nocte egeris, ubi fueris, quos conuocaueris, quid consilii ceperis, quem nostrum ignorare arbītrārīs? (§ 1) (CM: ditroqueu)

Aquilo que fizeste a noite passada e a precedente, onde foste, quem convocaste, quais decisões tomaste, acreditas que um só de nós o ignore?

8) O tēmpōr(a), ō mōrēs! Senatus haec intellegit. Consul uidet; hīc tāmēn uīuīt. (§ 2)
(CM: crético + espondeu) (CM: crético + troqueu)

Ó tempos, ó costumes! Isto o Senado já sabe, o cônsul o vê, e todavia este vive.

9) Viuīt? immo uero etiam in senatum uenit, fit publici consilii particeps, notat et designat oculis ad caedem unum quēmquē nōstrūm. (§ 2) (CM: ditroqueu)

Vive?bem mais, até vem ao senado, participa das deliberações públicas, marca e fita entre todos nós aquele que destina ao massacre.

10) Nos autem fortes uiri satis facere rei publicae uidemur, si istius furorem ac tēlā uītēmūs. (§ 2) (CM: crético + troqueu)

Mas a nós, homens fortes, parece fazer muito para o bem público, se conseguimos esquivar-nos dos punhais e do furor deste homem.

11) Ad mortem te, Catilina, duci iussu consulis iam pridem oportebat, in te conferri pestem, quam tu in nos omnes iam diu māchīnārīs. (§ 2) (CM: ditroqueu)

Há muito tempo, Catilina, devias ter sido levado à morte por ordem do cônsul, sobre ti devia abater-se a ruína que tu já há tempo estás maquinando contra todos nós.

12) An uero uir amplissimus, P. Scipio, pontifex maximus, Ti. Gracchum mediocriter labefactantem statum rei publicae priuatus ĩntērfēcīt. (§ 3) (CM: dispondeu)

Mas como? Um homem ilustríssimo, Publio Cipião, pontífice máximo, como simples particular, fez matar Tibério Graco, que só levemente perturbava as públicas instituições.

13) Catilinam orbem terrae caede atque incendiis uastare cupientem nos consules p̄rfērēmūs? (§ 3) (CM: ditroqueu)

E nós, cônsules, persistiremos em tolerar Catilina, que deseja ardentemente devastar com o ferro e com o fogo o mundo inteiro?

14) Nos, nos, dico aperte, cōnsülēs dēsūmūs. (§ 3) (CM: docrético)

Somos nós cônsules, devo dizê-lo claramente, é que faltamos.

15) Decreuit quondam senatus uti L. Opimius consul uideret ne quid res publica detrimētī cāpērēt. (§ 4) (CM: espondeu + péon 1º)

Decretou outrora o senado que o cônsul Lúcio Opimo providenciasse para que o Estado não sofresse qualquer dano.

16) Occisus est cum liberis M. Fuluius cōnsülārīs. (§ 4)
(CM: ditroqueu)

Foi igualmente morto com os filhos o consular Marco Fúlvio.

17) At uero nos uicesimum iam diem patimur hebescere aciem horum auctōritātīs. (§ 4)
(CM: ditroqueu)

Nós, ao invés, já há vinte dias deixamos que enfraqueça a arma do poder que nos conferiram os senadores.

18) Cupio, patres conscripti, me esse clementem; cupio in tantis rei publicae periculis me non dissolutum uideri; sed iam me ipse inertiae nequitiāequē cōndēmnō. (§ 4) (CM: crético + troqueu)

Eu desejo, ó senadores, ser clemente, mas desejo também, entre tão graves perigos públicos, não parecer desleixado; porém devo agora, eu mesmo, acusar-me de fraqueza e ineptidão.

19) Tum denique interficiere, cum iam nemo tam improbus, tam perditus, tam tui similis inueniri poterit, qui id non iure factum ēssē fātēātūr. (§ 5) (CM: péon 1º + troqueu)

Tu serás, finalmente, mandado à morte somente quando não se encontrar mais ninguém tão malvado, tão celerado, tão semelhante a ti que não reconheça abertamente nisto um ato de justiça.

20) Multorum te etiam oculi et aures non sentientem, sicut adhuc fecerunt, specularuntur atquē cūstōdīēnt. (§ 6) (CM: dicrético)

Outrossim, muitos olhos e muitos ouvidos, como até agora, te espiarão e vigiarão, sem que tu o percebas.

21) Quare secedānt īmprōbī; secernant se a bonis, unum in locum cōngrēgētūr; (§ 32) (CM: dispondeu) (CM: ditroqueu)

Afastem-se, então, os ímprobos, sejam separados das pessoas de bem, reúnam-se todos num só lugar.

22) Polliceor hoc uobis, patres conscripti, tantam in nobis consulibus fore diligentiam, tantam in uobis auctoritatem, tantam in equitibus Romanis uirtutem, tantam in omnibus bonis consensionem, ut Catilinae profectioe omnia patefacta, inlustrata, oppressa, uindicata ēssē uīdēātīs. (§ 32) (CM: péon 1º + troqueu)

Isto eu vos garanto, ó senadores: que tanta será a vigilância em nós cônsules, tanta a vossa autoridade, tanto o zelo dos cavaleiros romanos, tanta a solidariedade de todos os honestos que, partido Catilina, vós vereis cada trama dele revelada, aclarada, sufocada e punida.

IN CATILINAM – ORATIO II⁵⁰⁶

23) Abiit, excessit, euasīt, ērūpīt. (§ 1) (CM: dispondeu)

Ele partiu, está longe, evadiu-se, quebrou as barras.

24) Non enim iam inter latera nostra sica illa uersabitur; non in campo, non in foro, non in curia, non denique intra domesticos parietes pērtīmēscēmūs. (§ 1) (CM: crético + troqueu)

Nós não sentiremos mais apontado contra o nosso flanco aquele seu punhal, não temos mais necessidade de temê-lo no campo de Marte, nem no Foro, nem na Cúria, nem, finalmente, entre as próprias paredes de nossa casa.

25) Loco ille motus est, cum est ex ūrbē dēpūlsūs. (§ 1) (CM: crético + troqueu)

Ele foi removido de sua posição, uma vez expulso da Urbe.

⁵⁰⁶ Tradução de Carletti (*op. cit.*).

26) Quod uero non cruentum mucronem, ut uoluit, extulit, quod uiuis nobis egressus est, quod ei ferrum e manibus extorsimus, quod incolumes ciues, quod stantem urbem reliquit, quanto tandem illum maerore esse adflictum et profligatūm pūtātis? (§ 2) (CM: ditroqueu)

Imaginar a toda a angústia que o deve desanimar e abater, por não ter podido, como queria, empunhar a espada sanguinária, por ter saído deixando-nos ainda com vida, por ter visto arrancar de sua mão o ferro, e ter deixado atrás, são e salvos, os cidadãos e a cidade de pé?

27) Atque haec omnia sic agentur ut maximae res minimo motu, pericula summa nullo tumultu, bellum intestinum ac domesticum post hominum memoriam crudelissimum et maximum me uno togato duce et imperatōrē sēdētūr. (§ 28) (CM: dátilo + troqueu)

E tudo isto será conduzido de maneira que questões gravíssimas sejam resolvidas com a mínima turbação, extremos perigos afastados sem alarme, uma guerra civil no coração de Roma, a mais atroz e terrível que o homem lembre, reprimida por mim somente, chefe supremo com hábito de paz.

28) Sed si uis manifestae audaciae, si impendens patriae periculum me necessario de hac animi lenitate deduxerit, illud profecto perficiam, quod in tanto et tam insidioso bello uix optandum uidetur, ut neque bonus quisquam intereat paucorumque poena uos omnes salui ēssē pōssītis. (§ 28) (CM: crético + troqueu)

Mas, se a força de uma flagrante audácia, se o perigo iminente da pátria me retirarem forçosamente do estado de clemência do meu espírito, certamente executarei isso que parece apenas desejável numa enorme e insidiosa guerra, para que não pereça nenhum dos bons e que o castigo de uns poucos seja possível salvar a todos vós.

IN CATILINAM – ORATIO III⁵⁰⁷

29) Quae quoniam in senatu inlustrata, patefacta, comperta sunt per me, uobis iam exponam breuiter, ut et quanta et quam manifesta et qua ratione inuestigata et comprehensa sint uos qui et ignoratis et expectatis scīrē pōssītis. (§ 3) (CM: crético + troqueu)

E uma vez que estes fatos por meu intermédio foram já colocados às claras no senado como antes revelados e ressabidos, agora os resumirei, pois vós, ainda desconhecedores e à espera, podeis bem conhecer qual gravidade e evidência eles contêm.

⁵⁰⁷ Tradução de Carletti (*op. cit.*).

30) Nam multi saepe honores dis immortalibus iusti habiti sunt ac debiti, sed profecto iustiōrēs nūmq̄am. (§ 23) (CM: dispondeu)

Frequentemente, sim, aos deuses imortais foram oferecidas honras bem merecidas, mas sem dúvida honra mais devida do que esta, nunca.

31) Non illi nullam esse rem publicam, sed in ea quae esset se esse principes, neque hanc urbem conflagrare, sed se in hac urbe florēre uōlūerūt. (§ 25)
(CM: péon 1° + espondeu)

Aqueles homens não queriam eliminar o Estado, mas sim ocupar nele o primeiro lugar, e nem ver esta cidade em chamas, mas aqui nesta cidade gozar de uma posição de destaque.

32) Nihil me mutum potest delectare, nihil tacitum, nihil denique eius modi quod etiam minus digni ādsēquī pōssīnt. (§ 26) (CM: crético + espondeu)

Nada que não tenha voz pode ser a mim agradável, nada tácito, nada enfim que também os menos dignos possam conseguir.

33) Magnum enim est in bonis praesidium, quod mihi in perpetuum comparatum est, magna in re publica dignitas, quae me semper tacita defendet, magna uis conscientiae, quam qui neglegunt, cum me uiolare uolent, se ipsi īndīcābūt. (§ 27)
(CM: ditroqueu)

Firme é o apoio dos cidadãos amantes da ordem, a mim sempre garantido, forte é o sentimento do decoro nacional que, embora em segredo, me defenderá, grande a força da consciência pública; e quem não fizer caso dela, com o propósito de não me dar satisfação, acusar-se-á por si próprio.

34) Mihi quidem ipsi quid est quod iam ad uitae fructum possit adquiri, cum praesertim neque in honore uestro neque in gloria uirtutis quicquam uideam altius, quo mihi libeat āscēndēre? (§ 28)
(CM: espondeu + iambo)

Quanto a mim, que resta agora que possa acrescentar-se aos sucessos da minha vida pública, do momento que nem na escala das escada que vós conferis, nem em relação à glória que é prêmio do mérito, nenhuma meta mais alta eu vejo à qual tender?

IN CATILINAM – ORATIO IV⁵⁰⁸

35) Video, patres conscripti, in me omnium uestrum ora atque oculos esse conersos; uideo uos non solum de uestro ac rei publicae, uerum etiam, si id depulsum sit, de meo periculo ēssē sōllīcītōs. (§ 1)

(CM: troqueu + péon 1º)

Vejo, senadores, que sobre mim estão fixos os vultos e os olhares de todos vós; vejo que vós não somente vos preocupais do vosso perigo e do Estado, mas, admitido que isto esteja afastado, temeis pelo risco ao qual eu estou exposto.

36) Ego multa tacui, multa pertuli, multa concessi, multa meo quodam dolore in uestro timōrē sānāuī. (§ 2) (CM: crético + espondeu)

Eu muito calei, muito suporlei, muitas concessões fiz, muito recoloquei em ordem somente com a minha pessoal angústia no meio das vossas ansiedades.

37) Mihi parcere ac de me cogitare dēsīnītē. (§ 3) (CM: péon 1º)

Cessai de pensar em mim e de preocupar-vos comigo.

38) Quod si meam spem uis improborum fefellerit atque superauerit, commendo uobis paruū meum filiū, cui profecto satis erit praesidii non solum ad salutem, uerum etiam ad dignitatem, si eius, qui haec omnia suo solius periculo conseruarit, illum esse filiū mēmīnērītīs. (§ 23) (CM: péon 1º + troqueu)

Pois se a violência dos maus cidadãos deve desiludir a minha esperança e prevalecer, a vós eu recomendo o meu pequeno filho, o qual indubitavelmente encontrará uma tutela não tanto para a segurança, quanto para as honras públicas, se vós não esquecerdes que é filho daquele que, com seu exclusivo risco, conseguiu salvar tudo.

PRO MURENA⁵⁰⁹

39) Quod si ita est, non tam me officium debuit ad hominis amici fortunas quam res publica consulem ad communem salutem defendendā uōcārē. (§ 5) (CM: ditroqueu)

Assim, pois, não é tanto um dever pessoal que me obriga a defender um homem amigo, quanto a república convoca-me como cônsul para defender a salvação comum.

⁵⁰⁸ Tradução de Carletti (*op. cit.*).

⁵⁰⁹ Tradução retirada de: SIQUEIRA, Ernane Alves. *Probare, delectare, flectere*: eloquência e retórica no *Pro Murena* de Cícero. Belo Horizonte, MG: 2008. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Estudos Literários – Estudos Clássicos), FALE/UFMG, 2008.

40) Nam cum graue est uere accusari in amicitia, tum, etiam si falso accuseris, non est nēglēgēndūm. (§ 7) (CM: ditroqueu)

Sem dúvida, como é grave ser acusado entre amigos, também não se deve deixar sem resposta uma acusação falsa.

41) Quod si id crimen homini nouo esse deberet, profecto mihi neque inimici neque inuidi dēfūissēnt. (§ 17) (CM: ditroqueu)

Se, pois, isso tivesse que ser um crime para um homem novo, seguramente, a mim, não teriam faltado nem os inimigos nem os invejosos.

42) Tu actionem instituis, ille aciem instruit; tu caues ne tui consultores, ille ne urbes aut cāstrā cāpiāntūr. (§ 22) (CM: péon 1º + troqueu)

Tu preparas o discurso, aquele põe em ordem a linha de batalha; tu cuidas para que os teus clientes não sejam surpreendidos; ele, para que as cidades ou os acampamentos não o sejam.

43) Simul atque increpuit suspicio tumultus, artes ilico nostrae cōntīciscūnt. (§ 22) (CM: ditroqueu)

À primeira suspeita de perturbação pública, imediatamente as nossas artes emudecem.

44) Itaque si mihi, homini uehementer occupato, stomachum moueritis, triduo me iuris consultum ēssē prōfītēbōr. (§ 28) (CM: péon 1º + troqueu)

Assim, pois, se me provocares, eu que sou homem muitíssimo ocupado, em três dias, declarar-me-ei um jurisconsulto.

45) Ab hoc enim pacis ornamenta retinentur, ab illo belli periculā rēpēllūntūr. (§ 30) (CM: péon 4º + troqueu)

Com esta se mantém, seguramente, os benefícios da paz; com aquela se repelem os perigos da guerra.

46) Sed nunc de studiis ad honorem appositis, non de insita cuiusque uirtutē dīspūtō. (§ 30) (CM: crético + espondeu)

Mas agora, não falo dessas virtudes, mas daquelas ocupações convenientes para se alcançar o consulado.

47) Sed tota illa lex accusationem tuam, si haberes nocentem reum, fortāssē armāssēt. (§ 46) (CM: dispondeu)

Mas, se houvesse um réu criminoso, toda essa lei talvez teria fornecido armas à tua acusação.

48) Quamquam huiusce rei potestas omnis in uobis sita est, iudices; totam rem publicam uos in hac causa tenetis, uōs gūbērnātīs. (§ 83) (CM: crético + troqueu)

De resto, todo o poder está depositado em vós, juízes, pois nesta causa, vós governais e tendes a república inteira em vossas mãos.

49) In discrimen extrēmū uēnīmūs; nihil est iam unde nos reficiamus aut ubi lapsī rēsīstāmūs. (§ 84) (CM: crético + troqueu) e (CM: crético + troqueu)

Chegamos a um extremo perigo; já não temos meios de nos refazer, nem de resistir, se cairmos.

50) Nolite, per deos immortalis! iudices, hac eum cum re qua se honestiorem fore putauit etiam ceteris ante partis honestatibus atque omni dignitate fortunāquē prūārē. (§ 87) (CM: crético + troqueu)

Não queirais, pelos deuses imortais, juízes, com a retirada daquilo que ele pensou aumentar a sua honra, privá-lo das restantes honras e de toda a sua dignidade e fortuna.

PRO ARCHIA

51) Si nihil aliud nisi de ciuitate ac lege dicimus, nihil dico amplius: cāusā dīct(a) ēst. (§ 8) (CM: ditroqueu)

Se nada mais temos a dizer, a não ser a respeito da cidadania e da lei, não direi mais nada: a causa está defendida.

52) Census nostros rēquīrīs: scīlīcēt. (§ 11) (CM: dicrético)

Exiges ver nosso Censo: certamente.

53) Quae si cui leuior uidetur, illa quidem certe, quae summa sunt, ex quo fonte hāurīām, sēntiō. (§ 13) (CM: dicrético)

Se a alguém parece estas (minhas qualidades) de baixo valor – e que são, por certo, excelentes – eu sei muito bem de qual fonte as extraio.

54) At haec studia adulescentiam agunt, senectutem oblectant, secundas res ornant, adversis perfugium ac solacium praebent, delectant domi, non impediunt foris, pernoctant nobiscum, peregrinantur, rusticantur. (§ 16) (CM: ditroqueu)

Mas estes estudos alimentam a juventude, deleitam a velhice, ornamentam a prosperidade, provêm consolo e refúgio nas adversidades, aprazem no lar, sem impedir nada fora dele, dormem conosco e nos acompanham nas viagens e no campo.

55) Hunc ego non diligam, non admirer, non omni ratione defendendum putem? (§ 18) (CM: espondeu + crético)

Eu não me estimarei este homem, não o admirarei, não deveria julgar que se deve defendê-lo por todos os meios possíveis?

56) Quae quorum ingeniis efferuntur, ab iis populi Romani fama celebrantur. (§ 21) (CM: péon 1º + troqueu)

Essas coisas são enaltecidas por aqueles, cujos engenhos celebram a fama do povo romano.

57) Quae fere a mea iudicialique consuetudine et de hominis ingenio et communiter de ipsius studio locutus sum, ea, iudices, a vobis spero esse in bonam partem accepta, ab eo qui iudicium exercet certo scio. (§ 32) (CM: espondeu + crético)

E estas coisas de que falei, quase em oposição ao meu hábito, sobre o engenho desse homem e de seus estudos, espero, juizes, que sejam aceitas de bom grado; por quem preside o tribunal, tenho certeza que sim.

PRO MILONE⁵¹⁰

58) Non enim corona consessus uester cinctus est ut solebat, non usitata frequentia stipati sumus, non illa praesidia quae pro templis omnibus cernitis, etsi contra vim collocata sunt, non adferunt tamen oratori aliquid, ut in foro et in iudicio quamquam praesidiis salutaribus et necessariis saepti sumus, tamen ne non timere quidem sine aliquo timore possimus. (§ 1-2) (CM: crético + troqueu)

De fato, vossa assembleia não está mais rodeada de soldados, como habitual, nem somos cercados pela audiência costumeira, nem por aquela tropa que podes ver junto a todos os templos; embora colocadas ali para impedir a violência, não trazem qualquer segurança

⁵¹⁰ Tradução retirada de: BORGES, Marlene Lessa Vergílio. *O Pro Milone de Cícero: tradução e estudo da invenção*. São Paulo, SP: 2011. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras Clássicas), FFLCH/USP, 2011.

para o orador, nem ao fórum e ao tribunal, ainda que sejamos protegidos por uma guarda vantajosa e necessária, ainda não podemos deixar de temer sem algum temor.

59) Quando enim frequentissimo senatu quattuor aut summum quinque sunt inuenti qui Milonis causam nōn prōbārēnt? (§ 12) (CM: ditroqueu)

De fato, em que momento, estando o senado repleto, houve quatro, ou, quando muito, cinco presentes que não apoiassem a causa de Milão?

60) Non enim est illa defensio contra uim umquam optanda, sed non numquam ēst nēcēssārīa. (§ 14) (CM: dicrético)

De fato, a legítima defesa em face da violência nunca é desejável, mas às vezes é necessária.

61) Decernebat enim, ut ueteribus legibus, tantum modo extra ordinem, quāerērētūr. (§ 14) (CM: ditroqueu)

Com efeito, pretendia o senado que se instruisse o processo segundo as leis antigas, embora com rito extraordinário.

62) Nihil de eius morte populus consultus, nulla quaestio decreta ā sēnāt(u) ēst. (§ 16) (CM: ditroqueu)

Não se consultou o povo acerca de sua morte, nenhum tribunal foi instituído pelo senado.

63) Quanto ille plura miscebat, tanto hic magis in dies cōnuālēscēbāt. (§ 25) (CM: crético + troqueu)

Quanto mais conturbava tudo, mais se afirmava, dia pós dia, a candidatura de Milão.

64) Fit ob uiam Clodio ante fundum eius hora fere undecima, aut nōn mūltō sēcūs. (§ 29) (CM: espondeu + crético)

Depara-se com Clódio diante da propriedade deste, perto da décima hora.

65) Si id iure fieri non potuit, nihil habeo quōd dēfēndām. (§ 30) (CM: dispondeu)

Se tal ato não pôde ser justificado, então eu nada tenho a dizer em sua defesa.

66) Num quid igitur aliud in iudicium uenit, nisi uter utri īnsīdīās fēcērīt? (§ 31) (CM: coriambo + crético)

Acaso se trata de outra coisa neste tribunal, a não ser qual dos dois armou uma emboscada ao outro?

67) Non modo igitur nihil prodest, sed obest etiam Clodi mōrs Mīlōnī. (§ 34) (CM: troqueu + espondeu)

Portanto, a morte de Clódio não só deixou de trazer qualquer vantagem a Milão, como ainda lhe foi prejudicial.

68) Nihil per uim umquam Clodius, ōmnīā pēr uīm Mīlō. (§ 36) (CM: coriambo + crético)

Clódio nunca agiu com violência, Milão sempre agiu com violência.

69) Cum ille non dubitarit aperire quid cogitaret, uos potestis dubitārē quīd fēcērīt? (§ 44) (CM: dicrético)

Não tendo ele hesitado em divulgar o que cogitava, podeis vós duvidar de que o tenha feito?

70) Non uereor ne, quod ne suspicari quidem potuerim, uidear id cōgītāssē. (§ 47) (CM: ditroqueu)

Já não temo que pareça ter planejado aquilo de que, na verdade, nem sequer teria podido suspeitar.

71) Ne cum solebat quidem id facere, in priuato eodem hoc aliquīd prōfēcērāt. (§ 88) (CM: espondeu + crético)

Mas, mesmo quando costumava fazê-lo, sendo Clódio simples, particular, não obtivera êxito.

72) Sed iam satis multa de causa, extra causam etiam nimis fortāssē mūltā. (§ 92) (CM: ditroqueu)

Porém, já falamos demais desta causa, e talvez de muito que não concerne a ela.

73) (...) quanto hoc magis in fortissimis ciuibus fācērē dēbēmūs! (§ 92) (CM: péon 4º + troqueu)

O quanto mais faremos o mesmo com nossos mais bravos cidadãos?

74) Ego cedam ātquē abtībō. (§ 93) (CM: ditroqueu)

Eu cederei e partirei.

75) Ego inimicitias potentium pro te appetiui, ego meum saepe corpus et uitam obieci armis inimicorum tuorum, ego me plurimis pro te supplicem abieci, bona, fortunas meas ac liberorum meorum in communionem tuorum tēpōrū cōtūlī. (§ 100)
(CM: dicrético)

Eu logrei a inimizade dos poderosos por ti; eu, muitas vezes, pus meu corpo e minha vida diante das armas dos teus inimigos; eu me joguei suplicante diante de muitos por ti; compartilhei contigo meus bens e posses, bem como as dos meus dependentes, nos teus momentos difíceis.

76) (...) hoc denique ipso die si qua uis est parata, si qua dimicatio capitis futūrā, dēpōscō. (§ 100) (CM: crético + troqueu)

Hoje mesmo, finalmente, se algum ato violento está arquitetado, se alguma contenda fatal está por acontecer, tomo-os para mim.

PRO LIGARIO

77) Itaque Ligarius, cum diu recusans nihil profecisset, prouinciam accēpīt īnuītūs; cui sic praefuit in pace ut et ciuibus et sociis gratissima esset eius īntēgrītās ēt fidēs. (§ 2)
(CM: crético + troqueu) (CM: coriambo + crético)

E então, Ligário, tendo recusado muitas vezes sem sucesso, aceitou a província contra sua vontade; e assim governou na paz de tal modo que sua integridade e boa fé foram gratíssimas tanto os cidadãos quanto aos aliados.

78) Itaque prius de uestro delicto confiteamini necesse est quam Ligari ullam culpām rēprēhēndātīs. (§ 2) (CM: coriambo + troqueu)

É preciso, pois, que, antes, confesseis vosso delito, antes de repreender a falta de Ligário.

79) Bellum subito exarsit quod qui erant in Africa ante audierunt geri quā pārrī. (§ 3)
(CM: ditroqueu)

A guerra de súbito começou, porque aqueles que estavam na África ouviram falar que ela estava sendo travada, antes que estivesse sendo preparada.

80) Quantum potero, uoce contendam, ut hoc populus Romānūs ēxāudīāt. (§ 6) (CM: dicrético⁵¹¹)

Levantarei a voz o quanto puder, a fim de que o povo romano o escute atentamente.

⁵¹¹ A última sílaba é *anceps*, daí a cláusula. O mesmo ocorre em C82, C93, C94, C95, C97 e C98.

81) Cognita uero clementia tua quis non eam uictoriam probet in qua occiderit nēmō nīsī armātūs? (§ 19) (CM: coriambo + troqueu)

Conhecida tua clemência, quem não há de aplaudir uma vitória na qual ninguém morreu a menos que estivesse armado?

82) Si nemo impetrauit, ādrōgāntēr; si plurimi, tu idem fer opem qui spēm dēdīstī. (§ 30) (CM: ditroqueu) e (CM: ditroqueu)

Se ninguém obteve [clemência], seria presunção; se muitos [a obtiveram], tu, que deste esperança, concede também a ajuda.

83) Conserua igitur tuis suos ut, quem ad modum cetera quae dicta sunt a te, sic hoc uerissimūm rēpērīātūr. (§ 33) (péon 1º + troqueu)

Conserva, pois, aos teus os seus (amigos), para que, do mesmo modo que tudo o que foi dito por ti, assim também isto seja absolutamente verdade.

84) Nihil est tam populare quam bonitas, nulla de uirtutibus tuis plurimis nec admirabilior nec gratiōr mīserīcōrdī(a) ēst. (§ 37) (CM: péon 1º + crético)

Nada é tão popular quanto a bondade, nenhuma de tuas muitas virtudes é mais admirável e grata do que a misericórdia.

85) Tantum te admonebo, si illi absentī salutem dederis, praesentibus te hīs dātūrūm. (§ 38) (CM: ditroqueu)

Advirto-te veementemente que, se conferires honra a Ligário, estando ele ausente, concedê-la-ás a todos aqui presentes.

PHILIPPICA – ORATIO I⁵¹²

86) Summa constantia ad ea, quae quaesita erant, rēspōndēbāt. (§ 2) (CM: dispondeu)

A tudo o que se perguntava, respondia com suma constância.

87) Num qui exsules rēstītūtī? Vnum aiebat, prāetērēā nēmīnēm. Num immūnītātēs dātāe? ‘Nullae’, rēspōndēbāt. (§ 3) (CM: ditroqueu) (CM: coriambo + crético) (CM: dicrético) (CM: dispondeu)

⁵¹² Tradução de Antônio Joaquim, em: CÍCERO, Marco Túlio. *Orações*. Bauru, SP: EDIPRO, 2005.

Porventura foram restituídos alguns desterrados? Dizia que um e, fora deste, mais ninguém. Concederam-se imunidades? Nenhuma, respondia.

88) Non possum adduci, ut suspicer te pecūniā cāptūm. (§ 33) (crético + troqueu)
Não posso ser induzido a suspeitar que foste arrebatado pelo dinheiro.

89) Quae potestas si mihi saepius sine meo uestroque periculo fiēt, ūtār. (§ 38) (CM: ditroqueu)

Se houver muito mais vezes tal possibilidade, sem perigo para mim ou para vós, eu falarei.

90) Mihi fere satis est, quod uixi, uel ad aetatē uel ād glōriām. (§ 38) (CM: dicrético)

Assaz tenho já vivido para encher número de anos, e para a glória.

PHILIPPICA – ORATIO II

91) Vobiscum ipsī rēcōrdāmīnī. (§ 1) (CM: dicrético)

Vós próprios vos recordais.

92) Atque hoc in aliis minūs mīrābār. (§ 1) (CM: dispondeu)

E este procedimento me maravilhava menos nos outros.

93) Nemo enim illorum inimicus mihi fuit uoluntarius, omnes a me rei publicae causā lācēssītī. (§ 1) (CM: crético + troqueu)

Nenhum deles foi voluntariamente meu inimigo, mas todos foram atacados por mim, por causa da República.

94) Itaque hodie perficiam, ut intellegat, quantum a me beneficium tūm āccēpērīt. (§ 7) (CM: crético + iambo)

Mas agora farei que compreendas quão grande benefício recebeu de mim, na ocasião.

95) Iam inuideo magistro tuo, qui te tanta mercede, quantam iam proferam, nihīl sāpērē dōcēāt. (§ 8) (CM: dátilo + péon 4°)

Invejo já ao teu mestre, que, tão bem pago, como referirei mais adiante, te ensina a não saber nada.

96) Non enim te dominus modo illis sedibus, sed quiuis amicus, uicinus, hospes, procurātōr ārcēbīt. (§ 104) (CM: crético + troqueu)

Não somente o dono, mas qualquer amigo, vizinho, hóspede ou procurador te manterá afastado daqueles lugares.

97) Qua re tibi nuntiata, ut constabat inter eos, qui una fuerunt, cōncīdīstī. (§ 107) (CM: ditroqueu)

Anunciado a ti esse fato, conforme diziam entre si os que estavam juntos, caíste desfalecido.

98) Attulerat iam liberae ciuitati partim metu, partim patientia consuetudinem sēruīēndī. (§ 116) (CM: ditroqueu)

Ele agora tinha – parte pelo medo, parte pela paciência – levado o hábito da servidão a uma cidade livre.

99) Cum illo ego te dominandi cupiditate conferre possum, ceteris uero rebus nullo modo cōmpārāndūs ēs. (§ 117) (CM: troqueu + crético)

Com aquele [César], apenas posso comparar-te na ambição de governar, em tudo mais, de maneira alguma podes ser comparado.

100) An, cum illum homines nōn tūlērīnt, tē fērēnt? (§ 117) (CM: coriambo + crético)

Acaso os homens, que não toleraram a César, suportarão a ti?

101) Defendi rem publicam adulescens, non deseram senex; contempsi Catilinae gladios, non pērtīmēscām tūōs. (§ 118) (CM: dicrético)

Defendi a República quando jovem, não a abandonarei na velhice; contive as espadas de Catilina, não temerei as tuas.

PHILIPPICA – ORATIO III

102) Ex qua se instructum et paratum ad urbem uenturum ēssē mīnītātūr. (§ 1) (CM: péon 1º + troqueu)

E de lá, disposto e preparado, ele ameace vir para a cidade.

103) Sunt enim optimo animo, summo consilio, singularī cōncōrdīā. (§ 2) (CM: ditroqueu)

De fato, são homens de excelente espírito, de mais elevado bom senso e de ímpar concórdia.

104) Mea autem festinatio non uictoriae solum auida est, sed etiā cělĕrītātīs. (§ 3)
CM: péon 1º + troqueu)

Minha pressa, contudo, não é apenas pela vitória, mas também pela vitória rápida.

105) Nihil est detestabilius dedecore, nihil foedius sĕruītūtĕ. (§ 36) (CM: ditroqueu)

Nada é mais detestável do que a desonra, nada mais vil do que a servidão.

106) Iucundiorem autem faciet libertatem seruitutīs rĕcōrdātīō. (§ 36) (CM: dicrético)

A recordação da servitude, no entanto, tornará a liberdade mais agradável.

PHILLIPPICA – ORATIO IV

107) Quodsi id ante facere conatus essem, nunc fĕcĕrĕ nōn pōssĕm. (§ 1)
(CM: péon 4º + troqueu)

E se eu não tivesse tentado fazer isso antes, não poderia fazê-lo agora.

108) Nam est hostis a senatu nondum uerbo adpellatus, sed re iam iudicātūs Āntōnĭūs. (§ 1) (CM: dicrético)

Portanto, Antônio ainda não é chamado literalmente de inimigo pelo Senado, mas em pensamento já é assim considerado.

109) Num uero multo sum erectior, quod uos quoque illum hostem esse tanto consensu tantoque clamore ādprōbauīstīs. (§ 2) (CM: crético + troqueu)

E, de fato, estou muito mais exultante, porque vós também concordastes que ele é inimigo, com bastante consenso e aclamação.

110) Multa memini, multa audiui, mŭltā lĕgĭ, Quĭrītēs; (§ 3) (CM: troqueu + espondeu + báquico)

Muitas coisas recordei, muitas ouvi, muitas li, ó Romanos.

GLOSSÁRIO

ADVERTÊNCIA: *As definições a seguir servem apenas de consulta rápida, tendo em vista as acepções mais comuns dos termos ou aqueles mais utilizados no nosso trabalho, e não têm a menor pretensão de ser exaustivas nem completas. Utilizamos dos dicionários mais conhecidos de retórica, métrica e prosódia, dos quais extraímos, resumidamente, a maior parte das informações a seguir. Tais dicionários encontram-se referenciados no item 6 deste trabalho, em “obras de referências”.*

ABREVIAMENTO IÂMBICO (*Correptio iambica*): Consiste na mudança de iambo para pirríquio, ou seja, quando uma sequência de sílaba breve e outra longa mudam para duas breves, assim: ◡– → ◡◡). Ocorre nas vezes em que o iambo recebe o acento sobre a sílaba breve ou se localiza imediatamente antes de sílaba acentuada. Por exemplo: bĕnĕ → bĕnĕ; ōlēfacere → ōlēfacere. O abreviamento ocorre devido à influência da sílaba acentuada vizinha.

ACENTO: Do latim *accentus* (*ad + cantus > ac + cantus > accentus*), significando “próximo do canto”, numa tradução literal do grego πρὸς + ᾠδή, “prosódia”, que, na época clássica, vinculava-se exclusivamente ao estudo dos elementos rítmicos do verso e da prosa rítmica). Elemento fonológico da linguagem que consiste em reforçamento da voz (intensivo ou tonal) sobre determinada sílaba. Na poesia grega e latina, costuma-se dizer que o acento que marca as sílabas na estrutura do verso é chamado *ictus*. **A. tônico:** termo, em português, ligado à intensidade propriamente dita, sem relação com “tom” ou “altura” (*pitch*). É o principal acento da palavra e não se deve confundir acento tônico com a quantidade das vogais e das sílabas, que diz respeito não à sua intensidade, mas à duração de sua pronúncia. **A. melódico (cromático ou tonal):** em línguas como o grego antigo, tal acento consistia em uma modificação na altura do som vocálico que, na origem, era representado graficamente conforme o tom utilizado, a saber, “agudo” (´), que indica um movimento ascendente, “grave” (`), que indica um movimento descendente, e circunflexo (^), que indica uma ascensão seguida de um abaixamento do tom da voz. **A. histórico:** refere-se ao acento utilizado pelos latinos no período clássico, independente de ser intensivo ou musical.

AFÉRESE (gr. ἀφαίρεσις, “tirar fora”, lat. *aphaeresis*): queda da vogal ou da sílaba inicial de uma palavra. Geralmente, trata-se de um fenômeno de fonossintaxe, que, em muitos casos, reflete-se também na escrita. Por exemplo: *enojo > nojo; enamorar > namorar*. Na métrica clássica, a aférese ocorre sob o fenômeno da **eclipse**, em que as formas *es* e *est* (do verbo *sum*) perdem o *e-* (reduzindo-se a *'s* e *'st*) quando seguem uma palavra que termina em vogal ou em *-m*. Ex.: *missum* ◡(e)*st*.

ALTURA: Em relação ao tom da voz, diz respeito a um atributo perceptivo do som, identificável musicalmente com os tons e os semitons e constitui o relevo psicoacústico da

sua frequência fundamental (f_0). A altura é a qualidade que permite distinguir se um som é agudo ou grave e depende da frequência da onda sonora que o tenha gerado: se a frequência de uma onda sonora é elevada, o som será percebido como agudo; se, ao contrário, a frequência for baixa, o som parecerá grave.

AMPLIFICATIO (gr. αὐξησις): é o conjunto dos procedimentos – e de seus respectivos efeitos retóricos – que consiste no dilatar em amplitude e intensidade tanto a matéria de um discurso (os dados, os argumentos, as opiniões, etc.), como as próprias expressões do orador. Para a retórica antiga, o motivo e o resultado da *amplificatio* eram o enriquecimento das ideias e a intensificação das emoções.

ANADIPOSE (gr. ἀναδίπλωσις, lat. *reduplicatio*): consiste na repetição de um ou mais elementos terminais de uma proposição de um discurso (ou verso de um poema) no início da proposição seguinte. Exemplo de Cícero: *hic tamen uiuit. Viuit? Immo uero etiam in senatum uenit* (Cat. 1, 2).

ANÁFORA (gr. ἀναφορά, lat. *repetitio*): figura retórica que consiste em retomar um elemento antecedente (referente), repetindo-o ao início de cada membro sucessivo de uma parte do discurso, ou de cada verso de uma estrofe, a fim de enfatizar uma imagem ou conceito. Ex.: *Nihil agis, nihil moliris, nihil cogitas* (Cat. 1, 8). Se a anáfora vier ao final de duas ou mais estruturas, pode ser chamada de *epífora*. Não confundir com **poliptoto**, que é uma repetição da mesma palavra, sob formas diferentes, em diferentes casos (em se tratando do latim), ou em tempo e modos diversos, no caso dos verbos. Ex.: *Homo hominis lupus*. O procedimento inverso à anáfora é a **catáfora**, que consiste em antecipar um elemento seguinte, geralmente mediante um pronome (dito catafórico) que concorda com o referente em gênero e número

ANCEPS (elementum): (simbolizada com × ou ∩ ou ∪) é uma unidade de movimento na qual é possível aparecer tanto um elemento longo quanto um elemento breve, realizável, portanto, com uma sílaba leve (∪) ou uma sílaba pesada (∩).

ANTÍTESE (gr. ἀντίθετον): figura retórica que consiste na aproximação de duas palavras, locuções ou frases de sentido oposto (branco-negro, quente-frio, etc.), de modo que, no caso destas últimas, sejam sintaticamente coordenadas de forma copulativa (conectadas por conjunção *e*), disjuntiva (*ou*) ou adversativa (*mas*). Constitui forte recurso rítmico nos períodos elaborados artisticamente, sendo um dos expedientes preferidos de Cícero para o *ornatus* do discurso, com que atinge e arrebatava seu auditório. Ex.: *Nihil per uim umquam Clodius, omnia per uim Milo* (Pro Milone, 36).

APÓCOPE (gr. ἀποκοπή): queda ou supressão do som (vogal ou a sílaba) no final de uma palavra. Cf. **aférese** e **síncope**.

APÓDOSE: proposição principal de um período hipotético, que exprime uma consequência ou uma conclusão ao que vem enunciado na oração subordinada geralmente

condicional – normalmente no início do período –, chamada **prótase**, que representa a premissa, a hipótese mesma da proposição regente. Por exemplo: *Quodsi id ante facere conatus essem* (prótase), *nunc facere non possem* (apódose).

ARSIS: na poesia clássica designa a sílaba sobre a qual recai o *ictus*. Cf. **Ictus**. Cf., ainda, discussão mais detalhada na página 198 deste trabalho.

ASIANISMO: movimento linguístico-literário que se impôs, a partir do séc. III a.C., nas escolas da Ásia Menor e em todo o Mediterrâneo, quando começou, no âmbito da cultura grega, logo após as conquistas de Alexandre, o Grande, o processo de coenvolvimento da população oriental. Esse evento trouxe, no campo literário, o desenvolvimento de uma nova concepção da retórica, que se apoia no uso de um estilo voltado ao *pathos*, à musicalidade e à exuberância, no qual abundam os artifícios e as figuras retóricas e onde se afirmam as teorias da Anomalia, próprias da escola de Pérgamo. No âmbito linguístico grego, o Asianismo introduziu um novo vocabulário e construções prevalentemente usadas na língua cotidiana. Egésias de Magnésia, rétor no século III a.C., foi o pioneiro dessa corrente, que chegou a Roma representado pela ilustre figura de Quinto Hortênsio Hortalo (114-50 a.C.), orador rival de Cícero. O Asianismo começa a perder força no séc. I a.C., quando sobrevém um outro movimento literário, o **Aticismo**.

ATICISMO: corrente estilística oposta ao **Asianismo**, que se afirma no séc. I a.C., defensora de um retorno, no âmbito linguístico, à objetividade e racionalidade do estilo grego, próprio do período ático. Tal movimento tomou dos gramáticos alexandrinos o conceito de Analogia (oposto àquele de Anomalia), que contém em si a ideia de proporção, de simetria, de regularidade das expressões e segue os critérios da simplicidade, de ordem, de clareza do estilo. Despertou notável interesse em Roma, onde se impôs por séculos, influenciando escritores, oradores e proeminentes personagens da vida política, entre os quais Júlio César, que aderiu às tendências aticistas nos seus *Commentarii*, bem como Gaio Lúcio Calvo (poeta amigo de Catulo) e Marco Júnio Bruto (85-42 a.C.). Os centros intelectuais do Aticismo eram Atenas, Alexandria e Rodes. Os aticistas desprezavam o estilo exuberante, ricamente colorido, “oriental”, tão popular ao Asianismo, e voltaram-se à estética dos oradores áticos do período clássico, com predileção pelo estilo mais simples de Lísias (459-380 a.C., influente orador ateniense).

BREVIS IN LONGO: elemento breve no lugar de um elemento longo. Não deve ser confundido com a sílaba *anceps*, a qual não conta como tempo métrico, sendo indiferente quanto à quantidade da vogal. *Brevis in longo* é um fenômeno em que a sílaba abreviada conta metricamente, mesmo ao final do verso (cf. abreviamento iâmbico).

CANTOCHÃO: também chamado de *cantus planus* (a partir do séc. XIII) ou, em francês, *plainchant*, trata-se do canto litúrgico típico da era medieval cristã ocidental, caracterizado por uma monodia rigorosa, isto é, uma só linha vocal. Seu estilo é grave e solene, com andamento ligado ao ritmo livre das palavras declamadas ou à prosódia dos versos. Ao cantochão se contrapõe o *canto figurato* (ou *mensurato*), isto é, o canto polifônico (com

várias vozes), medido segundo valores e figuras de duração correspondentes, mais próximo do que hoje se entende por música.

CARMEN (lat. *cano*, “canto”): originalmente, era o termo usado para designar a poesia ou um discurso solene, pronunciados com palavras cadenciadas e imponentes. Poderia, ainda, ser um discurso ou uma fórmula oficial, de um juiz ou de um sacerdote, por exemplo.

CATACRESE (gr. κατάχρεσις, lat. *abusio*): uso extensivo, já absorvido no uso comum da língua, de um termo já existente no lugar de outro devido à ausência do termo próprio no léxico. Por ex.: *braço* da cadeira; *dentes* da serra, etc.

CATÁFORA: v. anáfora

CATALÉTICO/ACATALÉTICO (gr. καταληκτικός): chama-se catalético o verso privado de uma ou mais sílabas finais. Os metros trissílabos, como o dátilo, quando lhe faltam duas sílabas, definem-se como cataléticos *in syllabam*. Se, por outro lado, falta apenas uma sílaba, dizemos que se trata de um verso catalético *in duas syllabas*. Dois κῶλα cataléticos combinados formam um verso **dicatalético**. No verso ACATALÉTICO o fenômeno da supressão silábica não é verificado e, então, o pé terminal mantém-se completo.

CESURA (gr. κοπή, lat. *caesura*): incisão rítmica no interior de um verso que divide em duas partes o pé. Nos longos versos de poesia latina, além do intervalo principal no final do verso, ocorre a cesura como uma pausa métrica interna secundária, que está localizada entre o final de uma palavra e o início da seguinte, de acordo com critérios complexos prosódicos e métricos, que, muitas vezes, assumem valores sintáticos e semânticos. O verso recebe ao menos uma cesura (principal), mas pode haver outras secundárias, até o máximo de três.

CLÁUSULA MÉTRICA: parte final de um período disposta segundo regras rítmicas. A retórica clássica disciplina atentamente as sequências quantitativas colocadas no fechamento da frase ou de seus membros, de modo que a *clausula* constitui a união de dois ou três pés que concluem um período prosástico ou as suas *partes*, nem sempre coincidentes com uma pausa lógico-sintática. Algumas das cláusulas mais recomendadas por Cícero, no *Orator*, são o ditroqueu (–υ–υ), o dicrético (–υ– υ–), péon 1º + espondeu (– υυυ–) e o dispondeu (–––). Na Idade média, a cláusula métrica deu lugar ao *cursus*, em que predomina o jogo de proeminência intensiva e não mais quantitativa, como no período clássico.

COLOMETRIA: organização do verso ou do período em unidades rítmicas, por vezes – mas nem sempre – lógico-sintáticas, e que, modernamente, serve para fins de análise crítica ou a disposição do texto. A introdução da colometria está ligada à Aristófanes de Bizâncio, segundo Dionísio de Halicarnasso (*De comp. uerb.*, 156; 221). Quando restrita ao ambiente da poesia, é costume também chamar-se **esticometria**.

COMPOSITIO: diz respeito ao *ornatus* e consiste sintática e foneticamente na formação eufônica de grupos de palavras, frases e sucessão de frases. No que concerne ao critério fonético, a *compositio* trata da harmonia de sons e ritmos. Em relação à estrutura sintática podemos distinguir três tipos: *oratio soluta* (sucessão relaxada e arbitrária de orações tal como se produzem na fala cotidiana ou em certos gêneros, como o epistolar), *oratio perpetua* (oração extensa, composta ou complexa que se desarma ininterruptamente em uma sucessão sintática e semanticamente linear) e περίοδος (a frase oratória propriamente dita).

CONCINNITAS: elegância e equilíbrio obtidos com uma atenção especial ao arranjo de palavras e à arquitetura sintática, ligados à criação de uma *compositio* agradável, especialmente em relação aos aspectos eufônicos.

CORREPTIO IAMBICA: v. abreviamento iâmbico.

CURSUS: refere-se ao andamento rítmico da frase, numa particular evolução da *clausula metrica*, depois que, na Antiguidade tardia, perdeu-se o valor quantitativo da sílaba. Foi, portanto, na prosa medieval mais elevada e elegante, que a disposição rítmica do período foi elaborada segundo determinadas leis de distribuição de sílabas átonas e tônicas. No final do século XI, as chamadas *artes dictaminis*, no âmbito de uma regulamentação retórica e rítmico-musical da prosa, teorizaram e instituíram o *cursus*. Os mais frequentes são:

cursus planus: retributiónem merétur = ́ ∪ | ∪ ́ ∪

cursus tardus (ou *ecclesiasticus*, ou *durus*): *commoditátis intúitu* = ́ ∪ | ∪ ́ ∪ ∪

cursus velox: Éxitum sortiúntur = ́ ∪ ∪ | - ∪ ́ ∪

cursus trispondaicus: Habére redemptórem = ́ ∪ | - ∪ ́ ∪

CVRSVS HONORVM: diz respeito à carreira que o cidadão romano poderia seguir na política. Comumente as etapas eram: questura, pretura, consulado, censura. Após a questura, poder-se-ia também chegar a tribuno da plebe ou edil.

DECORVM: Cícero usa o termo como tradução latina do termo grego πρέπον. Em retórica, refere-se à adaptação do estilo do discurso ao argumento de que se fala. Significa também princípio de coerência segundo o qual devem estar dispostos e ordenados todos os elementos textuais e extratextuais pertencentes ao sistema retórico (texto, orador, auditório, argumentação, etc.).

DELECTARE: em retórica, é a capacidade do orador de aprazer o auditório pelas suas palavras (cf. *officia oratoris*).

DÍCOLO: verso ou período formados por dois *kóla* (κῶλα).

DISPOSITIO: parte da retórica que se ocupa em ordenar e dispor as ideias do discurso oratório. Por exemplo, em um discurso, existe uma parte inicial (*exordium*), uma parte central (*narratio* ou *argumentatio*) e uma parte conclusiva (*conclusio* ou *peroratio*), entre

outras. Cada uma delas com exigências e normas específicas codificadas pela tratadística antiga.

DOCERE: a capacidade do orador de informar ao auditório sobre os fatos em discussão (cf. *officia oratoris*).

ECDÓTICA: ciência que busca, por meio de minuciosas regras de hermenêutica e exegese, restituir a forma mais próxima do que seria a redação inicial de um texto, a fim de que se estabeleça a sua edição definitiva; crítica textual.

ECTLIPSE (gr. ἐκθλίπσις): uma espécie de síncope que consiste na elisão de um fonema que faz parte de uma sequência lexical. Em latim, o caso mais comum é a queda do “m” antes de vogal e “h”, como em *Monstru(m) horrendu(m) informe ingens*. E ainda a queda da vogal de “es” e “est” depois de “m”. Ex.: *multum est* > *multum’st*

ELISÃO (lat. *elidere*, “anular”, “suprimir”): consiste na supressão da vogal final átona de uma palavra, quando esta for seguida de outra palavra iniciada por vogal. NO nosso texto, é indicada pelo sinal subscrito (̣).

ELOCVTIO: na tradição greco-latina, a elocução era a terceira das cinco fases preparatórias do discurso oratório. A ela corresponde a expressão linguística (*uerba*) dos pensamentos (*res*), encontrados na *inuentio* e combinados na *dispositio* pelo orador. As principais qualidades da *elocutio* são a correção, a clareza e a elegância.

EMENDATIO: é uma operação filológica através da qual, diante de uma falha manifestada no texto, procura-se sanar o erro. A *emendatio* pode ocorrer com a ajuda da tradição dos códices ou através da hipótese de uma possível correção, tendo presente as características gerais do autor ou qualquer outro mecanismo que ajude a formar a leitura mais provável do original.

ÊNFASE: consiste em colocar em relevo uma palavra ou uma expressão, graças a um particular destaque, que pode traduzir-se entoativamente a nível fonológico, de forma exclamativa, afetada ou sentenciosa, e a nível sintático, em construções específicas como, por exemplo: *nos, nos consules desumus* (*Cat.* 1, 3).

ENJAMBEMENT: nome dado à não coincidência entre a pausa rítmica de fim de verso e a pausa sintática, de modo que a leitura não pode marcar o final do verso, ligando-o ritmicamente ao seguinte. O *enjambement* é mais forte nos casos de quebra de sistemas muito coesos, como, por exemplo, o substantivo do adjetivo que o acompanha, o verbo do seu complemento e a especificação da coisa especificada. Também é usado pelos poetas com a intenção de criar um ritmo mais expressivo, ligado às necessidades do significado do poema em vez da obediência à regularidade métrica.

ENTOAÇÃO/INTONAÇÃO: a entoação (ou intonação) corresponde à estrutura melódica dos enunciados. Por esse termo, que pertence ao domínio dos fatos prosódicos, entende-se o

conjunto de manifestações físicas ligadas aos parâmetros acústicos fundamentais que revelam ao interlocutor os limites das unidades sintáticas maiores e as intenções comunicativas do locutor. Do ponto de vista estritamente linguístico, as funções da entoação são várias. Entre elas, a indicação da modalidade do enunciado, isto é, se se trata de enunciado declarativo, interrogativo, exortativo, etc., que codifica a atitude do falante diante do que é dito. Além disso, ajuda a distribuir as informações do discurso, distinguindo o que foi dito do que se diz, a informação nova da informação dada, etc. A sutileza da linguagem (ironia, impaciência, gentileza, etc.), bem como sua organização sintática (a colocação da pausa distingue sintagmas iguais em categorias sintáticas diferentes) também são importantes elementos explicitados pela entoação.

ESCANSÃO: divisão de um verso – com fins analíticos e descritivos – em suas unidades métrico-rítmicas, com o objetivo de identificar suas unidades e colocar em relevo tanto suas variações quanto a relação entre ritmo, metro e o significado. Na Antiguidade clássica, o ritmo se marcava com o pé e com a mão. A referência ao pé se aprecia no verbo βαίνειν, correspondendo em latim *scandere*, que se emprega para designar o ato de dividir um verso em seus elementos rítmicos. No lugar de *scandere*, os gramáticos latinos usavam também *ferire* e *percutere*, onde *percussio* equivale, às vezes, a *scansio*.

ESTICOMETRIA: v. colometria.

ETHOS: (gr. ἦθος): trata-se de um efeito perseguido pelo orador com a finalidade de provocar, no juiz ou no auditório, uma emoção de tom moderado favorável à parte representada; sua benevolência, enfim. Segundo Lausberg (2004, p. 105), é o grau mais suave dos sentidos (o mais violento é o πάθος, *páthos*) de que se vale o orador para conseguir a adesão do auditório – onde não se pôde consegui-la pelo viés intelectual – que aparece tanto como um estado de alma permanente como o que se pode chamar de “caráter” (*mos*, lat.). O equivalente latino ao termo grego foi formulado por Cícero (*De or.* 2, 182): *conciliare ad benevolentiam*. Cf. também *Rhet.* 1, 2.

EXORDIVM: é a parte inicial de um discurso oratório, no qual o orador tenta conquistar, com sua habilidade, a atenção e a benevolência do juiz e do público. O primeiro momento, portanto, consiste em conseguir a simpatia dos ouvintes: a chamada *captatio benevolentia*. Depois disso, segue-se uma breve e introdutória exposição dos argumentos que serão tratados nas partes seguintes do discurso.

FIGURAS (gr. σχήματα, lat. *figurae*, do verbo *ingere*, “plasmear, modelar”): com o termo *figura*, indica-se, genericamente, uma forma expressiva que é escolhida e utilizada por quem escreve ou fala, com a finalidade de atribuir um maior destaque ou um particular efeito à mensagem ou ao texto. No âmbito da retórica, a figura representa, desde a Antiguidade, o meio pelo qual o discurso toma forma. São, segundo Quintiliano (*Instit. orat.* 9, 1, 14), elementos constitutivos do discurso, que se distanciam dos usuais e cotidianos modos de expressão.

FONÉTICA: disciplina da Linguística que estuda os aspectos físicos inerentes à produção dos fones (sons) das línguas naturais. Distingue-se, embora com ela esteja estritamente relacionada, da **Fonologia**, que estuda a maneira pela qual os fones interagem entre si no interior de uma língua específica.

FONOLOGIA: v. fonética.

GENERA DICENDI/ELOCUTIONIS: representam possibilidades linguísticas de expressão, dentro da *elocutio*, que podem ser sistematizadas, sumariamente, em três *genera*, atribuídos a três classes de assuntos e situações: *genus tenue*, *medium* e *uehemens*.

GENVS MEDIVM: próprio da oratória epidítica, o *genus medium* procura deleitar (*delectare*), motivo pelo qual se utiliza dos elementos do *ornatus* com mais frequência.

GENVS TENVE: estilo baixo, com poucos ornamentos, pois visa, essencialmente, ensinar (*docere*) e provar (*probare*). Na prosa, é próprio da oratória civil e forense, bastante recorrente no estilo epistolar e no estilo de César.

GENVS VEHEMENS: o gênero veemente ou sublime procura utilizar os elementos do *ornatus* de modo patético (*pathos*), porque quer comover (*mouere*), daí usar figuras e recursos de grande impacto. É próprio da oratória política.

HEXÂMETRO: o verso mais importante da poesia clássica grega e latina é formado por seis pés datílicos, dos quais o último é catalético. Cada pé tem possibilidade de substituir as duas últimas sílabas breves por uma longa (transformando, assim, os dáctilos em espondeus). Tal substituição não ocorre no quinto pé, a não ser em raríssimas vezes. Exemplo:

— ◡, — ◡, — || ◡, — ◡, — ◡◡, — ◡

Arma uirumque cano || Troiae qui primus ab oris

HIATO (lat. *hiatus*): sucessão de duas vogais não agrupadas em ditongo e, portanto, pertencentes a diferentes sílabas. Normalmente, as línguas clássicas sempre evitam o hiato, a não ser no final do verso.

HIPÉRBATO: ruptura da ordem natural do período para obter efeitos específicos de expressividade. É, por isso, uma figura de inversão sintática que consiste de alguns elementos da ordem da frase padrão regular. De modo mais geral, o hipérbato consiste em separar os elementos que constituem um sintagma, interpondo-lhes outros que determinam uma estrutura irregular de frase em relação ao habitual. Ex.: *Aquela* que me arruinou *mulher* por *aquela mulher que me arruinou*.

HIPOTAXE: relação que estabelecem entre si as orações subordinadas e suas respectivas subordinantes. v. parataxe.

HOMEOTELEUTO (ou homeotelêuton): utilização de termos vizinhos ou sucessivos que terminam com o mesmo fonema final. O homeoteleuto é, portanto, uma figura morfológica que consiste em igualdade fônica das terminações de duas ou mais palavras, especialmente se colocados em uma posição simétrica. Pode envolver qualquer quantidade de sons e difere da *rima*, já que esta, um tipo particular de homeoteleuto, diz respeito a todos os fonemas subseqüentes a partir da vogal tônica.

HOMO NOVVS: o primeiro membro de uma família romana a entrar no Senado. Num sentido mais específico, o primeiro a alcançar o consulado e a alcançar com isso a *nobilitas* (conjunto de famílias nas quais havia membros pertencentes ao Senado ou à oligarquia do poder em Roma).

ICTVS: na métrica clássica, refere-se ao ato mecânico da batida do pé, da mão ou de uma baqueta, durante a escansão do ritmo poético, a fim de evidenciá-lo. Uma certa tradição escolástica teria sustentado, durante muito tempo, com alcance, inclusive, nos dias de hoje, que essa “batida” corresponderia ao acento intensivo da voz nas sílabas longas do pé. Essa hipótese, contudo, vem perdendo força nos últimos anos. Cf. página 198 para discussão mais detalhada.

INCISO: v. *kómma*.

INVENTIO: na tradição greco-romana, é a primeira das partes da retórica, que corresponde à fase de preparação do discurso oratório. Seu conteúdo envolve a seleção dos argumentos e das ideias, a partir dos quais, posteriormente, se implantará uma organização mais formal (*dispositio*). A *inuentio*, portanto, não pertence à criação, mas à preparação do processo discursivo, pois consiste em localizar, nos compartimentos da memória, um rico repertório de *loci* (“lugares”), que, na teoria aristotélica, são formas abstratas da lógica, vazias de conteúdo, mas que, ao serem utilizadas pela retórica na situação concreta do discurso, são preenchidos por argumentos pertinentes.

ISOCOLIA: igualdade precisa ou tendência à paridade numérica de sílabas entre os membros de um período, de um verso ou partes de ambos.

ISOCRONIA: são isocrônicos os versos ou hemistíquios que possuem o mesmo número de tempos ou moras. Processo também conhecido como *isometria*.

ISOMORFIA: homogeneidade de forma ou correspondência existente entre plano de expressão e plano de conteúdo, percebida por processos de segmentação e de recuperação de unidades pertencentes a dois níveis linguísticos diferentes, como, por exemplo, o fonológico e o sintático.

KÓLON (gr. κῶλον, pl. κῶλα, lat. *membrum*): na tradição retórica clássica, cada kólon ou membro – não delimitado necessariamente por pausa – representa uma parte de uma oração, de um período ou de um verso. Pode, ainda, cumprir a função de prótase ou de

apódose, ou mesmo de oração independente. O hexâmetro, por exemplo, está composto por dois *cola* separados pela cesura.

KÓMMA (gr. κόμμα, lat. *incisum*): palavra, sucessão de palavras ou uma oração ritmicamente perceptível dentro de uma construção periódica. Ou seja, muitas vezes, representa uma breve cláusula ou sintagma dentro de uma sequência da qual nem sempre é sintaticamente independente.

LEI DA PENÚLTIMA: nas regras de acentuação latina, a *lei da penúltima* refere-se à obrigatoriedade do acento tônico sobre a penúltima sílaba, caso esta apresente quantidade longa (*monēre = monére*) e sobre a antepenúltima sílaba, caso a penúltima apresente quantidade breve (*legēre = légere*). Obviamente os monossílabos recebem acento sobre a única sílaba que possuem e, nas palavras dissílabas, o acento recai na penúltima sílaba, qualquer que seja a sua quantidade silábica (há, contudo, exceções, como, por exemplo, os advérbios de lugar derivados de *ille* e *iste*, que são acentuados nas formas truncadas, como *illíc, illúc, illínc, illác, etc.*).

LEI DO TRISSILABISMO: a chamada *lei do trissilabismo*, em latim, determina a posição da sílaba tônica das palavras de três ou mais sílabas, em que o acento pode recair apenas na penúltima ou na antepenúltima sílaba.

MEMBRVM: v. kólon.

MEMORIA: capacidade do orador de recordar o discurso. Sucede as etapas da *inuentio*, da *dispositio* e da *elocutio*. A *memoria* (presente apenas na tradição romana) acompanha a operação da *actio* ou *pronuntiatio*.

METÁFORA (gr. μεταφορά, lat. *translatio, traslatum*): na época clássica, a metáfora representa uma figura de linguagem (frequentemente poética ou literária), através da qual determinada expressão linguística é caracterizada por uma ou mais palavras que pertencem a um certo contexto e que são empregadas fora de seu uso convencional, a fim de expressar um conceito semelhante. Segundo Lausberg (2011 [1967], p. 163), “é a substituição (*immutatio*) de um *verbum proprium* (‘guerreiro’) por uma palavra, cujo significado entendido *proprie*, está numa relação de semelhança (*similitudo*) como significado *proprie* da palavra substituída (‘leão’). A metáfora, por esse motivo, é definida também como uma ‘comparação abreviada’, na qual o que é comparado é identificado com a palavra que lhe é semelhante. À comparação (*similitudo*) ‘Aquiles lutava como um leão’ corresponde a metáfora ‘Aquiles era um leão na batalha’”.

METONÍMIA (gr. μετωνυμία, lat. *denominatio*): substituição de um termo por outro, cuja relação habitual com o primeiro se funda em uma nova relação de causa e efeito e vice-versa, ou que lhe faça referência por quaisquer relações de interdependência. Ex.: “és minha alegria” (a causa da minha alegria). Cf. **metáfora**.

METRO: (gr. μέτρον, lat. *metrum*): unidade de medida do verso greco-latino que coincide com o pé (no caso da duração superior a quatro moras) ou com dois pés (no caso de pés com duração igual ou inferior a quatro moras, à exceção do hexâmetro e do pentâmetro datílico). O segundo caso pode ser também chamado de *dipodia*. O verso anapéstico, embora o tipo de pé que lhe constitua tenha quatro tempos, é considerado como metro formado por dois pés. Por isso, diz-se, atualmente, que o *dímetro* tem quatro pés, o *trímetro* seis, o *tetrâmetro* oito. No entanto, no ritmo datílico, o hexâmetro não consta de doze pés, mas de seis, por equivaler, nesse caso, o metro a um só pé. O *ictus* ou a marcação recai no primeiro pé de cada dipodia.

MÉTRICA: por métrica, entende-se o conjunto das normas e procedimentos que regulam a composição do poema. De um ponto de vista prático, a métrica serve para estabelecer as medidas do verso, isto é, estabelecer o esquema métrico dos versos isoladamente.

MORA: (gr. χρόνος): é a unidade de medida da prosódia clássica. De acordo com as convenções de medida em uso já entre os antigos, uma sílaba breve vale uma mora, e uma sílaba longa vale duas moras.

MOVERE: Trata-se do efeito emocional (*pathos*) que o orador pretende suscitar no juiz ou no auditório, a fim de favorecer sua argumentação e a parte representada. É uma técnica particularmente adequada à *peroratio*. (Cf. *officia oratoris*).

MOS MAIORVM: tradição dos antigos. Um acervo comum de preceitos, valores e costumes tradicionais, que deve servir de parâmetro a qualquer inovação, que possa ser interpretada como fruto de “capricho” ou ameaça à solidez da ordem constituída.

MONODIA (gr. μονωδία): na música, é uma composição para uma única voz solista, com apenas uma linha melódica. Eventualmente, a monodia também passou a indicar uma composição em que a linha solista melódica é acompanhada por um ou mais instrumentos. No ocidente, o canto gregoriano, ou melhor, o cantochão, é o canto monódico por excelência.

NVMERVS: tradução latina para o grego ῥυθμός (“ritmo”). Existe, na *compositio* das línguas clássicas, uma sequência ordenadamente articulada de sílabas longas e breves, que se manifesta tanto na poesia quanto na prosa. A unidade rítmica do *numerus* poético é o verso, o qual se subdivide em hemistíquios e pés e, no conjunto maior, em grupos de versos ou estrofes. Já o *numerus* prosástico é mais livre em relação às regras rítmicas, em comparação com a poesia, embora faça uso de seus recursos estilísticos e mantenha com ela certas analogias.

OFFICIA ORATORIS: na teoria retórica romana, os *officia* (lat. *officium*, “tarefa”, “dever”) descrevem as funções do orador, a depender do gênero de discurso adotado. Ou seja, os *officia* são modos de ação do orador, que visam alcançar determinados objetivos em seu auditório, a saber, *docere/probare*, *conciliare/delectare* e *mouere/flectere*. Cf. *De or.* 2, 115-116, 178, 182.

ORNATVS: termo latino da retórica clássica empregado para designar, na elocução (*elocutio*), a beleza resultante do uso apropriado dos ornamentos e dos recursos retóricos no discurso (figuras, ritmo, vocabulário, sintaxe, etc.).

PARALELISMO: na retórica clássica, consiste no que chamamos de *isocolon* (cf. isocolia), isto é, um emparelhamento, uma colocação “em paralelo” de componentes do discurso de diferentes níveis de organização: sons, palavras, formas gramaticais, cadências rítmicas. Portanto, muitas vezes, consiste na repetição de um conceito com terminações análogas ou antitéticas ou complementares. Ex.: “Se nasce o seu sol, para todos nasce; se desce a sua chuva, para todos desce.” (Antônio Vieira, “Sermão da 1ª sexta-feira da Quaresma”, p. 338).

PARATAXE: relação que estabelecem entre si as orações que se justapõem sem que entre elas exista processo de subordinação. Em sentido geral, a parataxe constitui uma relação de coordenação entre duas ou mais frases de um enunciado, em oposição a **hipotaxe**, que constitui subordinação evidenciada por conectivos subordinativos ou pronomes relativos, além do uso de certas formas verbais, por exemplo. Em sentido particular, a parataxe é uma figura sintática que consiste na omissão dos síndetos característicos da subordinação (conjunções). Cf. **hipotaxe**.

PARES MÍNIMOS/DISTINTIVOS: nos estudos fonológicos das línguas, um par mínimo diz respeito a duas palavras de sentidos diferentes que apresentam a mesma forma, exceto num único ponto. Por exemplo: *pet* (ing., “afagar”) e *bet* (ing., “apostar”). Quando a distinção ocorre no nível prosódico, dizemos que se trata de *pares mínimos prosódicos*, como, por exemplo, nas palavras do português “sáb^{ia}” e “sab^{ia}”. Em latim, não existem pares mínimos prosódicos.

PARTES: diz respeito às partes do período oratório, segmentadas por critérios rítmicos, não necessariamente sintáticos, divididas em membros (*membra*) e incisos (*incisa*). Também chamados de *particulae*. (Cf. *kólon* e *kómma*).

PATHOS (gr. πάθος): conjunto de artifícios aos quais o orador recorre para excitar as emoções e paixões do auditório.

PÉ: é uma unidade de medida que constitui a base de um verso greco-romano, constituído por uma combinação de sílabas longas e breves. Os pés mais importantes são: troqueu (– ∪), dátilo (– ∪ ∪), espondeu (– –), iambo (∪ –), anapesto (∪ ∪ –) e tríbaco (∪ ∪ ∪).

PERÍODO (gr. περίοδος, lat. *periodus/ambitus*): em seu sentido mais imediato, na retórica clássica, trata-se de um conjunto independente de dois ou mais *kóla*, de extensão igual ou maior do que a de um verso, mas sem caráter fixo.

PERORATIO: parte final do discurso oratório (peroração), que apresenta o apelo (aos juízes ou, figuradamente, às entidades religiosas, aos deuses, etc.) que concluirá a fala do orador.

POLIPTOTO: v. anáfora

PROHOEMIVM: primeira etapa do texto, organizado na *dispositio*, é o início do discurso e vem antes da argumentação propriamente dita.

PROSA: é a forma ordinária de expressão linguística que mais se aproxima da regularidade rítmica natural. A prosa não é regida pelos parâmetros métrico-rítmicos próprios do verso, ao qual se opõe, mas se fundamenta sobre estruturas sintáticas lógicas. Na literatura latina, a prosa era frequentemente relacionada à oratória, que constituía o modelo prosástico por excelência. Cícero distingue, no *Orator*, três níveis de estilo: *tenuis*, *medius* e *uehemens*.

PROSÓDIA: na Antiguidade, no contexto da poética e da prosa rítmica, consistia no estudo das regras métricas, isto é, o complexo das regras de acento e da quantidade das sílabas da palavra e sua relação com o conjunto rítmico do verso ou do período oratório. Na Linguística moderna, indica as características de uma língua em relação ao timbre dos sons, à altura, à intensidade, à duração, ao acento e à entonação.

PRÓTASE: primeira de duas proposições nas qual se dispõem as ideias em construções sintáticas “suspensas” (*pendens oratio*), que criam uma tensão, a ser resolvida na segunda proposição, chamada de apódose, que conclui o pensamento.

PROTOINDO-EUROPEU: nome dado à reconstrução da língua possivelmente falada antes do indo-europeu (ampla família linguística que teria dado origem a diversas línguas europeias e asiáticas), há cerca de seis mil anos.

QUANTIDADE VOCÁLICA/SILÁBICA: a quantidade *vocálica* é a duração maior ou menor do tempo de emissão do som de uma vogal, codificada no sistema de determinada língua, e percebida como função semântica distinta pelos falantes. Ex.: *this* [ðɪz] e *these* [ðīz], no inglês. Sua unidade básica é a vogal breve (◌); a vogal longa (◌-) tem uma duração relativamente maior (por pura convenção teórica, costuma-se considerá-la equivalente a duas breves). Já a quantidade *silábica* é a duração maior ou menor do tempo de emissão de som de uma sílaba, composta por uma vogal, um ditongo, com ou sem uma ou mais consoantes. No sentido tradicional, a quantidade de vogais e de sílabas insere-se no escopo dos estudos da prosódia clássica, com o objetivo de regular a composição dos versos nas estruturas métricas.

QUIASMO (ou **quiasma**, gr. χιασμός, “disposto em forma de ‘X’”, isto é, na forma da letra grega χ, transliterada no alfabeto latino ‘ch’): disposição cruzada ou especular de expressões que se correspondem graças a sua estrutura gramatical (ex.: “com destreza, a

mão; os olhos, com a atenção”) ou semântica, que não exclui, necessariamente, o paralelismo gramatical, como no exemplo: “injusto contra mim; para mim, justo”.

RECITATIVO (CANTO): estilo de canto que tende a reproduzir, através de uma recitação entoativa, a naturalidade e a flexibilidade da linguagem falada.

RESPONSIO (ou *subiectio*): figura retórica que indica a identidade existente entre os elementos rítmicos de uma estrofe e de uma antístrofe (correspondência métrica, mas não igualdade absoluta, pois uma longa pode equivaler a duas breves, etc.). Cf. paralelismo.

RETÓRICA: na definição clássica, é a arte de persuadir o público ou, mais especificamente, segundo Aristóteles (*Rhet.* 1, 2), a arte de encontrar os meios de persuasão. A retórica clássica consiste em cinco partes na elaboração do discurso oratório: *inuentio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*, a declamação do texto. O atual significado do termo é o de estudo e análise das propriedades do discurso, composto de base linguística e semiótica.

RIMA: v. homeoteleuto.

RITMO: (gr. ῥυθμός, lat. *numerus*): Considerado no seu sentido mais amplo, é uma repetição rítmica dos sons, durante a qual se alternam pausas, silêncios e impressões auditivas de cunho análogo e similar. Mais especificamente, na poesia, os primeiros componentes do ritmo são as pausas (os finais dos versos), a repetição de sons (rima, assonância, aliteração, etc.) e a sucessão dos acentos. No que se refere ao ritmo na prosa, cf. *numerus*.

SÂNDI: qualquer modificação de pronúncia numa fronteira gramatical. Pode ser *interno*, quando a modificação ocorre no interior de uma palavra (ex.: elétri[k]o > eletri[s]idade), e *externo*, quando a modificação ocorre na divisa entre duas palavras consecutivas (ex.: casa amarela > *kazamarêla*). Os fenômenos de sândi são muito frequentes nas línguas e agregam nomenclaturas variadas, como elisão, aférese, eclipse, sinalefa, etc.

SÍLABA BREVE/LEVE: em geral, uma sílaba é leve, quando é aberta (i. é., quando não é terminada em consoante ou semivogal) e contém uma vogal breve. Cf. *quantidade*.

SÍLABA LONGA/PESADA: quando a sílaba é fechada (termina em consoante ou ditongo) dizemos que se trata de sílaba longa ou, numa perspectiva fonológica, dizemos que é pesada. Pode ser longa por *natureza* (quando contém uma vogal longa ou um ditongo) ou por *posição* (quando contém uma vogal breve seguida de duas ou mais consoantes, ou em posição final).

SÍMILE/IMAGEM: símile (ou imagem) diferencia-se da metáfora por constituir comparação entre dois termos correlatos, através da utilização de termos como “assim como”, “tal que”, “feito”, “como”, etc. Cf. **metáfora**.

SINAFIA (gr. συνάφεια): recurso métrico empregado para restabelecer o ritmo num poema e que consiste na junção da sílaba final excedente de um verso com a sílaba do início do verso seguinte, de modo a completar uma palavra. No período oratório, significava a continuidade rítmica entre dois *kóla*, a permitir que uma palavra fosse dividida entre o fim de um *kólon* e o início de outro ou, no caso de duas vogais contíguas, pertencentes a duas palavras diferentes, que fossem unidas em *sinalefa*. A *sinafia* foi mantida de forma mais rigorosa em sistemas gregos do que em latinos.

SINALEFA: fusão de uma única sílaba métrica da vogal final de uma palavra com a sílaba inicial da palavra seguinte. Na métrica clássica, a quantidade de uma sílaba final terminada em vogal, ditongo ou *-m* não era percebida se fosse seguida de uma palavra com vogal iniciada por *h*. Ex.: *qu(ae) eg(o) in theatr(o) hic meis probavi plausibus* (Névio, *Com.*, 72); *Bell(um) aequis manibus nox intempesta diremit* (Énio, *Ann.*, 167). O fenômeno inverso é a *dialefa*, na qual as duas vogais são mantidas separadamente em duas posições métricas diferentes. Cf. sândi.

SINTAGMA: Locução ou grupo de duas ou mais palavras que formam uma unidade sintática dentro da proposição.

STRESS CLASH: termo da fonologia não linear que designa um choque de acentos contíguos, como, por exemplo, em: café quente. Quando esse fenômeno ocorre, as línguas têm a tendência a reorganizar pós-lexicalmente essas sequências, a fim de evitá-lo. Assim: café quente.

TEMPO: chama-se tempo à duração da pronúncia de uma sílaba breve ou longa. Por convenção, toda sílaba longa, desse modo, tem metricamente dois tempos: – = ∪ ∪.

THESIS: v. *ictus*. Para discussão mais detalhada do termo, cf. página 198 deste trabalho.

VERSO: (gr. στίχος, lat. *uersus*): na poesia clássica, o verso era, acima de tudo, uma frase regulada metricamente, formada por uma sequência de pés métricos, dotada de uma autonomia rítmica que a diferenciava do *kólon*. Apresenta as seguintes características: termina com uma pausa, admite o hiato com a sílaba inicial do verso seguinte e sua última sílaba é *anceps*. O verso contrapõe-se à *oratio soluta*, isto é, à prosa propriamente dita.