UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

CARLOS RENATO ROSÁRIO DE JESUS

ORATOR E A PROSA RÍTMICA:
INTRODUÇÃO, TRADUÇÃO E NOTAS

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Lingüistica, área de Letras Clássicas.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Aurelio Pereira

CAMPINAS

2008

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

J499o

Jesus, Carlos Renato Rosário de.
Orator e a prosa rítmica : introdução, tradução e notas / Carlos Renato Rosário de Jesus. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Marcos Aurelio Pereira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Cicero. Orator. 2. Retórica. 3. Prosa rítmica. 4. Período oratório. I. Pereira, Marcos Aurelio. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: Orator and the prose rhythm: introduction, translation and annotations.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Cicero. Orator; Rhetoric; Prose rhythm; Oratory period.

Área de concentração: Lingüística.

Titulação: Mestre em Lingüística.

Banca examinadora: Prof. Dr. Marcos Aurelio Pereira (orientador), Prof. Dr. José Eduardo dos Santos Lohner, Profa. Dra. Maria Bernadete Marques Abaurre. Suplentes: Prof. Dr. Marcos Martinho dos Santos e Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos.

Data da defesa: 04/07/2008.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Mestrado em Lingüística.

BANCA EXAMINADORA:

Marcos Aurélio Pereira _____

Maria Bernadete Marques Abaurre _____

José Eduardo dos Santos Lohner _____

Marcos Martinho dos Santos _____

Paulo Sérgio de Vasconcellos _____

IEL/UNICAMP

2008

DEDICATÓRIA

À minha avó, Luíza, com saudade eterna.

(*In memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Este foi um trabalho feito a várias mãos, invisíveis por certo, mas não ausentes. Eu não poderia deixar de expressar minha gradidão sincera a todos que repousaram sobre meus ombros tais mãos, sempre dispostas e afáveis, sempre benevolentes e solidárias, sempre solícitas e fiéis.

À minha família, presente mesmo na distância, porto seguro nas vicissitudes da vida abaixo dos trópicos: minha amada mãe, Zenilda, meus irmãos Kiko, Lane, Érica, Dani, Alex. Meus primos-irmãos Beto, Arthur, Luciana, Allan, Giselle (e meu cunhado Deivson, o casal 20 que me acolheu com generosidade nas terras do Sudeste). Tia Graça e tia Zuleide, que sempre me recebeu em sua casa hospitaleira, nas vezes em que a saudade me levava de volta a Manaus.

Aos queridos amigos que me acompanharam de longe, mas sempre perto do meu coração: Lourivaldo, Raimundo ("meu amigo Pedro"), Eliza, Quinho, Melk, Anne, Gabi, Darle, Gualter, Wanessa, D. Maria e Seu França (palavras não expressarão minha eterna gratidão por tudo o que fizeram por mim).

Ao meu grande amigo Sílvio, com quem pude sempre contar nas horas certas e incertas dessa jornada.

Aos novos amigos que me encontraram em Campinas: Kátia, Almir, Nayara, Raynice, André (vocês foram um oásis nesses tempos desérticos).

Aos meus colegas de mestrado, especialmente meus grandes amigos e companheiros de fiel cumplicidade e de conversas sempre produtivas: Luciano e Fábio (não teria sido possível sem vocês).

Ao meu orientador, Dr. Marcos Aurelio Pereira, pela infinita paciência e constante ajuda, desde o primeiro momento, a quem devo o mérito maior deste trabalho.

Aos professores do IEL, em especial aos professores Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira, Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos e Dra. Isabella Tardim Cardoso, pelas dicas e ajuda preciosa, sempre com paciência e disponibilidade.

Aos professores da minha banca de qualificação e defesa, pelas sugestões e críticas muito oportunas: Dr. José Eduardo Lohner e Dra. Bernadete Abaurre.

Ao meu mestre Giancarlo Stefani, *optimus magister*, que me apresentou por primeiro o fantástico mundo clássico e a apaixonante língua latina.

À FAPEAM, pela bolsa de estudos concedida nesses últimos dois anos.

Nescire autem quid ante quam natus sis
acciderit, id est semper esse puerum.

(Desconhecer o que aconteceu antes de ter nascido
é permanecer sempre uma criança.)

Cícero (*Orator*, 120)

RESUMO

Nosso trabalho consiste em fazer um aparato crítico e introdutório, bem como uma tradução para o português de parte do *Orator*, de Cícero, obra que trata da formação do orador e da questão do ritmo no discurso oratório. O tema central do *Orator* é a busca da definição do melhor estilo oratório (*genus orationis optimorum*) que caracteriza o orador perfeito. Um elemento importante para compor esse estilo é a correta e eficiente utilização da chamada "prosa rítmica", que Cícero sistematizou no seu livro. Assim, a tradução da parte concernente a esse assunto começa mais especificamente no parágrafo 140 e vai até o final (parágrafo 238). Não obstante, será preciso, antes de tudo, uma busca cuidadosa dos precursores da prosa rítmica, no contexto da retórica clássica greco-romana, já que, a despeito do trabalho inovador de Cícero em teorizar aprofundadamente esse assunto, não foi ele quem criou o discurso ritmado. As origens desse tipo de discurso encontram expoentes entre os primeiros sofistas gregos (Trasímaco da Calcedônia, Gorgias e Isócrates principalmente), aos quais o orador romano faz referência na sua obra. Dessa forma, num primeiro momento, procuraremos expor as bases e as primeiras manifestações da prosa artística anteriores ao texto de Cícero, assim como apresentar panoramicamente os principais elementos de sua obra, para então, no segundo capítulo, fazer algumas reflexões preliminares acerca de algumas questões que perpassam o tratado: o problema do ritmo e a estrutura do período oratório.

Palavras-chave: Cícero. *Orator*. Retórica. Prosa rítmica. Período oratório.

ABSTRACT

This study consists of producing an introductory critical apparatus, as well as a translation into Portuguese, from part of the *Orator*, Cicero's work, which deals with the orator formation and the rhythm issue on oratory speech. The main theme of the *Orator* is the search for the definition of the best oratory style (*genus orationis optimorum*) that characterizes the perfect orator. An important element to compose this style is the correct and efficient usage of the so-called "prose rhythm", which has been systematized by Cicero in his book. The translation of the part concerning to this subject starts exactly at paragraph 140 and goes on until the end of the book, paragraph 238. However, before doing so, it will be necessary to do a detailed research on the rhythmic prose precursors, inserted in the context of classical Greek-Roman rhetoric, due to the fact that it was not exactly him who created rhymed speech, even considering his innovative work on this subject. The origins of this type of speech find its early exponents in the first Greek sophists (mainly Thrasymachus Calchedonius, Gorgias and Isocrates), authors to whom the Roman orator makes reference in his work. Thus, initially, we will expose the basis and the first manifestations of artistic prose which are previous to Cicero's text, in order to, in the second chapter, present some preliminary reflections about the issues that are implicitly dealt with in part of the *Orator*: the rhythm an the structure of oratory period.

Keywords: Cicero. *Orator*. Rhetoric. Prose rhythm. Oratory period.

LISTAS DE ABREVIATURAS

Ad Att.	**-** *Ad Atticum* (Cartas a Ático), de Cícero
A. poet.	**-** *Ars poetica*, de Horácio
De comp. uerb.	- *De compositione uerborum*, de Dionísio de Halicarnasso
De inu.	**-** *De inuentione,* de Cícero
De or.	- *De oratore*, de Cícero
Dial. de or.	- *Dialogus de oratoribus* (Diálogos sobre o orador), de Tácito
Harm.	- *Elementa harmonica*, de Aristóxeno de Tarento
Instit. orat.	- *Institutio Oratoria*, de Quintiliano
Met.	- Metamorfoses, de Apuleio
OLD	- Oxford Latin Dictionary
Or.	- *Orator*, de Cícero
Phil.	- *Philippicae* (Filípicas), de Cícero
Rhet.	- *Rhetorica*, de Aristóteles
Rhet. ad Her.	- *Rhetorica ad Herennium* (Retórica a Herênio)
Tul.	- *Pro M. Tullio*, de Cícero.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 12

2 CÍCERO: O ORADOR E O *ORATOR* 16

2.1 A prosa rítmica 34
2.2 A eurritmia da *oratio* 44
2.3 Acento e cláusulas 55

3 RITMO E PERÍODO ORATÓRIO 74

3.1 Uma palavra sobre ritmo 74
3.2 A estrutura rítmica do περίοδος 80
3.3 Desmembrando o período 87

4 TRADUÇÃO: *ORATOR*, 140-238 99

5 CONCLUSÃO 176

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 181

1 INTRODUÇÃO

Nam omnium magnarum artium sicut arborum altitudo nos delectat,
radices stirpesque non item (Cícero, *Or.* 147)

["Com efeito, a grandeza de todas as grandes artes, assim como a das árvores,
deleita-nos, mas o tronco e as raízes nem tanto."]

O advento dos modelos não-lineares da Fonologia moderna lançou novos olhares para o fenômeno da linguagem no que tange à importância do ritmo especialmente na configuração da cadeia da fala[1]. A Fonologia Métrica, em especial, tem-se ocupado de diversos estudos nessa área. A esse respeito, chama-nos a atenção a apropriação de alguns termos específicos da métrica clássica utilizados na sistematização dos dados e conceitos dessa área de conhecimento[2], fato que aponta para a necessidade de pesquisar o que se disse sobre ritmo na Antigüidade e dar voz aos escritores que se dedicaram ao problema do ritmo na linguagem. Nessa vertente, o texto de Cícero, *Orator*, é exemplar. Ao inscrever o problema da prosa rítmica no âmbito da retórica, Cícero discute e aprofunda a questão do ritmo como recurso oratório e lança, pela primeira vez, as bases metodológicas para a sua utilização no discurso retórico. De fato, desde o surgimento do que se convenciona chamar de retórica, com os primeiros sofistas na Grécia do séc. V a.C., a preocupação com a linguagem "ornada" e elaborada já era objeto de estudos e críticas[3], e a adequação do ritmo ao período oratório já era bastante difundida dentro do que chamamos de discurso ritmado (*oratio numerosa*).

[1] Não necessariamente nessa linha teórica, mas diretamente relacionados à questão do ritmo na cadeia da fala, podemos citar, de imediato, o trabalho de Barbosa (2006).
[2] Cf. Massini-Cagliari (1999, p. 115).
[3] Já Platão, em *Górgias,* abordava o valor da Retórica como *ars persuandi,* mencionando os procedimentos e figuras da prosa rítmica. Mais tarde, também Aristóteles se ocupará disso, na sua *Rhetorica.*

Conquanto não tenha a preocupação central e exclusiva de tratar do fenômeno do ritmo na prosa, na obra em questão, Cícero acaba criando o primeiro e mais completo tratado sobre a prosa rítmica na Antigüidade no momento em que delineia os requisitos do orador perfeito, cuja maior marca reside justamente na *elocutio*. É a partir daí, portanto, que ele normatiza os procedimentos a serem seguidos pelo orador, traçando um verdadeiro plano de curso sobre a eurritmia da *oratio,* levantando as origens, as causas, a natureza e o uso da prosa rítmica[4].

Discutir essas questões da obra é o nosso interesse maior e fulcro do nosso trabalho. Por isso, não nos deteremos na obra *Orator* em seu texto completo, a qual, como já foi dito, não aborda exclusivamente o objeto de nosso interesse, e sim a formação do orador ideal. Concentraremos nosso estudo, por conseguinte, na segunda parte da obra[5], quando, de fato, Cícero passa a aprofundar o problema da prosa rítmica, a partir do parágrafo 140, da qual faremos uma tradução para o português, acompanhada de notas, que têm por fim auxiliar na melhor compreensão do texto e torná-lo mais fluente ao leitor dos nossos dias. Até onde sabemos, não há nenhuma versão em português da obra, por isso, com nossa tradução, esperamos construir mais um degrau para o avanço dos estudos clássicos em língua portuguesa no Brasil.

Dividimos nosso trabalho em três partes: primeiramente, um capítulo dedicado a um breve estudo introdutório do autor e da obra, situando-a no contexto em que ela se insere (a retórica clássica), onde damos destaque à sua organização interna e, em seguida, relacionando a estrutura rítmica da frase com a prosódia da língua latina, com especial atenção ao problema do acento, da quantidade silábica e da padronização das chamadas

[4] Cf. *Or*. 174.
[5] Como veremos adiante, no decorrer do estudo introdutório, o *Orator* é um tanto irregular e digressivo, de modo que nossa opção por traduzir a segunda metade da obra não nos exime de possíveis referências à primeira parte, não traduzida.

clausulae metricae. Além disso, a partir uma abordagem mais direcionada ao estudo das *clausulae* propriamente ditas, junto com um quadro sistemático do que propõe Cícero (haja vista certa irregularidade com que ele as descreve[6]), esperamos dar início a uma discussão mais ampla sobre as questões que dizem respeito à acentuação inerente à língua latina como fator de influência ou determinação de uma sistematização do período oratório.

É com essa perspectiva que transitaremos para o segundo capítulo do trabalho: um olhar mais detido no περίοδος (o período oratório) e sua composição rítmica. Ao optar por essa direção, começaremos por tratar, sucintamente, do problema do ritmo na linguagem humana e sua presença no discurso oratório. Abordaremos, em seguida, a composição do περίοδος, suas origens, usos e estrutura interna para, na seqüência, apontar – através da segmentação de variados textos que, de alguma maneira, se apresentam ritmicamente – que recursos utilizados pelos antigos eram aplicados, conscientemente ou não, na configuração do discurso e como tais recursos eram produzidos.

Por fim, na terceira parte, apresentamos a tradução do respectivo trecho do *Orator*, com notas, da parte referente à prosa rítmica. Utilizamos, para tanto, a edição traduzida e comentada por A. Yon (1964), da *Belles Lettres*. Mesmo assim, consultamos outras edições conhecidas, como se pode conferir na bibliografia ao final do trabalho, das quais as anotações foram, em grande parte, aproveitadas, a saber, a edição de Tovar e Bujaldón (1992), Salor (1997), Bornecque (1921) e Barone (2004). Não obstante, com bastante freqüência, inserimos notas que achamos convenientes, ausentes nos trabalhos mencionados, haja vista nossa preocupação restrita com a segunda parte da obra.

[6] O fato é que, apesar de apresentar um plano de curso bastante sistemático sobre o assunto em pauta, Cícero não o segue à risca. Vez por outra, a questão do περίοδος e das *clausulae* se mesclam no decorrer do texto. Nosso trabalho procurou seguir uma seqüência mais ou menos didática do conteúdo.

Em suma, não será preciso destacar que a extensão do trabalho de Cícero sobre o ritmo no contexto da linguagem retórica, condensa uma série de postulados teóricos em relação à linguagem de um modo geral, que não podem ser desprezados. Nem esgotados aqui. Basta lembrar que, ao filtrar o pensamento dos antigos sobre o ritmo, Cícero é pioneiro ao intuir a sistematização da frase a partir de combinações de estruturas métricas, sob a proeminência do acento, que só dois mil anos depois a Fonologia Métrica viria a perscrutar cientificamente. Por isso, dizer que se deve dar voz aos textos clássicos significa reconhecer que muito ainda deve a modernidade ao pensamento antigo. Se nosso trabalho favorecer tal reconhecimento, já teremos alcançado nosso intuito.

2 CÍCERO: O ORADOR E O *ORATOR*

> *Nihil mihi praestabilius uidetur quam posse, dicendo, tenere hominum coetus, mentes allicere,uoluntates impellere quo uelit* (Cícero, *De or.* 1, 8).
>
> ["Nada me parece mais útil do que poder, falando, arrebatar as assembléias dos homens, aliciar as mentes, incitar as vontades para onde se queira"]

Marco Túlio Cícero foi orador, escritor e político romano[7]. Nasceu em 3 de janeiro, no ano de 106 a.C., na cidade de Arpino, interior do Lácio, a Sudeste de Roma, numa antiga família eqüestre do Lácio (alta classe social que lidava com o grande comércio; opunha-se, socialmente, à classe senatorial) a quem tinha sido dada a cidadania somente em 188 a.C. Ainda jovem, mudou-se para a capital da república, juntamente com seu irmão mais novo, Quinto, a fim de dar continuidade à sua educação, àquela altura já impregnada, em Roma, pelo sistema educativo grego (OCHS, 1989). Após iniciar sua carreira como advogado, Cícero passou alguns anos (de 79 a 77 a.C.) viajando, por motivos de saúde e conveniência política[8], pela Grécia, Ásia Menor e Rodes, onde aperfeiçoou seus conhecimentos de retórica e deixou-se influenciar pelas doutrinas de Platão e Aristóteles[9]

[7] Clark (1957, p. 11) assim o caracteriza: "Estadista, homem público, administrador, político, homem das leis, pregador, líder geral na opinião pública das coisas do estado". (Statesman, publicist, administrator, politician, lawyer, preacher, and general leader of public opinion in the affairs of the state).

[8] Nessa época, com 28 anos mais ou menos, Cícero declamava de forma ostensiva, usando violentamente o corpo e com a voz em alta tensão, o que causou preocupação com sua saúde. Concomitantemente, foi quando aceitou seu primeiro caso importante, a defesa de Amerino, um escravo liberto, acusado de parricídio por um favorito de Sila, nessa época ditador de Roma. Tal ação corajosa levou-o a sair prudentemente de Roma, após a conclusão do pleito (KENNEDY, CLAUSEN, 1996).

[9] Atkins (1952, p. 26 *apud* OCHS, 1989, p. 137) assim resume o conjunto da obra retórica de Cícero, sob a perspectiva de sua formação: "Cícero quis levar à sua geração o melhor do quanto se havia ensinado e dito sobre o tema da Retórica e, não contente com sua atividade docente, volta-se às próprias fontes, a Platão e Aristóteles, a Isócrates e Teofrasto e, com as obras destes como fundamento, intenta uma nova síntese, selecionando, combinando e ampliando, em consonância com seu próprio gênio e com sua experiência de orador". (Cicerón buscó llevar a su generación lo mejor de quanto se había enseñado y dicho sobre el tema de la retórica y, no contento con su actividad docente, se vulve a las propias fuentes, a Platón y Aristóteles, a Isócrates y Teofrasto y, con las obras de éstos como fundamento, intenta una nueva síntesis, seleccionando, combinando y ampliando en consonancia con su propio genio y con su experiencia de orador).

(*ibid*., p. 154). Ao retornar a Roma, logrou exercer diversos cargos públicos e políticos mesmo não tendo ascendência política em sua família, firmando-se, assim, como *homo nouus*:

> Embora não pertencesse à classe dos patrícios, sua eloqüência e sagacidade política fizeram com que conseguisse fama e um lugar no Senado. Os cargos oficiais eram tradicionalmente reservados aos patrícios, mas Cícero conseguiu cargos administrativos em grande parte graças à sua habilidade no manejo da oratória. Foi eleito *quaestor*, *aedilis*, *praetor* e, finalmente, *consul* (...)[10]. (*ibid*., p. 154)

Foi escolhido para *praetor* em 66 a.C. e, no fim dessa atuação decidiu concorrer ao consulado; foi eleito em 62 a.C. para o exercício do ano seguinte. Nesse cargo conseguiu destruir a conjuração de Catilina, tendo sido declarado *Pai da Pátria* por essa atuação em defesa das instituições republicanas. Mas o regresso triunfal de Pompeu a Roma e a institucionalização do primeiro triunvirato golpearam as ambições políticas de Cícero, fazendo com que voltasse às atividades forense e literária. Obrigado novamente, em 58 a.C., a exilar-se por conta da perseguição de Clódio, que o acusava de condenar cidadãos romanos sem julgamento, na época da conjuração de Catilina, passou um ano na Grécia, num total de 18 meses de amargo exílio, até que Pompeu interveio e conseguiu, com a ajuda de parentes e de amigos de Cícero, que o Senado se decidisse a chamá-lo de volta. Quando regressou (57 a.C.), o Senado foi recebê-lo às portas da cidade, sendo a sua entrada quase uma procissão triunfal. Seis anos mais tarde (51 a.C.), devido a uma lei de Pompeu, que obrigava os senadores de nível consular ou pretoriano a dividirem as províncias vagas entre si, foi governar a Cilícia, onde lutou contra tribos rebeldes das montanhas, recebendo

[10] Tradução nossa de: "Aunque non pertenecia a la clase patrícia, su elocuencia y sagacidad política hicieron que consiguiera fama y un puesto en el Senado. Los cargos oficiales se reservaban tradicionalmente a los patricios, pero Cicerón logró cargos en la administración, en gran parte por su habilidad en el manejo de la oratoria. Fue elegido *quaestor, aedilis, praetor* y, finalmente, *consul*.

dos seus soldados o título de *Imperator*. Demitiu-se e regressou a Roma por volta do ano 50 a.C., com intenção de reclamar a realização daquele triunfo. Mas o começo das lutas entre Pompeu e César, que deram origem à Guerra Civil, impediram a sua efetivação. Foi o período mais crítico da vida de Cícero. Ao optar pelo lado de Pompeu, embora muito timidamente, após a batalha de Farsália (48 a.C.) e a conseqüente fuga de Pompeu e a morte deste no Egito, Cícero passou então a dedicar-se integralmente à filosofia e à literatura, sob o perdão de César. Entretanto, o assassínio do grande general em 44 a.C. trouxe-o de novo para o centro da atividade política. Tentou recuperar a influência política e a direção do partido senatorial, mas Marco Antônio ocupou o lugar de Júlio César, e a Cícero só restou escrever os discursos contra o sucessor, conhecidos como *Filípicas*. A sua oposição a Antônio granjeou-lhe o interesse e a simpatia de Otávio. Mas este, eleito cônsul, chegou a acordo com Antônio e Lépido, antigo general de Júlio César, formando-se o segundo triunvirato. Em Túsculo, a sul de Roma, teve conhecimento que Otávio o abandonara e que Antônio o tinha colocado na lista dos proscritos, uma declaração de morte. Viajou para Fórmio, na costa adriática, com intenção de embarcar para a Grécia. Mas acabou por ficar, afirmando *Moriar in patria saepe seruata*[11], o que aconteceu pelas mãos de soldados comandados por um seu antigo cliente, em 7 de dezembro de 43. Cortaram-lhe a cabeça e as mãos e, por ordem de Antônio, pregaram-nas nas *rostra*, ou púlpito, antiga plataforma dos oradores no fórum de romano (ROLLER, 1997). Sua morte marca o fim da república e o último viso da oratória livre.

***

Cícero foi, tal como Demóstenes (384-322 a.C.) em relação à oratória grega, o maior expoente da oratória latina. Legou-nos um completo e bem acabado esboço teórico

[11] "Que eu morra na pátria sempre servida". Conforme Tito Lívio (Hist. de Roma, fragmento CXX).

sobre a arte de que foi mestre: a retórica. No dizer de Aristóteles, retórica "pode ser definida como a faculdade de descobrir os meios possíveis de convencer por qualquer modo"[12]. Na doutrina aristotélica, aliás, pertence ao domínio dos conhecimentos prováveis e não às certezas do conhecimento científico e lógico. Portanto, a busca da persuasão está no bojo do discurso retórico e, desde suas origens, constitui o fundamento de sua existência. Além disso, Aristóteles considerava a técnica retórica útil para todos os cidadãos e até para os filósofos, pois perante os auditórios populares que formam as assembléias e os tribunais, de nada servem as demonstrações puramente científicas, sendo imprescindível recorrer à retórica para obter o entendimento e convencer os ouvintes. Do contrário, corre-se o risco de ser vencido e de ver a verdade e a justiça escamoteadas[13] (REBOUL, 2004, pp. 23-27). Definitivamente, o saber defender-se com a palavra passou a ser parte essencial da educação e cultura geral grega.

É consensual[14] que a retórica surgiu em Siracusa, no século V a.C., com Tísias e seu discípulo Córax[15], embora o próprio Aristóteles tenha considerado Empédocles de Agrigento (mestre de Córax, filósofo grego do final do século V a.C., possivelmente pitagórico, do qual pouco mais se sabe) como o fundador da disciplina. É também consensual que foi Protágoras (481-411 a.C.) quem levou a retórica siciliana para a Grécia

---

[12] (*Rhet*. 1, 2, 1). Para Quintiliano, todavia, a retórica não tem como finalidade última a persuasão. Ainda que possa persuadir pelo discurso ornado, o orador deve ser, acima de tudo, *uir bonus dicendi peritus* (um homem de bem, experimentado no dizer) (cf. PEREIRA, 2001, p. 151). Bornecque, na sua introdução à tradução de 1921 do *Orator*, acrescenta que, na referida obra, Cícero não faz mais que desenvolver a segunda parte da sentença: o *peritus* (p. 7).

[13] Aristóteles refutava o argumento de que a retórica poderia trazer graves consequências quando alguém dela se servisse para fazer o mal, dizendo que se é certo alguém usar injustamente esta capacidade para expor razões e assim causar graves danos, não é menos certo que "isso ocorre com todos os bens, à exceção da virtude, sobretudo com os mais úteis, como o vigor, a saúde, a riqueza ou a capacidade militar, pois com eles tanto pode obter-se os maiores benefícios, se usados com justiça, como os maiores custos, se injustamente utilizados" (*Rhet.*1, 1, 4).

[14] Cf. Barthes (1975), Garavelli (2000), Plebe (1978).

[15] Ambos publicaram uma coletânea de preceitos oratórios práticos, a fim de que os cidadãos sicilianos, que haviam perdido suas terras na época dos tiranos, pudessem fazer uso e recorrer judicialmente para pleitear seus direitos.

continental, também por volta do final do mesmo século. Mas foi Górgias de Leôncio (436-338 a.C.) o primeiro a teorizar efetivamente sobre as técnicas argumentativas de uma arte retórica como disciplina independente. Górgias tem o mérito de submeter o discurso retórico a um tratamento estético, cujo código, retirado da poesia, carrega no discurso[16] o ritmo, as figuras e a disposição elegante das palavras que preenchem a *elocutio*[17] com um fermento estilístico. A questão da eloqüência como acréscimo ao estilo[18] para a confecção de uma prosa rítmica encontra aceitação em Górgias e em outros oradores da época*:*

> Os grandes oradores políticos (Isócrates, Demóstenes, Ésquines) enriquecem a eloqüência, para a qual a retórica, especialmente por obra de Górgias, havia já estabelecido esquemas de técnicas argumentativas e regras para a expressão que podiam constituir uma "prosa de arte" capaz de competir com a poesia na harmoniosa disposição das partes, nos ritmos e nas sonoridades. (GARAVELLI, 2000, p. 24)[19]

A retórica chegou tardiamente aos romanos e não era bem vista pelos antigos, pois tal "modismo" se afastava do *mos maiorum*[20] de então. A idéia de uma arte que visava convercer a qualquer custo, mesmo em detrimento da verdade dos fatos e, de certo modo, riscando a ética austera do romano mais tradicional, não agradava a sociedade da época,

---

[16] A palavra "discurso", no nosso trabalho, terá sempre o significado de "discurso oratório, forense", isto é, a fala solene do orador.

[17] Uma das cinco partes do discurso retórico, juntamente com a *inuentio*, a *dispositio*, a *memoria* e a *actio* (cf. CONTE, 1994, pp. 806-813).

[18] Tringali (1988, p. 114) nos informa que o estilo, na Antigüidade, não era objeto de uma disciplina particular, mas se incluía no capítulo da elocução da retórica e da poética. Assim esclarece o autor: "Estilo se origina da palavra latina 'stilus' que significa estilete, uma espécie de ponteiro que servia para escrever em tabuinhas enceradas, equivalentes a um caderno de notas. A parte posterior do estilete era achatada para apagar alisando a cera. Do sentido de instrumento para escrever, caneta, passa a significar modo individual de cada um escrever, modo peculiar como cada um usa a língua. Esse sentido continua básico e fundamental". Ochs (1989, p. 139) acrescenta que o estilo, para o estudante antigo de retórica, consistia na seleção de palavras e na construção de discursos em vista de quatro qualidades: clareza, correção, consistência e beleza artística.

[19] Tradução nossa de: "los grandes oradores políticos (Isócrates, Demóstenes, Ésquines) acrecientan la elocuencia, para la que la retórica, especialmente por obra de Gorgias, había ya estabelecido esquemas de técnicas argumentativas y reglas para la expresión que podían constituir una 'prosa de arte' capaz de competir con la poesia en la armoniosa disposición de las partes, en los ritmos y en las sonoridades."

[20] *Mos maiorum*: costumes herdados ou práticas estabelecidas, tradição (*OLD,* pp. 1136-1137).

pois, segundo Suetônio[21], "a retórica, assim como a gramática, foi recebida por nós com atraso e, na verdade, com alguma dificuldade maior, pois, ao que nos conta, tal atividade se realizou, às vezes, à margem da lei". O melhor exemplo de tal aversão se encontra na figura de Catão, o Censor (234-149 a.C.) que, apesar de ter sido um dos primeiros romanos a lidar com a matéria, tendo mesmo chegado a publicar suas *Orationes* (que não chegaram até nós), não compôs nenhum tratado retórico. Além disso, sua incursão nesse campo se destaca por ser de ordem mais ética do que retórica propriamente dita. A imagem do *uir bonus* era uma espécie de acomodação aos princípios da assim chamada retórica estóica, que representava a tradição romana na área do Direito e da Política. A rejeição dos antigos ao "culto da palavra" se refletia no ideal de Catão: *rem tene, uerba sequentur*[22]. Essa máxima parecia aviltar os artifícios técnicos do discurso por uma visão mais centrada no conteúdo em si (ALBERTE, 1997, p. 367).

Mesmo assim, a partir do século II a.C., a retórica se estabelece naquela região do Lácio. Diversas escolas são fundadas, muitos oradores surgem. Não obstante, a prática oratória do maior deles tem base aristotélica. Barthes (1975, p. 158), assim distingue a retórica ciceroniana da de Aristóteles:

> *a) medo do "sistema"; Cícero deve tudo a Aristóteles, mas o desintelectualiza. Quer penetrar-lhe a especulação de "gosto", de "natural" (...); b) a nacionalização da retórica: Cícero procura romaniza-la (é o sentido de* Brutus*), a "romanidade" aparece; c) o conluio mítico do empirismo profissional (Cícero é um advogado mergulhado na vida política) e da vocação à grande cultura; esse conluio terá um brilhante destino: a cultura se tornará o ornamento da política; d) a assunção do estilo: a retórica ciceroniana anuncia um desenvolvimento da* elocutio.

[21] *Rhetorica quoque apud nos perinde atque grammatica sero recepta est, paululo etim difficilius, quippe quam constet nonnunquam etiam prohibitam exerceri* (Cf. *De grammaticis et rhetoribus* 25, 1).
[22] *Ad Marcum filium,* fragmento 371, também referido por Horácio na sua *Ars poetica,* 310.

De fato, a "romanidade" inserida por Cícero à prática oratória, tem seu principal mérito na valorização do debate filosófico (GARAVELLI, 1988). Talvez por causa disso, a retórica gozava de muita popularidade e alcançou distinção e grande aceitação social na época ciceroniana. E ele não deixou de exercer sua função de *magister* dessa arte. Seus escritos sobre a teoria retórica que chegaram até nós são: *De inuentione* (84-83 a.C.), obra de sua fase juvenil, de aspecto eminentemente técnico, que seguia de perto a tradição aristotélica, da qual retomaria e reformularia, posteriormente, alguns conceitos; de sua fase de maturidade, temos: *De oratore* (55 a.C.), *Brutus* (46 a.C.), *Orator* (46 a.C.) e *De optimo genere oratorum* (entre 46 e 44 a.C.). Este último não é bem um tratado, mas um prefácio a uma tradução de dois discursos, ambos perdidos, um de Ésquines e outro de Demóstenes, em que faz uma espécie de resumo das idéias já expostas no *Orator.* Os três primeiros formam a trilogia que se costuma denominar de *rhetorica maior*, e alguns estudiosos modernos concebem uma certa unidade na tríade principal de suas obras retóricas: em *De oratore*, os fundamentos da teoria; em *Brutus*, a exemplificação histórica; e *Orator,* como delineação do ideal oratório. Tal classificação parece plausível, mas o fato é que *De Oratore* é o único escrito espontaneamente. Parece que Cícero não tinha em mente *Brutus* e *Orator* quando concebeu seu primeiro trabalho[23]. De fato, parece-nos mais conveniente a divisão cronológica de Cícero orador e teórico, proposta por Leeman (1974), desenvolvida em três períodos: um marcado pelo asianismo[24] (que iria até 79 a.C., quando de sua viagem para a Grécia); outro intermediário, no qual conseguiria encontrar a si mesmo como orador (na época da escritura do *De oratore*); e um outro, tardio, no qual se concentra em defender seu ideal de oratória contra os jovens do movimento aticista (época de *Brutus* e *Orator*). Numa época em que a oratória estava em decadência, em que se optava por uma retórica

[23] Cf. o prefácio de Hubbell à sua tradução do *Orator*, de 1997.
[24] Sobre o asianismo e aticismo trataremos logo adiante.

mais simples e sem as técnicas mais elaboradas empregadas por Cícero, era preciso retomar os princípios do que o grande orador romano acreditava ser a matriz do orador perfeito.

Com seu primeiro tratado, Cícero inaugura uma arena de discussão, que haveria de durar mais de 10 anos, sobre o papel do orador[25]. Escrito em forma de diálogo, em três livros, utiliza vários personagens, entre eles Marco Antônio[26] (143-87 a.C.) e Lúcio Licínio Crasso (140-91 a.C.) – que porta os pontos de vista do autor, isto é, que "a retórica é um modo de vida em si mesma e que o orador é uma mescla cultural de filósofo, advogado e político"[27] (OCHS, 1989, p. 156). Cícero situa o diálogo no ano de 91 a.C. Fala pela voz de Crasso, comentando o porquê de este, em 93 a.C., como censor, promulgar um edito contra os rétores latinos[28], os quais exigiam do orador apenas o conhecimento formal para a prática oratória, já Cícero lhe exigia uma formação universal, isto é, versado não só nas técnicas oratórias, mas também em vários outros conhecimentos, como História, Filosofia e Dialética, por exemplo.

Em *Brutus,* Cícero escreve uma história um tanto subjetiva da oratória romana. Ao enumerar mais de 200 oradores romanos, colocando-os sob os diferentes cânones da oratória, Cícero mostra sua habilidade como crítico e retórico e reivindica sua posição de modelo da perfeita elocução. Também em forma de diálogo, as motivações parecem ter sido a efervescente querela, que já vinha se esboçando desde alguns anos antes, entre os

---

[25] Nesse ínterim, os neo-áticos pareceram ganhar força, talvez devido à ausência de Cícero, que exercia o cargo de governador da Cilícia em 51-50 a.C. De fato, o discurso sereno do *De oratore* muda para o tom mais inquieto de *Brutus* e *Orator* (cf. BORNECQUE, 1921).

[26] Não se trata, obviamente, do Marco Antônio triúnviro que mandará matar o grande orador mais tarde, e sim de seu avô, que era grande advogado na juventude de Cícero. Crasso, cesaricida, foi um dos mestres de Cícero também em sua juventude.

[27] Tradução nossa de: "La retórica es un modo de vida en si misma y que el orador es una mezcla cultural de filósofo, abogado y político".

[28] Cf. Norden, 1986, pp. 235-236. Leeman (1974, p. 140) também faz referência à indisposição de Cícero contra os rétores latinos e seus procedimentos pedagógicos. *Rhetor*, em grego, significava 'orador', aquele que fala em público. Embora o termo "retórica" dissesse respeito à fala pública e, ainda nos seus primórdios, fosse afetada pela organização e sistematização próprias da escrita, somente mais tarde é que a relação da retórica com o discurso escrito ficaria mais estreita.

aticistas e os asiáticos. Vale lembrar que, ao movimento asianista, que, a partir do século III a.C. vigorou nas escolas da Ásia Menor e em todo o Mediterrâneo, e cujos discursos tinham por meta "impressionar e prender a atenção do auditório por meio da fluidez, da dicção e das imagens belas e abundantes, ou por meio da composição epigramática" (cf. ROLFE, 1963, p. 33 *apud* OCHS, 1989, p. 181), pertenciam Cícero e Hortêncio[29]. A tal estilo, surgido por volta do ano 200 a.C., opunham-se os aticistas (ou neo-áticos, assim denominados pelo próprio Cícero[30]), um grupo considerável de filósofos, escritores e oradores (alguns dos quais o próprio Cícero instruiu[31]) que optaram por um estilo desprovido de adornos estilísticos e sem atenção especial ao ritmo, negligenciando o uso do fator emocional e tomando como modelos Tucídides[32] (460?-400? a.C.), Xenofonte (428-354) e Lísias (459-380 a.C.), escritores áticos do século V a.C. (OCHS, 1989, pp. 180-182). Dos neo-áticos, faziam parte César (em seus *Commentarii*), Gaio Lúcio Calvo (poeta amigo de Catulo), contra quem Cícero se pronuncia, e Marco Júnior Bruto (85-42 a.C.)[33]. Os

[29] Quinto Hortênsio Hortalo (114-50 a.C.), asianista declarado, grande nome da oratória (juntamente com C. Aurélio Cota, cônsul em 75 a.C.), antes de Cícero, que muito o admirava. Mas este, depois que voltou da Grécia, rivaliza com o velho orador e o supera, menos pelo seu próprio progresso do que pelo declínio de Hortênsio, depois do consulado de 69. Ambos tornaram-se amigos, mas era difícil para os jovens aticistas compreenderem tal admiração (LEEMAN, 1974, p. 130).

[30] Cf. *Or*. 89: *isti noui Attici* (as referências ao *Orator* são todas retiradas da edição *Belles Lettres*). Os aticistas romanos nos são menos conhecidos por documentos originais de sua oratória do que pelo que nos diz Cícero (MARCHESI, 1944, p. 290).

[31] Como, por exemplo, Célio, um dos interlocutores de Cícero em *Brutus*. Entretanto, não há evidências de que ele tenha sido realmente um aticista (cf. DOUGLAS, 1955, p. 245).

[32] Muito embora Cícero seja bastante incisivo com os que tomam Tucídides como modelo oratório, já que este sequer é advogado, mas sim historiador. Cf. *Or*. 30: *Ecce autem aliqui se Thucydidios esse profitentur, nouum quoddam imperitorum et inauditum genus! Nam qui Lysiam sequuntur, causidicum quemdam sequuntur non illum quidem amplum atque grandem, subtilem et elegantem tamen et qui in forensibus causis possit praeclare consistere. Thucydides autem res gestas et bella narrat et proelia, grauiter sane et probe, sed nihil ab eo transferri potest ad forensem usum et publicum. Ipsae illae contiones ita multas habent obscuras abditasque sententias uix ut intellegantur; quod est in oratione ciuili uitium uel maximum.* "Existem, portanto, aqueles que se declaram 'tucididianos', uma nova e estranha espécie de ignorantes. Pois aqueles que seguem a Lísias, pelo menos aderem a um advogado, certamente não um exuberante nem considerável, mas sutil e elegante, que sustenta bem sua dignidade nas causas forenses. Tucídides, por outro lado, narra ações, guerras e lutas, certamente com gravidade e integridade, mas nada pode ser transferido do seu estilo para a prática forense ou pública."

[33]Podemos encontrar a polêmica entre Calvo e Bruto de um lado e Cícero de outro, no *Dialogus de oratoribus* de Tácito (181) e também em Quintiliano (livro XII).

centros intelectuais do aticismo eram Atenas, Alexandria, Pérgamo 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 ao mais simples deles: Lísias.

Na metade do século I a.C., a reação ática suplantou o asianismo[34], que vigorava até então, o qual passou a designar o "pior insulto literário" que seus opositores podiam fazer (NORDEN, 1986, p. 162). Não por acaso, em Roma, "a doutrina da Analogia encontrou aplicação prática ao regular o uso das palavras na linguagem literária"[35] (*ibid*., pp. 198-199), com particular tendência aticista, no período ciceroniano. Os ataques dos neo-áticos eram direcionados especialmente contra "a dicção e a *compositio uerborum* exuberante de Cícero. Isso torna compreensível que ele tenha dedicado um novo trabalho, que se seguiu imediatamente a *Brutus*, sobre esse assunto em particular"[36] (LEEMAN, 1974, p. 187). Uma outra crítica era contra seu esquema rítmico, no dizer de Leeman, "efeminado". Para essa questão, em particular, sua defesa resultou na sua preleção sobre os aspectos da *compositio*: a eufonia (o som agradável das palavras), a disposição elegante das palavras (*concinnitas*); e, a mais longa, a estrutura do περίοδος (*ibid*., p. 193-194).

---

[34] No entanto, como não nos deixa esquecer Peterlini (2004, p. 141), "na segunda metade do período de Augusto, o aticismo foi suplantado pelo asianismo e a oratória tornou-se divertimento de salão, com as *declamationes*. O fim da liberdade política dava seus primeiros frutos sobre o cadáver de Cícero". As *declamationes* eram exercícios escolares de composição e recitação sem compromisso político e civil (GARAVELLI, 2000, p. 40). Somente cerca de 100 anos após o apogeu de Cícero é que o gosto pela retórica ciceroniana e pelos velhos ideais encontra voz em Quintiliano e, um pouco depois, em Tácito. Mas a chama da retórica clássica nunca mais se reacenderia na Roma imperial.

[35] Tradução nossa de: "la dottrina dell'analogia trovò pratica applicazione nel regolare l'uso delle parole nella lingua letteraria". Os analogistas eram representados pelos estudiosos de Alexandria, que preconizavama regularidade da língua em paradigmas formais. Opunham-se aos anomalistas, estudiosos centrados em Pérgamo, que procuravam valorizar tudo o que fosse "natural" na língua, ou seja, a língua deveria ser encarada tal qual era apresentada (CAMPOS, 2006). À Analogia, no sentido mais estrito, estavam associados os aticistas, contra a qual Cícero também se posiciona, como se vê no *Orator*.

[36] Tradução nossa de: "la dizione e la *compositio uerborum* esuberante di Cicerone. Ciò rende comprensibile Il fatto che Cicerone decidesse di dedicare un nuovo trattato, che seguiva immediatamente il *Brutus*, a questo argomento in particolare".

É verdade que Cícero era afeito ao asianismo, mas só no início da sua carreira, pois na época da disputa com os aticistas, ele já postulava uma posição intermediária entre o asianismo e o aticismo, como seu mestre Molo Ródio. Passa de um asianista como Hortênsio a um estilo mais moderado e equilibrado e repete uma idéia já expressa em *Brutus*: o que ele professa, na sua maturidade, não é mais asianismo, mas o aticismo que é representado por Demóstenes. Ou seja, sua linha de defesa não é de defender o asianismo, mas de preconizar o que seria, para ele, o verdadeiro aticismo: o de Demóstenes (*ibid*., p. 185).

É nessa polêmica entre Cícero e seus opositores que surge, quase concomitantemente a *Brutus* (concluído em abril do mesmo ano), sua última grande obra de retórica: o *Orator*, título dado por ele mesmo[37], escrito muito provavelmente entre o final de julho e o final de outubro de 46 a.C. Se é verdade que a concepção ciceroniana acerca da preparação da arte oratória se encontra no *De oratore*[38], considerada sua obra mestra no que concerne aos seus diversos livros sobre o assunto, é no *Orator* que ele se dedica a discutir a necessidade da formação integral do orador, inclusive no que diz respeito aos conhecimentos de Filosofia e das ciências universais[39].

A estrutura um tanto irregular da obra[40] deu margem a algumas teorias sobre sua composição bipartida e os motivos que o teriam levado fazê-lo[41]. Uma das mais difundidas

[37] Cf. Yon (1964, p. 9)
[38] Cf. Senger (1960).
[39] Cf. *Or*. 118.
[40] Não entrou em discussão no nosso texto uma outra possível explicação para a estrutura singular do *Orator.* A maneira aparentemente descurada como foi escrito o tratado parece se enquadrar nos princípios de um outro estilo, que é discutido amplamente por Santos (1999), chamado de "arte epistolar" ou "arte do ditado" (*ars dictaminis*). No seu artigo, partindo dos preceitos epistolares inferidos nas "Epístolas" de Sêneca e nos textos de retórica e poética de outros autores, como Cícero e Horácio, Santos aponta as características do gênero epistolar, como a espécie adequada ao *sermo*, de que deve se utilizar o filósofo, isto é, "a arte dialógica propõe-nos elaborar o *sermo* como discurso vizinho à *locutio cottidiana*. Mas, de um lado, a *locutio cottidiana* é mais fácil ou descurada que artificiosa ou elaborada. De fato, é ao não-elaborado (...) e fácil (...) que visa Sêneca; é ao rebuscado (...) e forjado (...), bem como ao acurado (...), que repudia" (*ibid*., p. 69).

e aceitas é a de Sabbadinni (1916), segundo a qual a explicação para a aparente desorganização da obra se deve ao fato de que ela se dividiria em duas grandes partes, das quais os 97 últimos parágrafos (140-236) corresponderiam à teoria do ritmo na prosa, constituindo-se, assim, numa peça à parte dentro da estrutura geral. Já se dividirmos os 139 parágrafos da primeira parte em seis seções[42] e se destas retirarmos as de número par, as contradições e repetições seriam eliminadas. Isso porque, segundo Sabbadini, o desenho original, que compreendia as seções I, III e V, constituía uma carta privada a Bruto; posteriormente, Cícero teria ampliado tal desenho e inserido as três novas seções – II, IV e VI – a fim de, assim, elaborar um livro dirigido ao grande público que tratasse sobre o melhor estilo oratório. Mesmo com o necessário e evidente ajuste, a inclusão dessas novas seções teria causado a aparente desorganização estrutural.

Recentemente, no entanto, Sánchez Salor (1997) questionou a proposta de Sabbadini e sugeriu uma nova divisão, partindo do pressuposto de que o fio condutor da obra, na verdade, são dois, a saber, definir o orador ideal (jogando com o conceito de *decorum*) e refutar os neo-áticos. Cícero estaria interessado, portanto, em saber

---

Repudia, entretanto somente o discurso que **pareça** não elaborado. Assim, o *sermo*, como gênero apropriado ao filósofo, é uma arte que dissimula a arte. Em síntese, a aparente irregularidade da obra de Cícero, sua composição e estrutura interna aparentemente desordenadas seriam nada mais do que a obediência a um gênero determinado de texto, a epístola. Ou, conforme nos resume Santos (*ibid*., p. 72), "a arte dialógica, na medida em que é arte, premedita um discurso, na medida em que é dialógica, premedita um gênero de discurso que é o da conversa. Ora, uma conversa é cheia de caminhos e descaminhos, pelo que é mais fácil e espontânea que elaborada ou premeditada. Logo, o que a arte dialógica nos propõe, ao fim e ao cabo, é a elaboração e premeditação de um discurso vizinho ao não-elaborado e improvisado".

[41] Bornecque (1921, p.8) é quem melhor resume essa questão. Podemos perceber, ao longo do livro, digressões (particularmente aquela do parágrafo 140 a 148, quando se comparam o Direito e a Eloqüência); repetições (a ênfase na necessidade da formação filosófica do orador, 11-19 e 113-120; a teoria dos três estilos, 20-32 e 76-112; e a doutrina da θέσις, 44, 125); a falta de proporção (Cícero passa rapidamente pela *inuentio* e pela *dispositio*. Quando trata da *elocutio*, dedica a maior parte da discussão à estrutura da frase e do ritmo oratório, ao qual é reservado quase metade da obra); e as reiteradas críticas aos neo-áticos e também aos asiáticos (cf. contra os neo-áticos: 23-32, 75, 89-90. Contra os asiáticos: 25, 27, 57, 212, 226, 229.), sem mencionar as três dedicatórias que faz a Bruto: no primeiro parágrafo, no 33 e no 140. Cf. também a edição crítica de Barone (2004, pp. 5-8).

[42] Estas seriam I: § 1-19; II: § 20-35; III: § 36-42; IV: § 43-68; V: § 69-111; VI: § 112-139.

> qual é o melhor orador ou escritor no que se refere ao estilo, no que se refere ao gênero, no que se refere às funções (invenção, disposição, elocução) do orador, no que se refere a conhecimentos de outras ciências e, por último – e isto é o que dissemos ser a segunda parte –, no que se refere ao uso do ritmo na prosa. (*ibid*., p. 14)[43]

Salor argumenta que, se é verdade que as partes eliminadas realmente evitam muitas repetições, é também fato que a maioria dos elementos que supõem a polêmica com os neo-áticos, considerando-se que seja um dos fios condutores da obra, fica truncada. O estudioso ainda sustenta que a estrutura de Sabbadini torna inaceitável certos agrupamentos e certos cortes, como o fato de que uma parte, a segunda, termine com uma dedicatória a Bruto (o que soaria estranho, pois o *locus* da dedicatória costuma ser o começo do texto) ou que, ao partir dos fragmentos quarto e quinto, o tratamento da *elocutio* seja separado, ficando em um fragmento o dos filósofos, historiadores e poetas, e em outro o dos oradores. Salor propõe, então, um novo esquema em que as partes da obra se constituiriam num todo organizado, mantendo o sentido unitário que estabeleceria o fio condutor da mesma, a saber:

PRÓLOGO

a) Motivação e tema da obra (1-2).
b) Perigo da definição de um modelo perfeito (3-6).
c) O ideal oratório. Teoria platônica sobre a "idéia" (7-10).
d) Justificação da alusão à filosofia platônica: a filosofia é necessária para o orador (11-16).
e) O orador perfeito não existe (17-19).

[43] Tradução nossa de: "Cuál es el mejor orador o escritor en lo que se refiere al estilo, en lo que se refiere al género, en lo que se refiere a las funciones (invención, disposición, elocución) del orador, en lo que se refiere a conocimentos de otras ciencias y, por último – y esto es lo que hemos dicho que es la segunda parte –, en lo que se refiere al uso del ritmo en la prosa."

DESCRIÇÃO DO ORADOR PERFEITO

I. No que se refere ao estilo oratório

1. *Não é o que se sobressai em um só estilo (20-21).*
2. *É o que sabe mesclar os três estilos (22):*
    a) *Demóstenes. Crítica ao neo-aticismo (23).*
    b) *Critica ao asianismo (24-27).*
    c) *O verdadeiro aticismo. Não são áticos os imitadores de Tucídides (30-32)*[44].

II. No que se refere ao gênero oratório:

1. *Nova dedicatória a Bruto. Seu elogio (33-35).*
2. *Nova alusão à dificuldade de definir o orador perfeito (36).*
3. *O orador perfeito deve ser buscado no gênero judicial, mas toma grande quantidade de recursos do gênero demonstrativo (37-38).*
4. *Quantidade do gênero demonstrativo (37-38).*
5. *Historia do gênero demonstrativo (39-42).*

III. No que se refere aos officia oratoris*:*

1. *O orador perfeito aparece sobretudo na* elocutio *(43).*
2. *A invenção (44-49).*
3. *A disposição (50).*
4. *A elocução. Nela aparece o orador perfeito (51-54).*
    a) Ação e movimento (55-60)
    b) *Elocução*[45]*:*
        - elocução do filósofo (62-64).
        - elocução do sofista (65).

[44] Na verdade, essa subseção começa, efetivamente, no parágrafo 28. A ausência dos parágrafos 28 e 29 ocorre *ipsis litteris* na divisão de Salor.
[45] Parágrafo 61. Novamente omitido na divisão do autor.

- elocução do historiador (66).

- elocução do poeta (66-68).

- elocução do orador (69-112):

A. Deve adaptar-se aos princípios do decorum *(69-74).*

B. Definição dos três estilos (75):

a) tênue:

- adornos (75-79).

- língua (79).

- figuras (79-86).

- ação (86).

- agudeza (87-90)

b) médio (91-96)

c) elevado (97-99)

C. O orador perfeito mescla os três estilos (100-103).

D. Exemplos de oradores (104-112).

IV. No que se refere aos conhecimentos:

1. *Das outras ciências:*
   a) *Dialética (113-117).*
   b) *Filosofia (118).*
   c) *Outras ciências (história, física, direito) (119-120).*

2. *Da Retórica:*
   a) *Os tipos de causas (121).*
   b) *Os argumentos (122).*
   c) *As partes do discurso (122-133).*
      - o decorum *em cada parte (123-125).*
      - o tom elevado nas questões gerais (125-127).
      - o pathos *e o* ethos *(128-133).*
   d) *As figuras (134):*
      - da palavra (135).

- do pensamento (136-139).

V. No uso da prosa rítmica (140-236):

1. *Novo prólogo: dignidade da profissão da retórica e da eloqüência (140-148).*
2. *Elementos produtores de ritmo:*
    a) *Qualidades rítmicas dos sons e de suas combinações. (149-164).*
    - hiato (149-152).
    - síncopes e apócopes (153-158).
    - apofonia e outros fenômenos (159).
    - aspiração e outras transcrições gregas (160-163).
    b) *Colocação simétrica das palavras (figuras gorgianas) (164-167).*
    c) *Prosa periódica:*

A. O PERÍODO (168-220)

- História da questão (168-174).
- Origem da prosa rítmica ou periódica (174-176).
- Base natural da prosa rítmica (177-178).
- Natureza da prosa rítmica (179-198):
- *problemática (180-182).*
- *existência do ritmo em prosa (183-187).*
- *tipos de ritmo (187-190).*
- *Ritmos mais adaptáveis em prosa (191-198):*
    - outras opiniões (191-194).
    - opinião de Cícero (195-203).

- Uso da prosa rítmica (204-220):
- *Em que lugar da frase e outras questões práticas (204-211).*
- *A cláusula (212-218)*

- Conclusão sobre o período (219-220).

B. INCISOS E MEMBROS (221-226).

3. *Utilidade da prosa rítmica (227-229).*
4. *Vícios a evitar na prosa rítmica (229-231).*
5. *Provas da importância da prosa rítmica (232-233).*
6. *Crítica aos neo-áticos, que rechaçam a prosa rítmica (234-236).*

CONCLUSÃO (237-238).

Parece-nos que tal divisão é altamente clarificadora e coerente com o princípio de que Cícero busca definir o orador perfeito: dotado de grande engenho e cultura, de modo que pudesse transitar sabiamente pelos três estilos do discurso (simples, moderado e veemente) e que não somente escolhesse bem as palavras, mas, principalmente, dispusesse-as de maneira que o período se complete ritmicamente. Por isso, a obra tem sentido no conjunto completo, sem prescindir de nenhuma parte: desde a definição e defesa do estilo até a utilização do ritmo da prosa. As repetições, conclui Salor (1997, pp.18-19), devem-se ao fato de que o orador romano queria reiterar os já mencionados fios condutores da obra. Além disso, ele não perde a oportunidade de expressar sua própria doutrina oratória, mesmo que seja recaindo em tautologia. São, pois, repetições exigidas pelo próprio esquema do livro:

> Definitivamente, há uma unidade na obra. E a aparente desordem e as repetições podem ter explicações: algumas conjunturais, como podem ser o estado de espírito do autor e o momento político que atravessava Roma, com uma situação política incerta e perigosa. Outras pessoais, como podem ser determinados convencimentos doutrinários do próprio Cícero na matéria, que o obrigam a repetir as idéias que repete a cada vez que tem oportunidade, conforme já dissemos[46]. (*ibid*., p. 20)

[46] Tradução nossa de: "En definitiva, hay unidad en la obra. Y el desorden y las repeticiones pueden tener explicaciones: algunas coyunturales, como pueden ser el estado anímico del autor y el momento político que atravesaba Roma, con una situación política todavia incierta y peligrosa. Otras personales, como pueden ser

Mesmo assim, acreditamos que a tese de Sabbadini, com a qual Yon (1964, pp. 9-20) também concorda, sobre a dupla cronologia da redação, seja válida.

Nos dois anos seguintes à publicação do *Orator*, Cícero ainda escreveu mais duas obras de retórica: *Partitiones oratoriae* (45 a.C.), síntese manualística e bastante clara, sob a forma de perguntas e respostas; e *Topica* (44. a.C.), reformulação dos *Topica* de Aristóteles para a sua utilização na prática jurídica. É ainda necessário fazer referência a uma obra de autoria incerta, por muito tempo atribuída a Cícero, que alguns imputam ao rétor Cornifício, a *Rhetorica ad Herennium* (início do séc. I. a.C., possivelmente), em quatro livros, que faz paralelo com o *De inuentione,* discutindo o funcionamento e a utilidade da retórica, sem pôr em pauta sua natureza boa ou má (cf. ALBERTE, 1997, p. 365)[47].

A morte de Cícero, o fim da República e início do Império de Augusto marcam o final da oratória livre, que cede lugar às *declamationes*, exercícios intelectuais praticados nas escolas dos rétores, em que se professavam causas fictícias, distantes da realidade nova que a idade imperial impunha. Essa nova "arte" é bastante criticada por Tácito[48], que a caracteriza como decadente, artificiosa, frívola e corrupta. Isso era devido, evidentemente, às mudanças de condição política do povo romano: o orador, na República, propunha novas leis, acusava os inimigos do Estado, pronunciava com grandiloqüência os processos civis (MARCHESI, 1944, p. 35). As leituras públicas e as declamações eram apenas um passatempo que a tradição romana, tão afeita ao ímpeto da oratória, perservava mesmo no Império. No entanto, ao contrário das declamações que também existiam na época

---

determinados convencimientos doctrinales del própio Cicerón en la materia, que le obligan a repetir ideas que repite cada vez que tiene ocasión, según ya hemos dicho."

[47] Cf. também Douglas (1960).

[48] *Dial. de or.* 36-39.

republicana, como forma de exercitar a palavra para a real prática oratória pública, em que se criavam lugares e argumentos próprios do gênero deliberativo e judiciário, as *declamationes* da fase imperial valiam por si mesmas e, longe dos púlpitos do Senado e do foro, atraiam o público para as escolas do rétores, lugares onde se encenava a liberdade declamatória de outrora (*ibid*., p. 35).

Em suma, os oradores, rétores e declamadores da idade imperial são os continuadores da antiga eloqüência epidítica, por isso, ainda segundo Marchesi (1944), seriam também os herdeiros daquela antiga sofística grega, só que sem os elementos filosóficos que permeavam, embora não isentos de crítica, a sofística gorgiana. Os declamadores seriam, enfim, os continuadores do asianismo, em cuja eloqüência o desenvolvimento do germe daquela oratória passada, grega e romana, era visível.

2.1 A prosa rítmica[49]

Atribuímos o nome de **prosa rítmica** ou **discurso ritmado**, no contexto do discurso oratório clássico, a qualquer construção que objetive produzir determinados efeitos artísticos. Norden (1986, p. 26) chama de prosa artística os discursos cuja organização interna se caracteriza por três elementos essenciais: as figuras gorgianas (antítese e jogo de palavras), a prosa rica de expressões poéticas e a prosa rítmica.Trata-se de um dos mecanismos de que se utilizaram os autores da Antigüidade para exercer a arte do convencimento. Com isso, dispondo o período, as palavras e os grupos de sílabas em tal ordem que pudessem despertar aprazimento no ouvinte, o orador poderia flexibilizar o discurso para que o auditório, mais do que ser levado ao convencimento, fosse arrebatado

[49] Uma versão prévia, menor, das considerações a seguir, sob o título "Preâmbulo à noção de prosa artística na antiguidade clássica: o *Orator*, de Cícero", foi publicado nos Anais do XII SETA (2006).

pela comoção e pela satisfação do *pathos*. Obviamente, a prosa artística é anterior a Cícero. Ele mesmo nos informa – embora seja questionável[50] – que o discurso ritmado surgiu na Grécia com Trasímaco de Calcedônia[51] (fins do séc. V a.C.) e com Górgias de Leôncio. Daquele, quase nada se conhece: de seus escritos não restaram mais que alguns fragmentos e poucas informações de sua vida. Já Górgias é mais conhecido como filósofo sofista[52] do que como um teórico da prosa artística. Ele formou, ao lado de Protágoras (490-410 a.C. aproximadamente), a dupla dos maiores sofistas gregos. Seu cuidado especial com o conteúdo e também com a forma trouxe-lhe a fama de associar a prosa e a poesia, só que a utilização sistemática e, por vezes, abusiva dos recursos poéticos nos discursos retóricos, como arcaísmos, glosas, excesso de figuras e do uso das cláusulas, tornou-o alvo de críticas de Aristóteles[53], que também atacou os retóricos que o precederam, acusando-os de terem-se contentado em compilar algumas receitas e um sem número de subterfúgios ou evasivas aplicáveis à oratória, que visavam apenas à aprovação dos juízes. Para Górgias, a função do

---

[50] Cf. Férez, 1988, p. 610; Norden, 1986, p. 26.

[51] Trasímaco, oriundo da Calcedônia, na Bitínia, estudou com os sofistas e estabeleceu-se cedo em Atenas, onde ensinou como sofista. Ao que tudo indica, escreveu muito, mas apenas alguns fragmentos chegaram até nós. Dionísio de Halicarnasso cita alguns de seus discursos, assim como Teofrasto, que elogia o seu estilo eloqüente. Mesmo Aristóteles coloca Trasímaco entre os criadores da retórica. Platão o cita como hábil e um tanto fanfarrão no primeiro livro da "República" quando trata do problema da justiça, e a figura de Trasímaco é recorrente ao longo do texto do livro I. Platão nos dá uma idéia um tanto caricata do personagem: impetuoso, rixento e violento em suas considerações (cf. a introdução de Robert Baccou, na edição da "República" de 1973).

[52] A palavra "sofista" deriva do adjetivo grego *sophos*, que significa "sábio", podendo ser traduzido também como "especialista" (KENNEDY, 1999, p. 29). No séc. V a. C., o termo era atribuído a quem lecionava gramática, retórica, política, ética, ou outras disciplinas, em troca de pagamento. Eram professores na arte de como ascender na vida civil, nos estados da Grécia. Tinham amplos e variados interesses e os ensinavam nas suas "escolas", nas quais, possivelmente, a atividade central era ouvir seus discursos (ou ler versões de seus discursos), tendo-os como modelos de argumentação e estilo, através da memorização ou repetição. Tais métodos eram bastante criticados pelos filósofos, particularmente Platão. Cícero faz menção aos sofistas nos §§ 37 e 65 do *Orator*, comparando-os ao orador: todos intentam aplicar adornos no discurso, mas a diferença é que os sofistas não pretendem excitar os sentimentos do auditório, e sim aplacá-los, não tanto persuadir, mas sim deleitar. E, ainda segundo Cícero, por assim procederem mais do que os oradores, seus discursos são mais digressivos e mais floreados.

[53] *Rhet*. 3, 1, 9. O fato de Górgias ter sido o introdutor de uma oratória de exibição ou de aparato, sem obediência a qualquer finalidade política ou forense e orientada fundamentalmente para fazer realçar o próprio orador despertou também, um pouco antes, a crítica incisiva de Platão, que rejeitava uma retórica que visasse somente à persuasão e não a verdade, e ainda esvaziada por adornos inócuos (cf. REBOUL, 2004, pp. 10-19).

orador não é a demonstração lógica, quando a verdade não pode ser demonstrada racionalmente, mas sim a persuasão pelo aspecto emocional, pela reação causada pela palavra, usada como artifício de convencimento (KENNEDY, 1999, p. 36). Górgias introduz na prosa os meios expressivos da poesia, mas não teria inventado nada de novo[54], apenas "representa o último elo de um desenvolvimento natural" (NORDEN, 1986, p. 50). Do mesmo modo, continua o estudioso, Trasímaco não "inventou" a prosa rítmica, pois coisas desse tipo não se inventam. Na concepção antiga, aliás, discurso periódico e discurso rítmico são a mesma coisa. Além disso, segundo Norden (*ibid.*, p. 53) "a fala dos gregos era música por si mesma e é, *a priori*, indiscutível que já muito antes que se começasse a exprimir o próprio pensamento numa prosa trabalhada, à regra de arte, os oradores e o público sentiam instintivamente o ritmo das frases"[55]. Acrescenta ainda o autor:

> Para os antigos, era natural que a voz do orador apaixonado tivesse um tom intermediário entre a fala comum e o canto. Aristóxeno[56] (cf. *Harm. 19*) afirmou claramente que o som cantado da voz ao pronunciar o discurso era sinal de maior paixão; para ele, a diferença entre o falar e o cantar consiste no fato de que, falando, a voz procede sem interrupção, cantando, ao contrário, permanece em determinados níveis do tom e se produz a pequenos intervalos[57]. (*ibid*., p. 65)

---

[54] Mesmo assim, Reboul (2004, p. 4) afirma que Górgias é o precursor da origem literária da retórica, cujos primórdios foram de ordem exclusivamente judiciária, prática, portanto. Mais adiante, o autor afirma que "a retórica foi a primeira prosa literária e durante muito tempo permaneceu como tal" (*ibid.,* p. 61).

[55] Tradução nossa de: "La parlata dei Greci era musica per se stessa, ed è a priori indubitabile che si cominciasse a esprimere i propri pensieri in una prosa lavorata a regola d'arte, oratori e pubblico abbiano sentito istintivamente il ritmo delle frasi."

[56] Allen (1973, p. 231) nos diz que, na visão de Aristóxeno (*Harm.* 17), existe uma melodia natural do discurso baseada nos acentos das palavras. (Cf. também a edição de Da Rios (1954) dos *Elementa harmonica*, de Aristóxeno).

[57] Tradução nossa de: "Per gli antichi era naturale che la voce dell'oratore appassionato avesse un tono intermedio fra la comune parlata e il canto. Già Aristosseno (cfr. *harm. 19*) há chiaramente affermato che il suono cantato della voce nel pronunciare il discorso era segno di maggior passione: per lui la differenza fra il parlare e il cantare consiste nel fatto che parlando la voce procede senza interruzioni, cantando invece si arresta a determinati livelli del tono, e procede a scatti (...)." Cf. a propósito *Or*. 55: *Vocis mutationes totidem sunt quot animorum, qui maxime uoce commouentur. Itaque ille perfectus, quem iamdudum nostra indicat oratio, utcumque se affectum uideri et animum audientis moueri uolet, ita certum uocis admouebit sonum*. ("As variações da voz são tantas quantas são as das emoções, as quais são amiúde provocadas por ela. E assim, aquele (orador) perfeito, a quem já há algum tempo nossa exposição alude, empregará a adequada entonação da voz, conforme o sentimento que queira demonstrar e a emoção do ouvinte que queira mover").

De fato, a prosa artística é legado grego. Aristóteles já havia dedicado a terceira parte de sua *Rhetorica* também à questão do ritmo na prosa. Entretanto, o filósofo grego não trata de normatizar tal recurso, e sua preocupação é determinar se "o ritmo deve ou não condicionar a redação do estilo em prosa" (PLEBE, 1978, p. 86). A solução apontada por ele é de que "a forma do estilo não deve ser nem métrica nem desprovida de ritmo. Se é métrica, falta persuasão, pois parece artificial e distrai a atenção do ouvinte, já que o prende na expectativa de retorno do metro"[58].

Portanto, para Aristóteles, a prosa deve ter ritmo, mas deve evitar a métrica poética, isto é, as medidas próprias da poesia[59]. Mesmo assim, esse ritmo deve ser usado moderadamente e apenas para despertar uma certa "espontaneidade emotiva". Também Quintiliano, a propósito da disposição e do ritmo das palavras no discurso, aborda o assunto na *Institutio oratoria* (9. 4. 61), onde comenta e analisa essa questão, afirmando que em toda estrutura (de frase) e, por assim dizer, em toda a sua extensão, está inserido o ritmo[60].

No *Orator*, tanto Górgias quanto Trasímaco recebem críticas de Cícero porque, embora tenham sido precursores, não souberam empregar os recursos rítmicos com a devida moderação, o que foi conseguido somente por Isócrates (436-338 a.C.):

> *Horum uterque Isocratem aetate praecurrit, ut eos ille moderatione, non inuentione uicerit. Est enim, ut in transferendis faciendisque uerbis tranquillior sic in ipsis numeris sedatior. Gorgias autem auidior est generis eius et his festiuitatibus – sic enim ipse censet – insolentius abutitur; quas Isocrates, cum tamen audiuisset adulescens in Thessalia senem iam Gorgiam, moderatius temperauit.* (*Or*. 176)
>
> Um e outro desses autores foram anteriores a Isócrates, de modo que este os superou pelo uso moderado e não pela descoberta da prosa rítmica. Ele é, sem dúvida, mais tranqüilo no uso metafórico e na criação das palavras, assim como o mais moderado com os metros. Górgias, por outro lado, é o mais ávido desse gênero e – como ele mesmo declara – abusa

[58] *Rhet*., 3, 8, 1.
[59] Cícero é bastante enfático nesse ponto. Cf. *Or*. 196; 198.
[60] *Et in omni quidem corpore totoque, ut ita duxerim, tractu numerus insertus est*.

> excessivamente desses artifícios de estilo, os quais Isócrates, todavia, regulou com mais parcimônia quando era ainda adolescente na Tessália e ouvira Górgias já velho[61].

Isócrates, de fato, firmou a retórica como modalidade literária. Sua contribuição foi maior, provavelmente, na área do estilo, em que desenvolveu uma prosa mais sutil em oposição ao estilo convulsivo de Górgias. Escreveu com clareza, produzindo uma leitura fácil e fluente, sem saltos de idéias ou palaras não usuais (KENNEDY, 1999, p. 42). No entanto, continua Kennedy (*ibid*., p. 45), a tradição isocrática, na sua mais pura forma, é a continuação da sofística: seu principal método de ensino, assim como dos sofistas anteriores, era o de ouvir ou ler discursos e imitar suas partes e estilo. Contrariamete à tradição aristotélica, os seguidores de Isócrates punham menos ênfase na teoria e na aprendizagem de regras e preceitos, preferindo a escrita ao invés do discurso falado, o estilo no lugar da argumentação.

Em Roma, o estilo rítmico isocrático foi desenvolvido primeiramente por M. Emílio Lépido Porcina (cônsul em 137 a.C.), mas, para Cícero, os primeiros a igualar os gregos foram os oradores de sua juventude, Crasso e Marco Antônio (KENNEDY, CLAUSEN, 1996, p. 235).

Não por acaso, já que Cícero, apesar de grande admirador de Platão, era essencialmente isocrático, a *oratio numerosa*[62] aplicada por Isócrates chegou ao arpinense e, através deste, a toda a literatura ocidental, de modo que, mesmo tendo sido difundida anteriormente[63], foi normatizada pelo orador latino na obra citada. Lá, ele faz um apanhado

---

[61] Cf. *Or*. 176.

[62] *Oratio* (do verbo *oro*, "falar com elegância") é o ato de discursar, narrar. Por extensão, designa a "linguagem cuidada" (em oposição a *sermo*, "conversação", "linguagem sem arte"), "estilo", "discurso oratório", "estilo literário", "prosa" (*oratio soluta*) (Cf. *OLD,* pp. 1262-1263)

[63] Cícero tinha plena consciência disso (cf. *Or.* 177).

crítico de seu uso pelos seus predecessores e estabelece as normas de como melhor empregá-la[64].

Retomando, pois, os objetos centrais da obra, uma informação essencial transparece: o orador ideal se manifesta na *elocutio*[65], isto é, no inventário dos recursos de expressão, e não na *inuentio* (o conteúdo, o tema de onde se tiram os meios de persuasão) nem na *dispositio* (a organização interna das partes do discurso: exórdio, proposição, partição, narração/descrição, argumentação – confirmação/refutação – e peroração)[66]. Em outras palavras, Cícero enfatiza que as habilidades do orador revelam-se na *elocutio*, pois é aí que suas escolhas lingüísticas (ou discursivas) tornam patentes as intenções comunicativas de persuasão e convencimento. Além disso, a elocução diz respeito ao discurso escrito; é, pois, conforme Reboul (2004, p. 61), "o ponto em que a retórica encontra a literatura". Decorre daí, ainda segundo o estudioso, que um primeiro problema para os antigos, nesse momento, era atender a uma necessidade que podemos chamar, numa linguagem moderna, de "correção lingüística". A escolha do vocabulário adequado, a construção da frase, o uso moderado de figuras, o distanciamento dos elementos próprios da poesia, assim como o desvio de certo "desmazelo" da fala cotidiana, enfim, a busca de regras próprias para a prosa oratória era a finalidade dos antigos oradores, que procuravam reunir, no discurso, o correto e o bonito. Em uma palavra, a elocução assumiu o papel, entre

---

[64] Na mesma linha de Aristóteles, recomenda, por exemplo, que, na prosa, não se devem usar os mesmos instrumentos da poesia (cf. *Rhet.* 3, 8).

[65] Cf. *Or.* 61.

[66] Obviamente, também não seria possível engendrar os elementos da prosa rítmica, pela qual o orador alcançaria destaque e glória, nas demais partes do discurso: na *actio* (a pronúncia efetiva do discurso) e na *memoria* (os recursos mnemônicos de que se utilizava o orador durante a *actio*). A pronunciação efetiva do discurso difere sobejamente de sua forma escrita. De tal forma que a elaboração gráfica do texto recebe com mais propriedade os recursos da prosa rítmica, mas sem a garantia de que sua enunciação os manterá da mesma forma com que foram concebidos. Isso porque "argumentar por escrito não é o mesmo que argumentar oralmente, a sintaxe da escrita difere consideravelmente da sintaxe da oralidade, e assim por diante" (ABAURRE, 2003, p. 93).

os romanos, da *Latinitas* – isto é, a correção sintática e idiomática[67] – e acabou fixando a língua como instrumento indispensável para quem quisesse se fazer entender por todos.

O discurso assim pensado e elaborado mantém estreita relação com as três funções próprias do orador (os *officia oratoris*): *probare, delectare* e *flectere* (ensinar, agradar e convencer). E, para cada função, o estilo (ou *genera dicendi*[68]) deve ser o mais apropriado: quantos são os deveres do orador, tantos são os gêneros do estilo – simples ao ensinar, moderado ao agradar e veemente ao comover. Neste último está a força do orador[69]. Cícero insere o pressuposto de que o orador ideal é aquele que sabe usar cada modalidade estilística de acordo com as circunstâncias. É o que ele chama de *decorum*[70] (conveniência). Na verdade, essa é uma idéia central do pensamento clássico, já desenvolvido por Aristóteles e retomado por Quintiliano na *Institutio oratoria.* A falta do *decorum,* completa Cícero, é o que causa muitos erros, não só na poesia e na eloqüência como também na vida. Nas palavras de Pereira (2001, p. 152):

> (...) uma virtude a ser cultivada pelo orador, constituída por um paralelismo entre sua linguagem, seus pensamentos e suas ações: em seu discurso, bem como em sua vida, ela é, em última instância, aquele equilíbrio representado pelo meio termo (*optima... media illa uia*), que consiste em apresentar-se livre do vício (*uitio carere*) encontrado no excesso, onde quer que este se verifique (*uitium est ubique, quod nimium est*). Tanto Cícero quanto Quintiliano defendem tal paralelismo (...).

---

[67] Cf. Lausberg (1976, p. 302). Cf. também *Instit. orat.* 8.1.1.

[68] Os três gêneros do discurso remontam a Teofrasto, portanto não se trata de novidade dita por Cícero. São eles: *grandiloqui*, *tenues* e *temperati* (*medius*). Cf. *Or*. 20-21.

[69] 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").

[70] Cf. *Or*. 70: *Πρέπον appelant hoc Graeci, nos dicamus sane decorum*. Yon (1964, p. 64) não deixa esquecer que ainda no *De oratore*, Cícero já figurava o *decorum* como a quarta das propriedades em que se dividia a *elocutio*, a saber: a correção (*latinitas*), a clareza (*explanatio*), a ornamentação (*ornatio*) e a conveniência (*qui deceat*). Cf. *De Or*. 3, 10, 37.

A relação que Cícero estabelece entre os *officia oratoris* e os *genera dicendi* é novidade na retórica romana[71]. É eloqüente, diz-nos ele, aquele orador capaz de dizer coisas simples com sutileza, coisas elevadas com grandeza e coisas medianas com tom médio[72]. Em síntese, para Cícero, o orador ideal não é aquele que se destaca em apenas um dos estilos, mas o que consegue manejar os três de acordo com a conveniência de cada momento. Esse orador perfeito, ele mesmo diz, nunca existiu[73], mas trata do que seria ideal, no sentido platônico[74]. E, para Cícero, quem se aproxima do ideal é apenas Demóstenes e ele mesmo[75] (YON, 1964, p. 29). Não obstante, os ataques mais freqüentes ao estilo elevado poderiam ser mais uma maneira encontrada para defender-se das acusações de asianismo. De fato, o autor nos diz que quem se dedica apenas ao estilo baixo e nunca sai dele, consegue ao menos a perfeição nesse tipo de discurso e nunca será um mau orador; a

---

[71] Cf. Kennedy e Clausen, 1996, p. 236; Michel, 1982, p. 135. Como foi dito (cf. nota 68), quem introduziu a tríplice divisão do estilo (sublime, médio e humilde) na doutrina retórica foi Teofrasto (de quem pouco se sabe), continuador direto de Aristóteles, entre as últimas décadas do séc. IV e as primeiras do séc. III a. C. (cf. GARAVELLI, 2000, p. 32). Na *Rhet. ad Her*. (4, 8, 11) já aparece a teoria dos três *genera dicendi*.

[72] Cf. *Or.*100: *is enim eloquens, qui et humilia subliter et alta grauiter et mediocria temperate potest dicere*. É possível que essa combinação tenha derivado da retórica helenista precedente. A novidade consiste no fato de que Cícero a adapta ao seu escopo, dispondo esses *officia* e *genera* em ordem hierárquica (LEEMAN, 1984, p. 198).

[73] Cf. *Or*. 101: *"Nemo is", inquies, "umquam fuit"*.

[74] Entretanto, "Ele [Cícero] não queria que seu orador fosse um filósofo no sentido platônico. Nem apoiou a visão estóica de que somente o filósofo poderia ser o perfeito orador. Mas quis que seu orador tivesse conhecimentos suficientes de Filosofia, História, Jurisprudência e mesmo outras ciências, a fim de que fosse capaz – como Isócrates havia disposto – de falar bem sobre grandes assuntos. Quando diz que deve à academia o que quer que ele possa ser como orador, não quer dizer que o estudo da Filosofia, por si só, faz um grande orador. Cícero é sempre cuidadoso em acrescentar que isso tudo deve ser amparado pelos estudos especificamente retóricos" (GRUBE, 1962, p. 236). (He [Cícero] did not want his orator to be a philosopher in the Platonic sense; nor did he endorse the Stoic view that only the philosopher was the perfect speaker. But he did want his orator to have enough knowledge of philosophy, history, jurisprudence, and even science, to be able, as Isocrates had put it, to speak well on great subjects. When he says that he owes to the Academy whatever he may be as an orator,' he does not mean that the study of philosophy by itself makes a great orator, for he is always careful to add that it must be supplemented by specifically rhetorical). Cf. também *Or*. 12; 19. Em *Brutus* (322), ele elogia sua própria formação universal.

[75] Cf. *Or*. 106: *Ieiunas igitur huius multiplicis et aequabiliter in omnia genera fusae orationis auris ciuitatis accepimus, easque nos primi, quicumque eramus et quantulumcumque dicebamus, ad huius generis (dicendi) audiendi incredibilia studia conuertimus.*("Portanto, percebemos que os ouvidos dos cidadãos estão esfaimados deste discurso multíplice e equitativamente repartido em todos os gêneros e, pelo que quer que fomos e pelo pouco que dissemos, fomos nós quem por primeiro os atraímos para o incrível empenho de ouvir este tipo de estilo"). Cícero acreditava que sua ampla formação filosófica e geral permitia-lhe destacar-se entre os demais oradores.

mesma coisa com quem se dedica ao estilo médio, pois pode alcançar êxito sem arriscar demais. Já quem emprega só o tom veemente torna-se totalmente desprezível, pois ao tratar determinados temas pouco importantes que não exigem esse estilo parecerá um louco em meio a pessoas sãs[76]. Entretanto, logo adiante, Cícero não esconde sua preferência por este último[77], o qual parece reunir as qualidades dos dois primeiros e, falando da força e dos sentimentos arrebatadores (*pathos*), consegue sempre derrubar seus adversários[78]. Ademais, mesmo considerando-se a relação antagônica dos romanos com a retórica – de um lado, alguns romanos preconizavam uma retórica sem adorno, lacônica e sentenciosa, advinda dos estóicos, cuja preocupação, de base dialética, buscava persuadir mediante a verdade; de outro lado, o *ethos* emocional dos romanos poderia ser bastante evidente –, fica claro que Cícero obtinha sucesso menos agradando ou convencendo os jurados do que os impressionando[79].

Quanto aos neo-áticos, as críticas mais contundentes lhes são dirigidas, pois é inadmissível, para Cícero, que eles limitem arbitrariamente o aticismo ao *genus tenue* (YON, 1964, pp. 24-28). Não por acaso, o ataque principal de Cícero era direcionado ao uso tendencioso que seus oponentes fizeram do termo "ático". Isso porque "após os grandiosos dias da oratória ática, suas tradições foram difundidas para além do mundo helenístico, freqüentemente corrompendo-se no processo, embora os filósofos estóicos e

[76] Cf. *Or*. 98-99.
[77] Cf. Leeman, 1974, pp. 190-193.
[78] Cf. *Or.* 129: *hoc uehemens incensum incitatum, quo causae eripiuntur: quod cum rapide fertur, sustineri ullo pacto potest. Quo genere nos mediocres aut multo etiam minus, sed magno semper usi impetu saepe aduersarios de statu omni deiecimus.* ("Esta [a emoção, o *pathos*] é vigorosa, inflamada, impetuosa, porque arrebata as causas; quando é levada energicamente, não pode de modo algum ser detida. É por causa desse estilo que eu, sendo medíocre ou até menos que isso, mas que sempre usei dessa grande vivacidade, constantemente derrubei os meus adversários de sua posição").
[79] Cf. Kennedy e Clausen, 1996, pp. 234-235.

peripatéticos tentassem manter o padrão elevado"[80] (DOUGLAS, 1955, p. 241)[81]. Além disso, na Grécia, o aticismo era mais sofisticado que em Roma, deixando uma longa e influente história; já o aticismo romano teve vida curta. Calvo morreu ainda antes de Cícero escrever *Brutus,* e o outro aticista importante, Bruto, logo saiu de cena, voltando-se para outras atividades. Os demais não deixaram vestígios (*ibid*., p. 242)[82].

Em síntese, é preciso que se deixe claro, mais uma vez, que as recomendações de Cícero na sua obra não são a principal motivação da mesma. Já vimos que o fato de ele dedicar mais da metade do seu livro ao problema do discurso ritmado se deve a uma preocupação mais ampla, convenientemente relacionada à polêmica comos aticistas: a formação do orador. Ele parece considerar que o assunto merecia uma abordagem mais apropriada e que incluísse mais detalhadamente o problema do estilo. E, de fato, ele mesmo é o primeiro a fazer isso. Nos seus tratados de retórica anteriores – que marcam o aparecimento do ensino e da teorização da disciplina retórica entre os romanos –, ele se dedica a disseminar e a traçar as linhas mestras da formação do orador (sua relação com a Filosofia e com o Estado), assim como circunscrever a disciplina historicamente e de analisar sua estrutura interna. Mas é no *Orator* que aparece mais especificamente o pensamento de Cícero acerca do ritmo na prosa: o primeiro tratado latino que se propôs a discutir com mais profundidade tal assunto.

---

[80] Tradução nossa de: "After the great days of Attic oratory its traditions were diffused over the Hellenistic world, often growing corrupt in the process, though the Stoic and Peripatetic philosophers tried to maintain higher standards."

[81] Cf. também Leeman, 1974, p.184.

[82] Nesse mesmo artigo, o autor defende a importância de outro grande orador ático, Marco Calídio, morto em 48 a.C., amigo de Cícero, dedicando-se os parágrafos 274-278 de *Brutus* à sua arte. Evidentemente, Douglas se refere ao período ciceroniano, pois Leeman (1974, p.183-184) afirma que "Os mais antigos aticistas gregos cujas obras foram conservadas ou que tenham deixado fragmentos apreciáveis viveram durante as últimas décadas do I séc. a.C.; depois, portanto, da morte de Calvo, Bruto e até Cícero; são eles: Dionísio de Halicarnasso, Cecílio de Calate e – se vivesse nesse período – Demétrio". (I piú antichi atticisti greci le cui opere siano conservate o che abbiano lasciato apprezzabili tracce vissero durante le ultime decadi Del I secolo a.C., di fato dopo la morte di Calvo, Bruto e Cicerone stesso; essi sono Dionisio di Alicarnasso, Cecilio di Calate, e – se pur visse in questo período – Demetrio).

2.2 A eurritmia da *oratio*

Depois de criticar a postura dos neo-áticos e reafirmar a superioridade de Demóstenes como modelo de primada eloqüência, defendendo que o orador perfeito se caracteriza pela técnica eloqüente e vibrante que perfaz o *genus orationis optimorum*, Cícero passa à segunda parte do seu livro, a que mais nos interessa para este trabalho: a prosa rítmica. Os elementos que a constituem são três[83]: as qualidades rítmicas dos sons (*compositio*[84]), a disposição harmônica das palavras (*concinnitas*[85]) e o ritmo (*numerus*[86]).

Segundo Lausberg (1976, p. 302), a *compositio* é a estrutura sintática da frase contínua (*uerba coniuncta*), sob o ponto de vista da retórica, com a finalidade de não somente falar corretamente (*recte dicere*), mas também de falar bem (*bene dicere*). Pode-se dizer que é a correspondência prosaica da versificação poética[87]. Como disciplina, compreende tanto os elementos constitutivos da oração, quanto a colocação das palavras dentro dela[88]. No *Orator*, entretanto, o termo parece referir-se exclusivamente ao trato das palavras – seus aspectos eufônicos e pragmáticos, isto é, suas escolhas e usos – na frase. De fato, ao discorrer sobre a *compositio,* Cícero inicia um longo *excursus*, do § 149 ao 161,

---

[83] Cf. *Or.* 149. Ver também o esquema proposto por Yon (1964, p. 73).

[84] *Compositio* (de *com* + *pono*, "dispor organizadamente", "relacionar alguém ou algo com outra pessoa ou coisa", "comparar", "colocar juntas partes de um todo") é a ação de juntar, arranjar, dispor. No contexto da poesia e da retórica estendeu seu significado para "arranjo artístico das palavras dos sons na prosa" (*OLD,* p. 380) ou "combinação dos sons" (*compositio uerborum*).

[85] *Concinnitas*, de *com* + *cinnus*? "mistura", ou mais provavelmente, de *concinno* (< *com* + *cino* < *cum* + *cano*), "arranjar ordenadamente", "dispor adequadamente", "formar um todo harmonioso". Daí o substantivo *concinnitas* ter a acepção de "arranjo", "combinação", "ornato", "elegância simétrica", "combinação engenhosa (das palavras)" (SARAIVA, 2000, p. 268; *OLD*, p. 387). A derivação de *cano*, como veremos, é questionada por Moreda (2000).

[86] *Numerus* (mesma raiz de *nummus,*"dinheiro", do grego νόμος), no contexto da poética, música e retórica significa "cadência", "tom musical", "ritmo", "verso", "pé ou medida métrico(a)", "curso rítmico", "melodia", etc. (*OLD*, pp. 1203-1204).

[87] Cf. *Instit. orat.* 9. 4. 116.

[88] Lausberg (1976, p. 341) não deixa esquecer que, no que se refere à ordem das palavras, como partes da *compositio*, destacam-se três pontos de vista, descritos em Quintiliano (*Instit. orat.* 9. 4. 22), que afetam a sintaxe e a semântica (*ordo*), a eufonia (*iunctura*) e o ritmo (*numerus*).

sobre as qualidades eufônicas das letras e das palavras, citanto diversos exemplos de variados autores que corroboram suas impressões sobre uma espécie de "uso lingüístico"[89], por assim dizer, da língua latina. Ele descreve sua visão particular sobre os preceitos da *iunctura* das palavras inteiras e também de suas partes constituintes (sílabas, letras e sons). Recomenda, por exemplo, que se devem evitar palavras muito grandes, que poderiam, às vezes, causar efeito desagradável, como *uersutiloquas* e *perterricrepam* (§ 164). Além disso, faz diversas restrições quanto ao uso de determinadas letras (e sua correspondência sonora) e formas lexicais. É o que acontece quando diz ser preciso evitar a letra "f", por possuir "som desagradabilíssimo" (§ 163) ou quando aconselha que se evite o encontro da letra "s" com a consoante inicial da palavra seguinte (§ 161). Cícero também explica que o reajuste de algumas formas lexicais (como *res* + *publica* > *republica*, por exemplo) acontece para evitar a aspereza que poderia produzir encontros do tipo "s" e "x" com a consoante seguinte[90]. Ele critica ainda a ocorrência do hiato, que encontrava uso condescendente entre os gregos (§ 150-151), e sugere formas mais usuais e aceitas pela língua, preferencialmente àquelas que uma certa norma privilegiava em detrimento das ocorrências popularmente aceitas (§ 157).

A *concinnitas* também se associa aos efeitos fônicos da *compositio,* pois se trata de "um prazer auditivo provocado não pelas palavras, mas pelo som, já que as palavras, deixando de lado seus aspectos fônicos, incluem-se no primeiro pilar: o da *elegantia*, que se consegue mediante a *Latinitas* e a *explanatio usitatis uerbis et propriis*". (MOREDA,

[89] Cf. as notas 270 e 316.
[90] Também Quintiliano desautoriza encontros consonantais como "s" e "x" e "s" e "s" (cf. *Instit. orat.* 9. 4. 37).

2000, p. 86)[91]. De fato, o próprio Cícero não a menciona quando resume os elementos que proporcionam o ritmo (§ 163), o que deixa entrever sua situação intermediária entre a *compositio* e o *numerus*. O termo apresenta muitas controvérsias, pois

> Quintiliano, que nunca empregou o termo *concinnitas* quando trata da *compositio*, a despeito de manter a estrutura tripartida de Cícero, aproxima-se mais da "Retórica a Herênio", a qual a tinha definido como *uerborum constructio*, com o qual o termo que se havia feito definido em Cícero, volta a ser genérico em Quintiliano. Por esse motivo, parece ficar claro que no pensamento dos rétores havia uma concepção demasiado genérica sobre a harmonia, e que esta era fruto de muitos procedimentos, tanto elementares, os meramente fônicos, como complexos, os relativos à frase e ao período, incluídos os supra-segmentais que se colocariam manifestadamente nas cláusulas ciceronianas e, sobretudo, na poesia[92]. (*ibid*., p. 78)

De qualquer modo, Cícero parece entender *concinnitas* como um fator de sonoridade agradável com que as palavras devem ser escolhidas e como um tipo de ordenação e ajuste com que elas devem ser empregadas na frase, a partir de cujos fatores o ritmo é obtido. Com efeito, ele considera que a relação de semelhança que determinadas palavras, escolhidas para esse fim, possuem, ou então o jogo antitético que se pode obter em determinados casos, são rítmicos por natureza, ainda que nada se faça de propósito (§ 164). É a partir dessa concepção que o tratadista refere-se a Górgias, e posteriormente a Isócrates, como os precursores desses recursos e do emprego das figuras (σχήματα), cujos arranjos e disposição no período oratório alcançarão os efeitos rítmicos desejados. Os

---

[91] Tradução nossa de: "Es un placer auditivo provocado no por las palabras sino por el sonido, ya que las palabras, dejando al margen sus efectos fónicos, se incluyen en el primer pilar, el de la *elegantia,* que se logra mediante la *latinitas* y la *explanatio usitatis uerbis et propriis.*"

[92] Tradução nossa de: "Quintiliano, que nunca empleó el término *concinnitas,* cuando trata la *compositio,* pese a mantener la estructura tripartita de Cicerón, se aproxima más a la *Retórica a Herenio*, que la había definido como *uerborum constructio,*con lo cual, el término que se había hecho específico en Cicerón, vuelve a ser genérico en Quintiliano, por lo que parece quedar claro que en el pensamiento de los rétores había una concepción demasiado genérica sobre la armonía, y que ésta era fruto de muy diversos procedimientos, tanto elementales, los meramente fónicos, como complejos, los relativos a la frase y al período, incluidos los suprasegmentales que se pondrían de manifiestos en las cláusulas ciceronianas, y, sobre todo, en la poesía".

exemplos que Cícero oferece são, em grande parte, retirados de seus próprios discursos, como o seguinte do § 165: *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*. Nesse período, podemos perceber como os elementos da *concinnitas* concorrem para a ritmicidade da frase. Em primeiro lugar, atentemos para a sucessão de palavras com a mesma terminação (*didicimus/accepimus/legimus*; *arripuimus/hausimus/expressimus*), cuja articulação no todo sintático funciona de modo assonante e ritmado. Esse arranjo cria uma relação antitética, e por isso mesmo rítmica, ao dispor e opor, de maneira articulada, as idéias expressas por essas palavras dentro do período. Em segundo lugar, a seqüência marcada pelo jogo de oposição entre *non* e *sed* (*non docti/sed facti*; *non instituti/sed imbuti*) reforça a antítese e ajuda a engendrar o paralelismo conjuntural do enunciado. Uma segmentação como a que se segue, além de esclarecer melhor o que dissemos anteriormente, demonstra, ainda, como as partes desse período estão bem concatenadas e harmoniosamente distribuídas:

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*.

É preciso dizer, porém, que, a rigor, a *concinnitas* não possui origem no âmbito da retórica. De fato, segundo Moreda (2000), o termo não teria, primitivamente, a relação com *cano* (“cantar”), haja vista os diversos usos anteriores da palavra em outras áreas: desde uma acepção culinária, atestada em Plauto e Catão (com o sentido de preparar um alimento ou bebida), ampliando-se depois para o sentido de estética ornamental, quando se fala, por

exemplo, de uma mesa repleta de pratos ou bem apresentada, como ocorre em Apuleio (*Met*. II, 11-15). A partir daí, o significado é estendido para outros campos, ligado a ornamento físico, tratando-se de um personagem teatral ou de sua idumentária (acepção já encontrada em Plauto e que se fazia perceber em outros autores como Horácio e Petrônio). A introdução do termo no circuito literário e retórico manteve a idéia de conjunto e pluralidade que carregava o termo *concinno* (donde *concinnitas*) nos seus primórdios, associando-se à noção de *constructio* como parte da *elocutio* (MOREDA, 2000, p. 84). Enfim,

> A história da língua latina desde Plauto parece nos confirmar que *cinnus*, sua modificação em *concinnus* e o seu desenvolvimento para *concinnare*, estão na gênese de todos os demais termos e que são a linguagem da culinária e a linguagem técnica da agricultura as que melhor identificam seu significado de "compor" a partir de vários ingredientes[93]. (*ibid*., p. 85)

A *concinnitas*, portanto, é um procedimento elementar e, historicamente, o primeiro pelo qual se tentou uma estruturação em forma de linguagem. Todas as vezes que a expressão da idéia leva ao emprego de palavras que se correspondem harmonicamente, um efeito de simetria rítmica é obtido somente pelo jogo de sua disposição no lugar da frase, independentemente de sua forma. Trata-se, pois, de um fato natural, cujos efeitos aparecem na linguagem quando há preocupação de relacionar seu ritmo ao conteúdo da idéia (YON, 1964).

Quanto ao *numerus,* a que Cícero vai dedicar-se a partir do § 174, Lausberg (1973, p. 335) explica que, enquanto fenômeno natural, diz respeito a uma série sucessiva de sílabas breves e longas, que podem ocorrer ao acaso e arbitrariamente, ou então pode ser

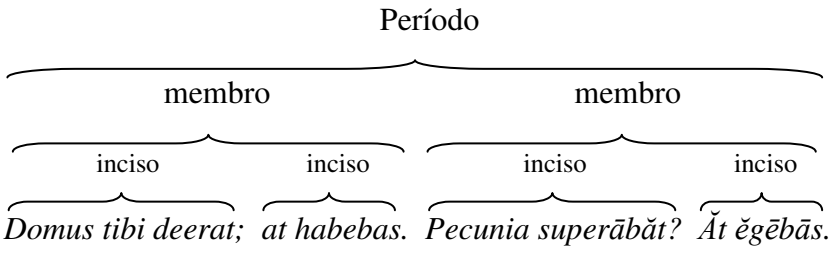
[93] Tradução nossa de: "La historia de la lengua latina desde Plauto parece confirmarnos que *cinnus,* su modificado *concinnus* y el desarrollo *concinnare,* están en la génesis de todos los demás términos y que son el lenguaje culinario y el técnico de la agricultura los que mejor identifican su significado de 'componer' a partir de varios ingredientes".

submetido às regras de uma *ars*, que introduz procedimentos organizacionais nessa matéria bruta, isto é, na distribuição aleatória desse conjunto de sílabas. As duas *artes* que se propõem a estabelecer esses procedimentos são a poética e a retórica, em que pese o fato de que, em ambas, a menor unidade reguladora das sílabas longas e breves é o pé (*pes*). Não obstante, o que as diferencia é o fato de que na poesia a ordenação dos pés efetua-se de maneira constante e compreende todo o fluir do discurso (o verso, no caso). Já a retórica admite maior liberdade e não submete o decorrer do discurso à exigência rígida dos pés (*ibid*., p. 336). Pois bem, a aplicação retórica dessa sucessão de pés se chama *orationis numerus*, ou simplesmente *numerus*, e o modo de falar que observa o *numerus* é chamado de *sermo numerosus*, ou discurso ritmado. Uma primeira constatação é de que o ritmo oratório está no meio caminho entre o *numerus* natural da linguagem[94] e o rigoroso metro da poesia. Daí porque o discurso ritmado também é chamado de *oratio soluta* (prosa livre), em oposição tanto à irregularidade da fala corrente, quanto à rigidez da poesia. Outra constatação é de que o influxo do ritmo no discurso oratório demanda a necessidade de encontrar o seu lugar mais apropriado, sabendo, é claro, que pode ocorrer no início, no meio ou no final da frase. Só que é nessa última posição que suas regras e leis são mais estreitas, onde a disposição ordenada das sílabas longas e breves, de que se constituem os pés, produzem efeitos rítmicos e estéticos, chamados de *clausulae metricae*.

Em poucas palavras, o *numerus orationis* se processa efetivamente no interior do período oratório[95], onde, de fato, as cláusulas métricas têm aplicação prática. O περίοδος "serviu, primeiramente, em grego, para denominar um tipo de séries métricas, empregadas pelos poetas e dentro do qual a frase rítmica se decompõe em um certo número de κῶλα ou

[94] Cf. seção 3.1 deste trabalho.
[95] Cícero já tratara do ritmo e do περίοδος no *De oratore* (3, 173-198).

membros, que se sucedem sem constituir, entretanto, uma série de versos"[96] (YON, 1964, p. 125). Os membros também estão sujeitos ao uso das cláusulas[97]. Já nos incisos (unidades inferiores aos membros), a rigor, não se aplicam as cláusulas a menos que sejam constituídos de duas ou mais palavras, quando podem funcionar como uma espécie de um pequeno membro (LAUSBERG, 1973, p. 343). Para efeito de exemplificação, tomemos um período fornecido pelo próprio Cícero (§ 223):



Na segmentação do período acima, percebemos com clareza a estruturação do *numerus orationis*. Em primeiro lugar, as sílabas longas e breves agrupadas no final de da frase, formando a *clausula* péon-espondaica, depois os quatro incisos – possíveis de terem sido formados por serem constituidos de duas palavras cada um – que formam os membros do período[98]. Detalharemos cada uma dessas instâncias nas seções seguintes do nosso trabalho.

---

[96] Tradução nossa de: "Le mot περίοδος a d'abord servi en grec à designer un type de séries métriques employé par les poetes dans lequel la phrase rythmique se décompose en un certain nombre de κῶλα ou membres qui se succèdent sans constituer pour autant une série de vers". Aristóteles assim o define: "e por período eu entendo uma sentença que tem um início e um fim em si mesmo e uma magnitude que pode ser facilmente apreendida". E mais adiante acrescenta que "o período pode ser composto de membros, ou ser simples. O primeiro é uma sentença completa, distinto em suas partes e fácil para se repetir em um fôlego (...). Por membros, eu entendo cada uma das duas partes desse período, e por período simples, o que consiste de apenas um membro" (***Rhet***. 3, 9, 3-5). Sobre o περίοδος e sua estrutura falaremos mais detalhadamente na segunda parte deste trabalho.

[97] Cf. *Or*. 216.

[98] É interessante notar que essa relação rítmica entre as partes do período encontra paralelo com os estudos da fonologia não linear moderna, mais especificamente com a fonologia prosódica. Nessa linha teórica, todas as interações entre sintaxe e fonologia são medidas pela estrutura prosódica, cujas unidades possuem regras

Na seqüência do seu livro, como um autêntico tratadista, Cícero anuncia, a partir do § 174, como será organizada a matéria: primeiro falará sobre a origem (*origo*), isto é, os precursores da prosa rítmica; depois sobre a causa (*causa*), ou seja, o que nos faz perceber o ritmo; a natureza (*natura*), sua configuração e elementos compositivos; e, por fim, onde, quando e como deve ser usado (*usus*) o discurso ritmado.

A origem e a causa são tratadas brevemente pelo autor. Como vimos, ele atribui os primórdios a Trasímaco, Górgias e Isócrates, a quem se deve o melhor uso desse gênero:

> *Nam neminem in eo genere scientius uersatum Isocrate confitendum est, sed princeps inueniendi fuit Thrasymachus, cuius omnia nimis etiam exstant scripta numerose. Nam, ut paulo ante dixi,(...) Gorgias primum inuenit, sed iis est usus intemperatius.* (*Or.* 175)
>
> Com efeito, ninguém deve ter se mostrado mais habilmente versado nesse gênero do que Isócrates, mas o primeiro a inventá-lo foi Trasímaco, do qual todos os escritos também aparecem de forma excessivamente ritmada. De fato, como eu disse pouco antes, (...) Górgias por primeiro descobriu, entretanto, usou em demasia.

E a causa é atribuída à exigência mesma dos ouvidos, à natureza humana, que sempre sentiu e percebeu o ritmo, mais facilmente perceptível na poesia, mas também diretamente relacionado à prosa[99]:

> *Aures enim uel animus aurium nuntio naturalem quandam in se continet uocum omnium mensionem.* (*Or.*177)
>
> Na verdade, os ouvidos, ou antes, o espírito por causa do aviso dos ouvidos tem em si certa medida natural de todos os sons.

---

específcas que ultrapassam os limites dos morfemas, das sílabas ou da palavra apenas, e levam em conta o conjunto do enunciado (cf. NESPOR e VOGEL, 1986).

[99] Norden (1986, p. 40) anui: "Se formos contrapor poesia e prosa, não devemos esquecer que tal distinção é de natureza secundária, não fundamental. Se observarmos os povos mais diversos (seja alto ou baixo o seu nível cultural) nas primitivas manifestações de sua linguagem elevada, reconheceremos que os confins traçados pela nossa sensibilidade moderna entre a prosa e poesia não existem". (Si noi siano soliti contrapporre poesia e prosa, non dobbiamo dimenticare che tale distinzione è di natura secondaria, non fondamentale. Si osserviamo i popoli piú diversi (alto o basso che sia il loro livello culturale) nelle primitive manifestazioni del loro linguaggio elevato, riconosciamo che i confini tracciati dalla nostra sensibilità moderna fra prosa e poesia non esistono).

> *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)
>
> Por isso, assim como a poética e o verso foram inventados pela limitação dos ouvidos e pela observação dos especialistas, assim também foi observado na prosa – embora muito mais tarde, mas orientado pela mesma natureza – que existem determinados ritmos e determinados acabamentos das palavras.

Cícero se detém bastante na análise da natureza, a fim de explicar em que consiste e como se faz o ritmo oratório. Oferece dois caminhos para explicá-la: um mais breve (*uia breuior*), outro mais longo (*uia longior*).

Yon (1964, p. 129) assim esquematiza a *uia breuior* (as perguntas aparecem resumidamente no parágrafo 179, e são respondidas também brevemente no 203), respectivamente: 1) qual é o ritmo da prosa? são todos, mas um é melhor que o outro; 2) onde se localiza? em toda parte da frase*;* 3) de que procede? do prazer dos ouvidos*;* 4) é de um, dois ou mais tipos? (sem resposta)*;* 5) de que maneira se compõe? (respostas diferentes: será falado sobre isso em outro lugar, cabe ao uso)*;* 6) cabe a que matéria? ao deleite*;* 7) quando? sempre*;* 8) em que posição? em toda a extensão do período; 9) como produz agradabilidade? com os mesmos elementos da poesia (observada a devida adaptação).

A *uia longior* pode ser resumida em quatro questões: 1ª) existe ou não uma prosa rítmica? questão posta no §180 e respondida nos §183-187: o ritmo existe, mas é menos evidente que no verso; 2ª) se o ritmo na prosa existe, qual ou quais são? questão posta no §180 e respondida nos §188-196: os ritmos são os mesmos da poesia, limitados, necessariamente, a três possibilidades de medidas em relação à quantidade silábica: 2/2, igual (dátilo); 1/2, dobro (iambo); e 2/3, uma medida e meia (péon); 3ª) Quaisquer que

sejam, são comuns a todo tipo de discurso? questão posta no §180 e respondida nos §196-198: aqui temos a aplicação concreta dos metros da poesia no período oratório, ou seja, se a prosa se acomoda a todo tipo de pé, é natural saber operar a combinação, conforme o estilo que se queira utilizar[100]. Isso produzirá discursos variados sem que o auditório perceba; usando os mesmos pés da poesia, a prosa obterá ritmos diferentes, fluindo com naturalidade até o fim. Entretanto, se no final do período a marcação dos pés propicia o ritmo bastante reconhecido pelo auditório, e quanto ao ritmo do período? É o que ele responde na 4ª questão: 4ª) o que é chamado ritmo na prosa, só se consegue com o ritmo ou também com um certo arranjo dos sons e com uma certa espécie de palavras? Será que caberia a cada um o seu devido procedimento, de modo que o ritmo apareça nos intervalos, o arranjo sonoro nas palavras e a própria espécie de palavras (as figuras) apresente-se com certa forma e brilho do discurso? questão posta nos §181-182 e respondida nos §201-202: todos os três elementos já mencionados (*compositio*, *concinnitas* e *numerus*) concorrem para tornar a prosa rítmica, não somente o *numerus*[101].

De fato, o trabalho do orador, assim como o do poeta[102], não se limita apenas ao uso do *numerus*, mas também a todos os procedimentos de *ornatio*, embora o poeta tenha mais liberdade de usar esses recursos, que o orador usa com mais reserva. Cícero refere-se, mais especificamente, à metáfora, ao arcaísmo e ao neologismo[103]. A diferença que separa a ambos não é de natureza, mas de grau, ou seja, a proporção e a maneira como um e outro manejam os recursos estéticos (cf. YON, 1964, p. 143).

Com relação ao uso, a preocupação é estabelecer algumas regras para a aplicação adequada dos elementos rítmicos do discurso, conforme os objetivos pré-determinados pelo

[100] Cf. *Or*. 212.
[101] Cf. *Or*. 219.
[102] Cf. *Or*. 201. Cf. também nota 123.
[103] Cf. *Or.* 201.

orador. Mas ele o faz de maneira bastante genérica, muito mais em forma de perguntas do que de regras explícitas propriamente ditas[104]. Caberá ao leitor interpretá-las no que concerne a cada pergunta em particular (que ele formula nos parágrafos anteriores, 204-206), embora ao longo do texto (e, no que se refere à *natura*, muito já se deixou entrever) se possa encontrar as inferências. A partir do parágrafo 204, portanto, a atenção se volta para o περίοδος[105], decidindo quando, durante quanto tempo e como deve ser usado. Ainda que as *particulae* (incisos e membros) sejam constituintes do περίοδος, há um tratamento diferenciado, dedicado a elas, que ele fará posteriormente (a partir do parágrafo 211, depois de falar das cláusulas).

A diversificação rítmica do περίοδος depende de três fatores essenciais: a) do tipo de discurso, veloz ou lento[106]; b) do uso dos demais elementos rítmicos. Já que a *oratio numerosa* não ocorre somente com o *numerus*, mas também com a *compositio* e com a *concinnitas*, então ambas podem, por si só, criar o ritmo, como fizeram, por exemplo, os antigos (Heródoto e Tucídides), que lograram construir frases bem acabadas apenas com a disposição elegante das palavras[107], ou seja, quando organizadas com antíteses, correspondências ou aproximações, conforme ele mesmo já houvera exemplificado abundantemente (nos parágrafos 164-165, 175); c) e, entre uma coisa e outra, do uso das cláusulas métricas. Sobre elas trataremos um pouco mais detidamente na próxima subseção.

Depois de falar sobre o *usus*, Cícero discute a *utilitas*. A dicção rítmica produz frases perfeitas e um discurso fluente, que o constitui como estético e emotivo (*pathos*[108]).

---

[104] Cf. *Or.* 207.
[105] Cf. *Or.* 204ss.
[106] Cf. *Or.* 212.
[107] Cf. *Or.* 219.
[108] Segundo Aristóteles (*Rhet.* 2, 2, 3), o *pathos* é um dos meios de persuasão pelos quais se pode provar a veracidade do discurso. Resumidamente, os meios de persuasão podem se classificar em técnicos e não-técnicos. Os não-técnicos são os que existem independentemente do orador: leis, tratados, testemunhos,

Ele ainda enumera os erros a serem evitados na prosa rítmica: a *traiectio*[109] desnecessária, os hiatos, a frase truncada e a monotonia. Esses são os defeitos do asianismo[110] com que Cícero não quer ser colocado no mesmo plano (LEEMAN, 1974, p. 200). Yon (1964, p. 166) resume em quatro os principais defeitos a evitar:

a) As transposições forçadas da ordem normal das palavras, que "sentem" o processo (*traiectio*);

b) As redundâncias inúteis, que não servem para nada além de preencher vazios;

c) O abuso dos ritmos muito breves que fragmentam e enervam o estilo;

d) O uso indefinidamente repetido de uma mesma cláusula, que gera a monotonia.

A partir do parágrafo 221, Cícero fala dos incisos e dos membros, já anunciados no § 212. É que estes têm lugar mais apropriado nos discursos do foro, onde deve ser menos freqüente o uso das cláusulas. Sobre eles trataremos mais adiante, na segunda parte do nosso trabalho.

2.3 Acento e cláusulas

As *clausulae* são cadências métricas que, reunidas no início, no meio e, principalmente, no final do período, produzirão determinados efeitos rítmicos específicos ao reunir uma determinada quantidade de sílabas longas e breves, dispostas de tal forma que soem agradáveis ao auditório, a fim de, em última instância, mover suas emoções.

---

documentos, etc. Os meios de persuasão técnicos são aqueles que o próprio orador inventa para incorporar à sua própria argumentação ou discurso e que se repartem por três grupos, tantos quantas as instâncias da relação retórica: *ethos*, o carácter do orador; *pathos*, a emoção do auditório e *logos*, a argumentação (cf. REBOUL, 2004).

[109] A transposição ou mudança flagrante da posição das palavras, apenas para conseguir, à força, o efeito rítmico. Cf. § 229-230.

[110] Cf. *Or*. 230.

Assumindo uma postura de crítico[111] da eloqüência, Cícero é bastante categórico ao deter-se na normatização de quais, onde e como serão usadas no período oratório. Na verdade, a precisão na escolha dos pés métricos que constituirão as cláusulas – uma vez que elas são compostas pelos mesmos pés da poesia – obedece a uma realização prosódica à semelhança da métrica poética. E já que esta é, como se sabe, essencialmente quantitativa, isto é, baseia-se na quantidade silábica, ou seja, no peso relativo das sílabas (QUEDNAU, 2000, p. 14), devemos dedicar umas poucas palavras sobre essa questão, a fim de, pelo menos, elaborar um quadro panorâmico do acento latino e sua relação com o *ictus*, antes de discutir sobre as cláusulas ciceronianas.

Segundo Traina e Perini (1992), a quantidade é uma duração, uma dimensão temporal do som, o qual se prolonga mais ou menos no seu tempo de emissão[112]. Entretanto,

> É natural que *todos* os fonemas, enquanto entidades físicas, possuam a dimensão da duração: todos os fonemas, e não somente as vogais, mas também as consoantes. Se, no entanto, todos os fonemas possuem uma **duração**, nem todos possuem quantidade, porque os dois termos não são equivalentes. A duração é um fato objetivo, existe mesmo quando os ouvidos não a percebem. A quantidade é a duração que os ouvidos percebem e a consciência assimila: ou seja, como todos os fatos auditivos, é um fato relativo, relegado ao desenvolvimento que pode assumir, em uma coletividade lingüística, a sensibilidade perceptiva das estruturas auditivas. A quantidade é uma duração relativa: quando se afirma que o sentido da quantidade varia de língua para língua, deve-se entender que, de uma coletividade a outra, tal relatividade varia. (*ibid*., p. 84)[113]

---

[111] Conforme Gotoff (1979, p. 9), "Oratory is a literary art and a fit subject for literary criticism". Cícero expressa sua posição de critico em diversas partes do tratado: *Or*. 112: (...) *ut existimatores uideamur loqui, non magistri*; *Or*. 117: (...) *ut supra dixit, iudicem esse me, non doctorem uolo; Or. 123: Quoniam autem non quem doceam quaero, sed quem probem* (...). Não obstante, há evidências de que, na época clássica, a escolha das cláusulas era mais ou menos livre: dependia, em grande parte, do gosto e da preferência pessoal do escritor. Mas passaram de um âmbito retórico a um enquadramento gramatical, cujo uso passaria a ser fixado com rigor (NICOLAU, 1930, p. 32).

[112] Geralmente a duração é atribuída, quase exclusivamente, à vogal, mas também pode ser imputada às consoantes. (Cf. PEREIRA, 2003, p. 432)

[113] Tradução nossa de: "È naturale che *tutti* i fonemi, in quanto sono entità fisiche, abbiano la dimensione della durata: tutti i fonemi e non soltanto le vocali ma anche le consonanti. Se però tutti i fonemi hanno una **durata,** non tutti hanno una quantità, perche i due termini non sono equivalenti. La durata è um fatto

Com esses autores, concorda Boldrini (1992), ao entender que a duração do fonema é uma realidade, ainda que não possamos percebê-la. E acrescenta:

> A consciência lingüística do falante latino, portanto, sentia de maneira imediata, inata, a quantidade das sílabas e das vogais; como resultado, uma das características do falar cotidiano consistia na percepção de uma sucessão de quantidades longas e breves. Na língua de todos os dias, obviamente, as seqüências que se criavam só poderiam ser de todo casuais, e eram determinadas somente como concatenação das quantidades que constituíam as palavras do discurso. O mesmo vale para a leitura em prosa e para a oratória, ainda que freqüentemente seja possível encontrar uma pesquisa sobre cláusulas cujo efeito é seguramente confiável para certas seqüências de quantidade. (*ibid*., p. 29)[114]

Na verdade, praticamente não existe controvérsia quanto ao fato de que o acento latino estava relacionado à natureza quantitativa da vogal, a este seu caráter fonético, entretanto uma polêmica de ordem prosódica ainda se mostra controversa. Hodiernamente, há duas escolas que defendem pontos de vista divergentes: a escola franco-italiana, que sustenta a tese de que o acento latino era de caráter melódico[115]; e a escola alemã e anglo-saxônica, que levanta a tese da intensidade[116]. Dedicaremos alguns parágrafos a essa questão apenas para tentar situar o alcance do problema e sua complexidade no universo do ritmo da língua, pois entendemos que, conforme a postura epistemológica que for adotada

---

obiettivo, esiste anche quando l'orecchio non la percepisce. La quantità è la durata che l'orecchio percepisce e la coscienza valuta: ossia, come tutti i fatti uditivi, è um fatto relativo, legato allo sviluppo che può assumere, in una collettività linguistica, la sensibilità percettiva delle strutture uditive. La quantità è uma durata relativa: quando si afferma che il senso della quantità varia da lingua a lingua, si deve intendere che da una collettività a un'altra varia tale relatività."

[114] Tradução nossa de: "La conscienza linguistica del parlante latino, dunque, sentiva in maniera immediata, innata, la quantità di sillabe e vocali; come risultato, una delle caratteristiche del parlar quotidiano consisteva nella percezione di un susseguirsi di quantità lunghe e quantità brevi. Nella lingua di tutti i gioni, ovviamente, le sequenze che si creavano non potevano che essere del tutto casuali, e si determinavano soltanto come concatenamento delle quantità constituenti le parole del discorso. Lo stesso vale per la letteratura in prosa e per l'oratoria , anche se non di rado è possibile trovarvi una ricerca di clausole il cui efetto è sicuramente affidato a certe sequenze di quantità."

[115] A acepção musical, pela qual uma nota pode ser mais alta ou mais baixa que a outra, depende da freqüência (dentro de uma unidade de tempo) das vibrações das cordas vocais no momento da passagem do ar (TRAINA, PERINI, 1992, p. 77).

[116] A intensidade se refere à força com que o ar atravessa o aparelho fonador consiste, portanto, num esforço muscular (*ibid*).

com relação ao acento latino, pode haver diversas implicações na compreensão das cláusulas métricas[117]. Mesmo assim, não pretendemos optar por esta ou aquela corrente, já que fugiria sobejamente aos objetivos deste trabalho.

Os defensores da primeira escola têm seus principais argumentos nos "textos dos gramáticos latinos, em que se descreve o sistema acentual decalcando os conceitos da gramática grega; nos termos que são utilizados para designar algumas noções acentuais (como tônico e átono, por exemplo); ou na natureza quantitativa da métrica latina[118]„ (PEREIRA, 2007, p. 62). Allen (1973), principal opositor a essa teoria, contra-argumenta que a terminologia latina era simples tradução do grego, não implicando, necessariamente, equivalência de significados, e mesmo assim, nem todos os gramáticos latinos seguiram o modelo grego, o que seria sinal de que o acento latino não era equivalente ao do grego, comprovadamente melódico. Além disso, a freqüente coincidência do *ictus* com o acento da palavra na escansão métrica do poema latino seria mais um argumento a favor do acento de intensidade[119].

Entretanto, mesmo sendo um acento intensivo, pertencente ao metro, e marcado ao longo deste, o *ictus* se daria paralelamente aos acentos melódicos próprios de cada palavra integrante do verso. Boldrini (1992, pp. 17-18) afirma que na época literária (séc. III a.C.) os latinos conheciam somente o acento melódico[120], que era percebido com uma tonalidade

---

[117] O estudo do acento possui, nos dias de hoje, uma função centralizante, verdadeiramente vital que, no momento de definir o conteúdo semântico da estrutura fonética, revela-se o gerador da palavra (*ibid*).

[118] A estrutura métrica dos versos latinos permite apreender a pronúncia adequada quanto à posição do acento tônico das palavras em latim, pois a precisão dos poetas no uso do ritmo que dependia do posicionamento adequado e eficiente das sílabas longas e breves no verso garante-nos alguma certeza na determinação da quantidade silábica de grande parte das palavras latinas.

[119] A métrica latina é geralmente apresentada como argumento em favor da natureza musical do acento latino (MAURER JR., 1959 *apud* QUEDNAU, 2000, p. 19).

[120] Opinião com a qual também concorda Nougaret (1956, pp. 3-4). Por sua vez, Faria (1970, p. 161) acredita que o acento latino era o resultado de uma combinação de três elementos: intensidade, altura e quantidade, não lhe negando, pois, uma natureza musical. Ressalta, entretanto, que este não era o caráter único, nem mesmo dominante do acento latino.

diferente na cadeia fônica, entre a sílaba acentuada e a não-acentuada. E explica a questão da coincidência do *ictus* com o acento da palavra relembrando que, durante muitos séculos, criou-se uma literatura que difundiu a recitação da poesia latina baseada na coincidência do acento com o que poderia ser chamado de *ictus* rítmico (Boldrini chama de *ictus* "vocálico"). Entretanto, estudos recentes já demonstraram que esse *ictus* "vocálico" jamais existiu na poesia latina: "os latinos liam os versos exatamente como a prosa, e o ritmo era provocado pelas sucessões de quantidade que, se correspondiam à expectativa que o modelo ideal comportava, eram identificadas como verso"[121] (*ibid*., p. 36). Um forte argumento para a não-existência do *ictus* "vocálico" é o fato de que se ele tivesse realmente existido, deveríamos supor que as cláusulas métricas da prosa ou do discurso tivessem sido lidas e pronunciadas de uma maneira totalmente diferente do resto, como se pertencessem a uma outra língua, o que é um absurdo. Além disso, como explicar – no caso de a leitura e a recitação de um texto poético terem sido "tecnicamente" destacadas da língua – a advertência de Cícero: evitar inserir verso na prosa?[122] (*ibid*., pp. 36-37).

Boldrini defende que o que existia era um *ictus* mecânico[123], usado ao se bater sistematicamente o pé (poderia ser também o dedo ou uma vareta) a fim de marcar o ritmo. O movimento do pé (o "bater" musical, isto é, o abaixamento da voz) correspondia à *thesis* (θέσις > τίθημι, 'pôr', 'apoiar'). E o momento da "batida" era o *ictus* (> *ico*, 'golpear',

[121] Tradução nossa de: "i Latini leggevano i versi esattamente como la prosa, ed il ritmo era provocato da successioni di quantità che, se rispondenti alle aspettative che il modelo ideale comportava, erano identificate come verso."

[122] É, de fato, peremptória a afirmação de Cícero ao dizer que *uersus saepe in oratione per imprudentiam dicimus* (*Or.* 189). E deixa entrever a existência de pronúncia idêntica entre o verso e a prosa. Consequentemente, ou trata-se admitir um *ictus* intensivo na prosa (o que seria insustentável) ou negá-lo na poesia (cf. as observações de Govanni Pascucci, no seu verbete sobre "accento", na Enciclopedia Virgiliana, p. 10). Esse problema, a nosso ver, merece uma breve discussão, pois está diretamente relacionado à questão da quantidade silábica e, por conseguinte, aos pés métricos constituintes das cláusulas, de que falaremos adiante. Cf. também *De orat*. 3, 175: *uersus in oratione si efficitur coniuctione uerborum, uitium est*. Também Quintiliano (9. 4. 72): *uersum in oratione fieri multo foedissimum est totum, sed etiam in parte deforme*.

[123] Nicolau (1930) apresenta várias evidências em textos latinos e gregos que atestam a existência do *ictus* mecânico na poesia antiga.

'percutir'). O alçamento do pé, ou do dedo, era chamado *arsis* (ἄρσις < αἴρω, 'elevar', 'levantar', 'subir'). Essa terminologia remete a um fato mecânico, não propriamente vocal. A confusão reside no fato de se conferir à voz a marcação do tempo e não mais ao pé, fato possivelmente acontecido ao fim do séc. II d.C., quando os falantes passaram a perceber o acento de intensidade como peculiar e não mais o acento musical. Daí porque o *ictus*, originalmente um fato mecânico, assume um valor referente à voz, conectado à *arsis*, mal-entendido que ainda hoje persiste. Ou seja, o *ictus* não tinha nada que ver, na época clássica, com o acento[124], e o fato é que, mesmo não se sabendo como, os latinos não liam a poesia como nós.

Ademais, como acrescenta Ali (1956), com relação ao hexâmetro, não parece razoável crer que os ouvintes da "Eneida" achassem natural uma leitura dos versos presos à mecânica do *ictus* acentuando a 1ª, 3ª, 5ª e 7ª sílabas, fugindo sobejamente à naturalidade do falar corrente. Ou todos os versos eram assim recitados, forçando os ouvintes e os poetas a esse ritual métrico automatizado, ou tal estrutura era apenas recurso poético, já que o poema seria então lido de forma natural, estratégia utilizada pelos poetas, mas da qual o público não tinha nenhum conhecimento[125].

O que é unânime é o fato de que, a partir do séc. III d.C., o acento latino era exclusivamente intensivo[126]. Mas era no aspecto quantitative que o ritmo das cláusulas ciceronianas se fundamentava, tese que Nicolau (1930) defende. O estudioso também não

---

[124] Opinião da qual também participa Echegoyen (1986), tenha o acento sido musical ou intensivo, indiferentemente.

[125] Parece-nos improvável, concordando com Llorente (1971, p. 208), que os latinos pudessem respeitar, ao mesmo tempo, na recitação, o acento, o *ictus* e a quantidade. Os poetas clássicos gregos, por sua vez, faziam a versificação sem se importar com a questão do acento. Eles se contentavam em fazer as combinações métricas através das regras das sílabas longas e breves, e os acentos se distribuíam casualmente (HAVET, 1924, p. 226).

[126] Fato que Allen (1973) usa como mais um argumento contra a existência de um acento melódico em latim. Para ele, seria pouquíssimo admissível que o acento latino tivesse de início sido intensivo (como também concordam muitos autores), depois passasse a ser melódico e, depois, voltasse a ser intensivo.

crê na existência de um *ictus* "vocálico" nas cláusulas ciceronianas. Ainda que o *ictus* ali existisse, a elevação da voz junto ao tempo forte não precisaria se produzir, pois a altura e a intensidade são realizadas de maneira diferente. Além disso, sob o ponto de vista puramente rítmico, a elevação da voz não tem importância: é a intensidade apenas que marca o tempo forte[127]. O tom não pode ser o ápice do ritmo, porque "nenhum ritmo pode ser fundamentado sobre diferenças de altura"[128]. O acento de intensidade não tem função rítmica em latim, e Cícero jamais disse algo que mostrasse isso. Prova de que o acento por si só não teve influência sobre o ritmo na época clássica[129]. Se realmente tivesse, seria estranho que o grande orador não tivesse percebido sua importância nas cláusulas. De qualquer forma, isso também é controverso, já que alguns autores admitem o papel do acento na estrutura rítmica das cláusulas, mas somente no começo do pé; outros tendem a considerar o *ictus* e sua relação com o acento na cláusula. Essa vertente considera a existência do acento melódico (NICOLAU, 1930).

Ainda conforme Nicolau, se o tempo forte não era marcado pelo *ictus* vocálico, que sequer existiria na época de Cícero, e se as cláusulas se fundamentam sobre a quantidade silábica e não sobre o acento (como o *cursus* medieval) e muito menos sobre o *ictus* "vocálico", então como definir uma proeminência de tempos fortes no interior das cláusulas? Nicolau nos remete ao que diz Cícero: *et tamen omnium longitudinum et breuitatum in sonis sicut acutarum grauiumque uocum iudicium ipsa natura in auribus*

---

[127] De fato, "Os esquemas métricos foram cultivados primeiro: só mais tarde o acento firmou-se sobre a quantidade, enquanto as *clausulae* vieram a ser escolhidas de uma gama de padrões acentuais" (OBERHELMAN, HALL, 1984, p. 114). (The metrical schemes were cultivated first: accent only later asserted itself over quantity, as clausulae came to be chosen from a range of accentual patterns).

[128] Tradução nossa de: "aucun rythme ne peut être fondé sur des differences de hauteur" (cf. MEILLET, VENDRYES 1924, p. 83 *apud* NICOLAU, 1930, p. 9).

[129] Cf. Nougaret (1956, pp. 47-48).

nostris collocauit (*Or*. 173)[130] e *Aures enim uel animus aurium nuntio naturalem quandam in se continet uocum omnium mensionem* (*Or*. 177)[131]; e conclui ser natural pensar, pois, que se tenha adaptado o ritmo natural da língua ao ritmo oratório:

> As relações entre o ritmo natural e o da prosa métrica ou rítmica podem variar de uma época a outra[132]. Podem ser mais rígidos ou mais livres. Neste caso, o ritmo pode ser mais ou menos artificial. Mas, na prosa, um ritmo artificial não poderia subsistir por muito tempo, e já vimos que todos os teóricos, em qualquer época a que pertençam, reconhecem sempre o caráter natural desse ritmo. (NICOLAU, 1930, p. 33)[133]

Acrescenta o estudioso: "A prosa métrica é, com efeito, baseada essencialmente sobre o ritmo natural da língua, ela não poderia conter um elemento artificial exterior à língua corrente, como lhe seria um *ictus*."[134] (*ibid*., pp. 84-85).

Um meio termo para essa discussão sobre o acento musical ou intensivo do latim encontra apoio nos trabalhos de Soubiran (1988) e dos já mencionados Traina e Perini (1992). Eles sustentam que o acento latino poderia subsistir sob a combinação de melodia e intensidade, cuja dosagem poderia variar no decorrer dos séculos: em cada sílaba acentuada existe uma coisa e outra[135]. Em suma, esse antagonismo de opiniões está em lento processo

---

[130] "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".

[131] "Na verdade, os ouvidos, ou antes o espírito, por causa do aviso dos ouvidos, tem em si certa medida natural de todos os sons".

[132] Cf. Llorente (1971, p. 208).

[133] Tradução nossa de: "Les rapports entre le rythme naturel et celui de la prose métrique ou rythmique peuvent varier d'une époque à une autre. Ils peuvent être plus ou moins artificiel. Mais, dans la prose, un rythme artificiel ne saurait subsister pendant longtemps, et on a vu que tous les théoriciens, à quelque époque qu'ils appartiennent, reconnaissent toujours le caractère naturel de ce rythme." Cf. também Llorente, 1971, p. 208.

[134] Tradução nossa de: "La prose métrique, en effet, est basée essentiellement sur le rythme naturel de la langue; elle ne pourrait pas contenir un élément artificiel à la langue courante comme le serait un *ictus*."

[135] Vale lembrar que os estudos sobre a prosódia latina ganharam contornos mais científicos e rigorosos com o avanço da fonética experimental e, principalmente, com o surgimento dos modelos não lineares da Fonologia, em especial a Fonologia Métrica (cuja teoria afirma que "o acento não se localiza diretamente na vogal, mas provém de uma relação entre sílabas, que estabelecem um contorno de proeminência" BISOL, 1992, p. 69). Uma visão panorâmica sobre essa abordagem pode ser encontrada em Mignot (1994) e em Massini-Cagliari

de conciliação, pois o acento pode ser, a um só tempo, intensivo e melódico, embora só resulte em elemento distintivo, numa determinada língua, quando é conscientemente percebido pelos falantes como uma coisa ou outra[136].

Voltando ao período clássico, já vimos que, tradicionalmente, a métrica greco-latina se fundamenta no contraste ou no jogo entre sílabas longas e breves (Echegoyen,1986)[137]. Tal contraste tem como unidade recorrente, no verso, o pé[138]. As relações que se dão entre seus tempos marcados e não-marcados determinarão o tipo de ritmo do dito verso.

1. Ritmos de *genus aequale*:
    a) De tipo descendente: dátilo: ¯ ˘ ˘
    b) De tipo ascendente: anapesto: ˘ ˘ ¯
2. Ritmos de *genus duplex*:
    a) De tipo descendente: troqueu: ¯ ˘
    b) De tipo ascendente: iambo: ˘ ¯

É preciso notar, antes de tudo, que as relações de tipo descendente ou ascendente referem-se não a uma questão de ritmo ou acento forte ou fraco, mas a uma noção de ordem ou precedência, isto é, conforme o tempo marcado preceda ou não o não-marcado. Os

---

(1999). Para uma leitura em maior profundidade sobre a teoria métrica do acento, remetemos à obra já clássica de Hayes (1995).

[136] É o que sustenta Giovanni Pascucci, em seu verbete sobre o "accento", na Enciclopedia Virgiliana, p. 10. Pascucci acrescenta, todavia, que existe a opinião bastante difundida nos dias de hoje de que não caberia ao *ictus* nenhuma função no âmbito do ritmo, e a ele seria reservada, na Antigüidade, a tarefa de acompanhar o andamento da melodia ou do verso com o movimento da mão ou do pé, a fim de marcar cada uma das séries rítmicas. Cf. também Sturtevant (1975, pp. 177-189).

[137] Sobre a natureza da sílaba, apesar de a considerarmos de essencial importância na configuração da métrica clássica e, obviamente, na prosódia latina, não nos deteremos neste trabalho. Para tanto, remetemos ao trabalho de Allen (1973), que trata em profundidade do problema.

[138] Há que se registrar a "métrica eólica", que não se constitui de pé, mas de agrupamentos de versos, ainda que com medidas fixas, para formar a estrofe.

esquemas acima são os chamados "puros" ou "ideais", mas nem sempre é desejável (por causa do respeito à variedade rítmica) ou possível (por ausência ou escassez de palavras com esses esquemas quantitativos) manter a presença dos pés puros. Daí ser freqüente o esquema de uma sílaba longa ser equivalente a duas breves. E essa questão está diretamente ligada ao problema do *ictus*. Além disso, acrescenta Echegoyen, enquanto essa unidade que chamamos de verso coincide quase sempre com o fim da palavra e, muito freqüentemente, com uma pausa de sentido ou fronteira gramatical (embora não fosse algo extraordinário aparecer na poesia antiga a sinafia[139]), nos versos que são formados por pés ou metros o que acontece é justamente o contrário: as subunidades rítmicas (os pés) não costumam coincidir com outras unidades lingüísticas como a palavra, o sintagma ou a frase, e com suas pausas virtuais ou reais correspondentes. Algo que também pode ocorrer com as cláusulas métricas, na prosa.

Trataremos, pois, a partir de agora, das cláusulas ciceronianas, mantendo em jogo todas as inferências que puderam ser feitas a partir da breve discussão acima.

A rigor, as cláusulas podem recair no início, no meio, ou no final do período. As recomendações que Cícero faz (non §§ 212-218) são variadas, mas podem ser sistematizadas da seguinte maneira: no final do período, deve-se usar o dicoreu (¯ ˘ ¯ ˘), de origem asiática; crético (¯ ˘ ¯); péon 1º e 4º (¯ ˘ ˘ ˘ e ˘ ˘ ˘ ¯), este com o mesmo tempo de duração que o crético, mas com uma sílaba a mais; e, eventualmente, o espondeu (¯ ¯).

No penúltimo pé: iambo (˘ ¯), tríbraco (˘ ˘ ˘, que Cícero chama troqueu) e o dátilo (¯ ˘ ˘). Nenhum desses deve terminar o período, mas ficam bem na penúltima posição se o último for um troqueu ou um espondeu (de fato, tanto faz, já que a última sílaba pode ser

[139] Sinafia é um temo genérico com o qual se indicam vários fenômenos que procuram delimitar prosodicamente o final do verso. Significa conjunção, conexão lingüístico-métrica entre dois versos.

anceps, isto é, pode ser longa ou breve, como na poesia). O péon pode ser considerado um metro e não somente como um pé, porque tem mais de 3 sílabas[140].

Cícero lembra que a *clausula* deve recair também na antepenúltima posição, mas não diz que pés devem constar aí. O dócmio (com 5 sílabas) pode ficar em qualquer posição.

Como se vê, as possibilidades rítmicas são mais profícuas no final do período. De fato, conforme Lausberg (1976, p. 340), isso ocorre porque a essa posição segue-se uma pausa antes do começo de um novo período, que faz perdurar na memória acústica do ouvinte a ressonância do período que acaba, de modo que o ritmo do período anterior se ligue imediatamente ao seguinte, surgindo um efeito de duplo jogo de eliminação.

Em síntese, pelas recomendações de Cícero, podemos encontrar, no final das frases, as cláusulas que são combinações de crético, péon, espondeu ou dicoreu**.** Desse modo:

Pés básicos: Crético: ¯ ˘ ¯

Péon (1º e 4º): ¯ ˘ ˘ ˘ e ˘ ˘ ˘ ¯

Espondeu: ¯ ¯

Algumas das cláusulas mais usadas são:

Dicoreu (ou ditroqueu): *īmpĕdītrĕm*

Crético + espondeu ou troqueu: *ēssĕ uēn* | *tūrŭm*

Duplo crético: *glōrĭām* | *trādĕrē*

Péon 1º + espondeu: *ēssĕ uĭdĕ*|*ātūr*

Duplo espondeu (dispondeu): *cōnsūm*|*psīstī*

[140] De fato, sendo a cláusula composta de pés, no mínimo dois e no máximo três (cf. *Instit. orat.* 9. 4. 79; *Or.* 218), há de se considerar que as unidades compostas de mais de três sílabas (como o péon, o dócmio e o dicoreu), sejam considerados, por si só, *numeri* e constituam, sozinhos, cláusulas e não somente pés (LAUSBERG, 1976, pp. 348-350)

Evidentemente, é possível obter outras combinações de cláusulas. O crético pode se articular de diversas outras maneiras, como por exemplo, do tipo espondeu + crético (*ēxpēctābĭmūs*); crético + dicoreu (*aduērtĕrīs mē uĭdēbĭs*) e crético + dispondeu (*pūblĭcām cōnclāmāstīs*). O péon também pode se formular de formas dierentes, como por exemplo, péon 4º + espondeu (*est prŏprĭă lībērtās*); péon 4º + crético (*scĕlĕrĕ nōn pōssŭmūs*) e crético + péon 1º (*paricīdĭō sūspĭcĕrĕ*)[141]. Como se pôde observar, ora a cláusula coincide com a palavra inteira, ora com duas, ora se inicia na palavra anterior. Esta última ocorrência, embora freqüente, não é bem vista por Quintiliano[142].

O princípio fundamental para todas as cláusulas é o de que devem variar constantemente para evitar o enfado do auditório.

O esquema proposto por Cart (1986) deixa mais evidente a essência do funcionamento baseado no número de moras das cláusulas métricas. Nesse caso, os elementos rítmicos que as constituem são de duas espécies:

1. compreendem pés de 6 tempos[143] pelo menos, suscetíveis de constituir por si só uma cláusula completa:

ditroqueu (ou dicoreu) – ◡ – ◡ *īmpĕdītrĕm*

dispondeu – – – – *cōnsūmpsīstī*[144]

2. compreendem pés de 5 tempos breves:

crético – ◡ –

péon 1º – ◡ ◡ ◡

péon 4º ◡ ◡ ◡ –

[141] Cf. Nougaret (1956, pp. 118-119).
[142] Cf. *Instit. orat.* 9. 4. 63.
[143] Não esqueçamos que uma sílaba longa equivale a duas breves (dois tempos).
[144] A última sílaba, assim como no verso, é *anceps*, isto é, pode ser longa ou breve.

Estes devem ser completados por um outro elemento rítmico (troqueu, espondeu, crético), colocado antes ou depois deles, por vezes por um dicoreu ou um dispondeu, colocado após um crético:

ēssĕ uēn | *tūrŭm*. (crético seguido de um troqueu)

ēssĕ uĭdĕ | *āntŭr.* (péon 1º seguido de um troqueu)

dīgnĭtāt(e) | *ōbtĭnērĕt.* (crético seguido de um dicoreu)

As licenças poéticas também podem ser usadas na prosa: sinalefa e elisão, alongamento por posição, *anceps* na última sílaba, etc. Além disso, fogem a toda regra das cláusulas as citações de outros textos, as frases que não passem de 5 ou 6 pés de extensão e as fórmulas oficiais (*populus romanus, patres conscripti, senatus consultus,* etc.).

No entanto, é preciso registrar que a interpretação exaustiva das cláusulas métricas é, segundo Lausberg (1976, pp. 351-354), um trabalho temerário, pois a mesma análise métrica das mesmas cláusulas não é uniforme entre os diversos teóricos. Por exemplo, a fórmula crético-espondaica (¯ ˘ ¯ | ¯ ¯) pode ser lida como trocaico-molossa (¯ ˘ | ¯ ¯ ¯), sugerindo que a mesma cláusula pode ser lida de maneiras diferentes. Ou então, para muitas cláusulas, pode haver interpretações "alongadas" e "abreviadas": a alongada envolve mais sílabas, e a abreviada menos sílabas. Por exemplo, a mesma cláusula crético-espondaica pode ser interpretada, abreviadamente, como iambo-espondaica (˘ ¯ | ¯ ¯); já o dicoreu (¯ ˘ | ¯ ˘) é possível de ser analisado, por alongamento, como báquico-báquico (˘ ¯ ¯ | ˘ ¯ ¯).

Devemos inferir, portanto, que a descrição das cláusulas ciceronianas segue uma visão estritamente pessoal do autor, mas não é eximida de outras tantas possíveis interpretações. Apesar de pretender prescrever regras para a combinação de sílabas longas e

breves que melhor convenham ao fechamento do período, Cícero apenas pode fixar alguns tipos de cláusulas preferidas, retiradas, em grande parte, de seus próprios discursos, e forjar sobre elas uma teoria rítmica com a qual, aliás, nem sempre sua prática de escritor coincide[145] (BARCHIESI, 1944, p. 292). Além disso, do mesmo modo que o emprego de certas formas de verso conduz os poetas a pesquisar certas disposições de palavras, assim também o respeito às cláusulas obedece a certos artifícios. É novamente Nougaret (1956, pp. 120-121) quem esclarece essa questão[146], fornecendo exemplos de como ocorre a freqüência de palavras como *cogitare* e *arbitramur*, a fim de se obter o dicoreu final. Nas "Filípicas", encontra-se reiteradamente, em determinadas posições, o nome de *Antonius*, pois, precedido de uma palavra com ¯ ˘, obtém-se o duplo crético: *pōssĭt Āntōnĭūs* (*Phil*. 2, 2), *prohibērĕt Āntōnĭūs* (*Phil.* 6, 39). Sem falar nos "clichês métricos", como *ēssĕ uĭdēātŭr*, bastante conhecido. Da mesma forma, continua o estudioso, observem-se os finais de frase como *asperiora uidentur esse* (*Tul.* 4, 8) e *necesse putauit esse* (*Tul.* 5, 10), em que a ordem *esse uidentur* e *esse putauit* foi alterada para evitar o final do hexâmetro, que, por razões técnicas, isto é, a semelhança com a poesia, não é recomendado por Cicero.

Interessante notar que, a despeito de sua recomendação relativa ao final do hexâmetro quando usado no final do período oratório, a escolha de Cícero pelo dátilo como pé formador de possível cláusula, causa certa surpresa. A esse respeito, assim se manifesta Leeman (1974, pp. 198-199):

> Essa é uma afirmação deveras surpreendente, porque sugere a existência de uma práxis que está totalmente em desacordo com as descobertas dos

[145] É sabido, por exemplo, que apesar de sua declarada preferência pela cláusula péon + troqueu, cristalizada na fórmula *ēssĕ uĭdēātŭr* (cf. *Instit. orat.* 10. 2. 18 e *Dial. de or.* 23)), ele usou com maior freqüência o dicoreu (¯ ˘ ¯ ˘) (cf. DOUGLAS, 1960, p. 66).

[146] Sobre esses artifícios que beneficiam o uso de determinadas cláusulas, convém conferir também, semelhantes às de Nougaret, as constatações de Douglas (1960, p. 69).

> estudiosos de estatística moderna. Conforme tais descobertas, a *clausula* favorita, excetuando o dicoreu, é o crético mais troqueu (¯ ˘ ¯ ¯ ~), que não vem descrita nunca em Cícero, enquanto o dátilo em penúltima posição é extremamente raro: na realidade, a "*clausula heroica*" (¯ ˘ ˘ ¯ ~) é condenada *expressis uerbis* por Quintiliano (*Inst. orat*. 9. 4. 102). Tais divergências talvez sejam explicadas com a existência de uma fonte grega de Cícero, que teria tido uma diferente prática oratória. Mas isso não resolve o problema, porque Cícero é atento ao refutar o péon aristotélico (˘ ˘ ˘ ¯) como a *clausula* mais ajustada, e porque isso apenas confirmaria que Cícero não está plenamente consciente de qual seria sua práxis pessoal. Em parte, ele é um pioneiro no seu tempo; afirma categoricamente: *plura de numerosa oratione diximus quam quisquam ante nos* [*Or*. 226]. A inteira análise dos esquemas métricos com a ajuda de uma unidade artificial constituída de "pés" recebe atenção na prosa ainda mais que na poesia, de um caráter artificioso, analítico, *a posteriori*. É também possível que Cícero, ao mencionar o dátilo, pense no seu tipo favorito de *clausula*, "*esse uideatur*" (¯ ˘ ˘ ˘ ¯ ~), que freqüentemente se analisa como seqüência de um crético com dissolução da longa final (¯ ˘ ˘ ˘) e de um troqueu."[147]
>
> [o sinal (~) representa a sílaba *anceps*]

Parece, realmente, que Cícero nem sempre segue o que teoriza[148]. Shipley (1911) demonstra que existem mais exemplos de cláusulas heróicas em Quintiliano, que a condena, do que em Cícero, que a aprova. Entretanto, o estudioso diz que é possível explicar, nesse caso específico, a discrepância entre o posicionamento de Cícero e o de Quintiliano e também o distanciamento entre a teoria e a prática do primeiro. Isso porque, segundo Shipley, o metro, sozinho, não é suficiente para produzir o efeito da cláusula

---

[147] Tradução nossa de: "Questa è un'affermazione assai sorprendente, poiché soggerisce l'esistenza di una prassi che è totalmente in disaccordo coi ritrovati degli studiosi di statistica moderni. Secondo questi ritrovati, la *clausula* favorita, a prescindere dal dicoreo, è il cretico piú trocheo (¯ ˘ ¯ ¯ ~), che non viene descritta affato da Cicerone, mentre il dattilo in penultima posizione è estremamente raro: in realtà, la '*clausula heroica'* (¯ ˘ ˘ ¯ ~) è condannata *expressis uerbis* da Quintiliano. Tali divergenze sono talvolta spiegate coll'esistenza di una fonte greca di Cicerone, che avrà avuto sott'ochio una differente prassi oratoria. Ma questo non risolve il problema, perché Cicerone è attento a rifiutare il peone aristotelico (˘ ˘ ˘ ¯), come la *clausula* piú adatta, e perché ciò confermerebbe solo che Cicerone non si rende pienamente conto di quale fosse la sua personale prassi. In parte egli è un pioniere nel suo campo; afferma categoricamente: *plura de numerosa oratione diximus quam quisquam ante nos* [46]. L'intera analisi degli schemi metrici con l'aiuto delle unità artificiali costituite dai 'piedi' soffre riguardo alla prosa, ancora di piú che riguardo alla poesia, d'un carattere artificioso, analítico, *a posteriori*. È anche possibile che Cicerone nel menionare il dattilo pensi al suo tipo favorito di *clausula*, '*esse uideatur*' (¯ ˘ ˘ ˘ ¯ ~), che di solito si analizza come sequenza di un cretico risolto (¯ ˘ ˘ ˘) e di un trocheo."

[148] Shewring (1933, p. 47), ao considerar estatisticamente o uso das cláusulas por Cícero, afirma: "theory and practice coincide in 60 per cent of Cicero's clausulae; and it's after all possible to follow a conscious scheme without being able to formulate it completely."

heróica. O fato de aparecer o esquema ¯ ˘ ˘ | ¯ ~ na poesia, especialmente em Virgílio, deve-se a uma certa concordância com o acento da palavra, mas isso nem sempre ocorria e, por isso, o metro heróico poderia ser interpretado de maneira diferente, como por exemplo, ¯ ˘ | ˘ ¯ ~, como sugeriu Boldrini acima.

É importante frisar que as cláusulas foram utilizadas por diversos autores como Quintiliano, Sêneca, Apuleio, Suetônio, Petrônio, Tácito, etc[149] e, além de serem um forte instrumento para a *ars dicendi,* também serviram para conferir a autenticidade ou falsidade de certos textos antigos e definir sua autoria. Algo que não é difícil de concluir se lembrarmos que a teoria da prosa rítmica tornou-se, no período pós-ciceroniano, prática normal na formação retórica, vindo a ser, em determinados casos, característica pessoal de cada autor (SHEWRING, 1933, p. 47). Por isso, é natural que muitos autores clássicos tenham usado conscientemente os preceitos de Cícero e as cadências rítmicas, que poderiam ser facilmente obtidas através da escolha e arranjo das palavras[150]. Entretanto, é preciso dizer que nem todos os autores seguiram a tradição retórica ciceroniana: alguns preferiram seguir o caminho oposto, como o dos aticistas, outros pesquisaram ritmos diferentes. É possível ainda que determinado autor procurasse montar um período ritmado somente com o uso das cláusulas, ou com cláusulas, membros e incisos, ou ainda inserir ritmo por toda a extensão do período (*ibid*., p. 48).

Enfim, muitos estudos surgiram sobre a prosa métrica[151], especialmente a partir do momento em que se revela uma mudança significativa no ritmo latino, já perceptível

---

[149] Cf. Conte (1994, p. 808); Havet (1924, p. 247); Llorente (1971, p. 87); Nougaret (1956, p. 116).

[150] Tal processo pode ser percebido até mesmo em autores modernos, sem, é claro, o efeito quantitativo do latim e do grego (SHEWRING, 1933, p. 49).

[151] Convencionou-se denominar prosa métrica àquela que se fundamenta sobre a quantidade silábica dos pés, como é o caso do latim clássico. Com a sucessiva perda da noção de longas e breves, no latim tardio, passou-se a designar prosa rítmica ao *cursus*, propriamente dito, cuja base era unicamente o acento intensivo (cf. NICOLAU, 1930 e LLORENTE, 1971). Entretanto, como pôde ser percebido, não fizemos essa distinção ao

durante o período clássico, recrudescendo até fins do séc. III d.C., quando se torna tênue a oposição de longas e breves que define a quantidade silábica, até a total perda dessa noção durante a Idade Média.

Com efeito, uma grande questão que ainda hoje suscita polêmicas na historiografia românica é sobre a mudança de um acento marcado para um não-marcado e sobre o fato de as distinções de quantidade silábica terem sido substituídas por distinções de intensidade. Sabemos que as inovações versificatórias são concomitantes à perda das distinções quantitativas, sem as quais ficou impossível a substituição de sílabas longas por breves e vice-versa, e tal impossibilidade tem gerado o isossilabismo, isto é, a construção de versos com um mesmo número de sílabas cada um (MASSINI-CAGLIARI, 1995). É o que se percebe neste hino litúrgico medieval usado nas festas dos santos confessores, do século X, em que, embora siga o modelo da estrofe sáfica, já se apresenta uma visível e não casual versificação sustentada pela acentuação de intensidade:

Íste conféssor Dómini, coléntes
Quém pie láudant pópuli per órbem,
Hác die láetus méruit suprémos
Láudis honóres[152].

O fato é que, a partir de determinada época, as cláusulas cedem lugar ao *cursus* (também chamado de cláusula rítmica): um tipo de ritmo veiculado por uma sucessão determinada de sílabas acentuadas e não acentuadas, afetando os finais de frase, ou dos membros de frases, fundamentado unicamente sobre o acento de intensidade e independente da quantidade das sílabas longas e breves. Há muitas controvérsias sobre

longo deste trabalho, pois entendemos que é indiferente, no que tange ao período clássico, recorte temporal sobre que nos debruçamos, tal distinção.

[152] "Este confessor do Senhor, que os moradores louvam piedosamente pelo mundo neste dia feliz, mereceu as supremas honras de louvor" (*Liber Usualis*, p. 1177).

quando, onde ou com quem teria surgido primeiramente[153], mas sabemos com alguma certeza que na Idade Média, por volta do século XI, o *cursus* se estabelece nos escritos da Pontifícia Chancelaria, aplicado particularmente nas bulas papais. De fato, os medievos devem a Cícero, no *Orator*, em particular, o conhecimento sobre o fenômeno das cláusulas e, em grande parte, sobre a prosa rítmica na Antigüidade. Só que, evidentemente, as cláusulas ciceronianas diferem radicalmente do *cursus*, tal qual conheceu e praticou a Idade Média, pois tal palavra, quando aparece em Cícero não ocorre, obviamente, com o sentido medieval, mas diz respeito ao fluxo, isto é, ao desenvolvimento do período oratório (NICOLAU, 1930, p. 7). Segundo Llorente (1971), são quatro os principais tipos de *cursus* na Idade Média:

a) Cursus planus: acentuava-se a 2ª e a 5ª sílaba a partir do final, correspondendo a crético + troqueu (¯ ˘ ¯ ¯ ˘): *inimícus virtútis.*

b) *Cursus tardus*: (*ecclesiasticus*): 3ª e 6ª sílaba, correspondendo a um dicrético (2 créticos: ¯ ˘ ¯ ¯ ˘ ¯): *peccáta praepédiunt*.

c) *Cursus uelox* (muito usado): 2ª e 7ª sílabas, correspondendo ao crético + ditroqueu (¯ ˘ ¯ ¯ ˘ ¯ ˘): *líberam praebeámus*.

d) *Cursus dispondaicus* ou *trispondaicus* (apareceu posteriormente): 2ª e 6ª, correspondendo a péon 1º + troqueu (¯ ˘ ˘ ˘ ¯ ˘): *méntem capiámus*.

[153] Os teóricos dividem-se em opiniões que atribuem a origem do *cursus* que vão desde o séc. I d.C (argumentando que a prosa de Plínio, o Jovem, já era rítmica, baseada unicamente no acento), passando pelo séc. III, no qual o gramático Marius Plotius Sacerdos teria atribuído esse nome a tal tipo de prosa, até o papa Gregório VIII, no séc. XII, que teria empregado o *cursus* nas bulas pontificiais. Há ainda os estudiosos que admitem a possibilidade de que o surgimento do *cursus* não se deveu a nenhuma influência externa, mas seria uma conseqüência natural da evolução da prosa métrica. Cf. Llorente, 1971, pp. 95-96; Nicolau, 1930, pp. 4-12; Nougaret, 1956, p. 125.

Entre os prosadores do século III, IV e V d. C. os preceitos de Cícero, aplicados até então com certa liberdade e flexibilidade, foram transformados em regras precisas e praticados de maneira servil até se consumarem no *cursus*, da maneira como transcrevemos acima. Ainda hoje, existem tentativas de aplicar o *cursus* às línguas modernas, considerando, é claro, não mais a quantidade, mas o acento intensivo da língua em questão[154]. E mesmo no período imediatamente seguinte à morte de Cícero, a época imperial, há indícios de um certo emprego de cláusulas acentuais, ou seja, o *cursus*, por alguns autores. É o que procuram demonstrar Oberhelman e Hall (1984) ao fazerem um detalhado levantamento da freqüência com que autores dessa época (e também de épocas posteriores até a Idade Média) usavam a chamada prosa rítmica acentual.

De qualquer modo, é de nossa opinião que o *cursus* é uma tentativa de aplicação polissêmica ao texto em que é empregado e que, ao tentar reproduzir os efeitos proporcionados pelas *clausulae metricae*, não logra obter as nuanças melódicas de que estas são, essencialmente, constituídas. Uma certa tradição acadêmica, por assim dizer, motivou o surgimento do *cursus,* enquanto que as cláusulas permeavam o cerne das línguas clássicas.

[154] Cf. o trabalho de Croll (1989).

3 RITMO E PERÍODO ORATÓRIO

Consule ueritatem, reprehendet; refer ad auris, probabunt. (Cícero, *Orator* 159)

["Se consultares a regra, ela reprovará; submete aos ouvidos, e eles aprovarão"]

3.1 Uma palavra sobre ritmo

As diversas vezes em que Cícero enfatiza a necessidade de o discurso agradar ao auditório são conseqüência do exame que ele faz do chamado *supellex oratoria*[155], ou instrumentos do orador, entre os quais, conforme sintetiza Yon (1964), estaria a ornamentação em vista da satisfação dos ouvidos, que acontece através das qualidades rítmicas dos sons (*compositio*), da disposição harmônica das palavras (*concinnitas*) e do ritmo (*numerus*)[156]. Como vimos, esses três elementos podem corresponder à técnica oratória que visa agradar aos "juízes dos sons e dos ritmos"[157]: os ouvidos. E não só a estes, mas, por extensão, aos nossos sentidos[158]. Parece, pois, não haver dúvida de que a aplicação do ritmo oratório deleitava a audiência e tornava o discurso mais elevado, fato que contribuía efetivamente para o efeito do *pathos*. Não obstante, acreditamos que ainda é necessária uma palavra acerca do conceito de ritmo, para compreendermos sua abrangência e relação com a linguagem e, por conseqüência, seu papel no mundo da retórica.

O ritmo encontra paralelo, embora sob perspectivas diferentes, em diversas áreas, como a poesia e a música, especialmente. Contudo, seu alcance é bem maior. Para começar,

---

[155] Cf. *Or*. 80: *supellex est enim quodam modo nostra, quae est in ornamentis, alia rerum alia uerborum*.
[156] São, de fato, esses três fatores que determinam o ritmo, segundo Cícero: cf. *Or*. 149, 185, 201, 210, 219.
[157] Cf. *Or*. 162.
[158] Cf. *Or*. 183.

nos estudos da fisiologia humana existe uma parte da ciência que se dedica ao estudo dos ritmos orgânicos: a Cronobiologia[159]. Nosso metabolismo se organiza temporalmente e expressa os ritmos circadianos (biológicos) através do núcleo supraquiasmático (NSQ), funcionando como nosso relógio interno, que nos faz dividir o dia em vigília-sono, por exemplo. É, portanto, inato. Conforme afirma Nespor (1994, p. 238): "(...) o ritmo não é um fenômeno estritamente lingüístico, 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"[160]. Allen (1973, p. 97) refere-se à questão de modo semelhante:

> (...) o termo ritmo vem a ser aplicado ao padrão de intervalos entre movimentos, entre seu início ou seu final, ou ao padrão de movimentos em si; pelo intermédio da música, essa concepção quantitativa do ritmo é freqüentemente transferida do conceito musical para o da arte lingüística da poesia, e daí para a linguagem propriamente dita, até que finalmente a duração vem a ser concebida às vezes como o parâmetro primário da definição do ritmo.[161]

Para Abaurre (2003, p. 87), o problema é mais ou menos o mesmo. A linha de transporte da concepção de ritmo partindo da natureza, passando pela sua elaboração como recurso estético até sua tomada como objeto de estudo da Lingüística moderna, segue invariavelmente esse caminho:

> No plano biológico, o ritmo regula a vida de todos os organismos, que apresentam uma multiplicidade de processos rítmicos diretamente relacionada à complexidade biológica das espécies. Quanto maior a

[159] Cf. o trabalho de Menna-Barreto e Marques (1997).

[160] Tradução nossa de: "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". Também Cícero tem consciência de que o ritmo ultrapassa o limite da linguagem (seja a do orador, a do poeta ou a do usuário comum). Tudo o que emite som pode ser mensurado ritmicamente pelos ouvidos. Cf. *Or.* 227.

[161] Tradução nossa de: "the term rhythm comes to be applied to the pattern of intervals between movements, or between their beginnings or peaks, or to the pattern of the movements themselves; and through the intermediary of song this quantitative conception of rhythm is often transferred from the context of music to that of the linguistic art of poetry, and thence to language itself, until finally duration has sometimes been conceived as the primary parameter of rhythmic definition."

> organização de um organismo, mais complexa a estrutura dos seus ritmos. O fato é que não há organismo sem ritmo biológico. Por mais simples que seja, talvez esteja na base da possibilidade de muitos organismos perceberem os ritmos que os circundam e com os quais interagem. Com relação à espécie humana, anote-se que essa noção de ritmo biológico tem servido de ponto de referência para as definições de ritmo no plano filosófico, antropológico, lingüístico e estético".

Essa base concreta/biológica leva a considerar que, em relação à fala, e partindo de um ponto 'fonético', o ritmo "apresenta estrutura semelhante à de ritmos motores mais gerais, realizando-se, especificamente, através da sucessão de sílabas e da alternância de acentos de intensidade e/ou de altura" (*ibid*., p. 88). De fato, para Lyons (1987, p. 105), mesmo a sentença da língua falada terá, sobreposto à cadeia de formas vocabulares, um contorno prosódico característico (notadamente um certo padrão entoacional[162]), sem o qual não é uma sentença. Seria algo que Calvet (1975, p. 87) chama de "competência rítmica" que nos permitiria perceber a modulação de determinado enunciado escrito, por exemplo (isto é, a escansão por trás da grafia). O exemplo dos *slogans* esclarece essa noção. Em "povo unido, jamais será vencido", nossa competência lingüística pode codificar as mensagens, mas não a sua forma entoacional, já que é uma espécie de memória rítmica que nos faz ler a frase com uma determinada entonação.

Com efeito, quando se fala em ritmo na linguagem, não se pode esquecer que suas bases não são puramente fônicas, pois, como vimos acima, entram em jogo outros elementos, uma vez que

> na origem mesma das seqüências linearmente ordenadas sobre as quais qualquer ritmo se realiza e implementa foneticamente, estão opções de organização de base lexical, sintática e discursiva. E essas opções são também determinadas, acredito, por necessidades de manutenção de esquemas rítmicos reguladores da linguagem nos vários níveis em que ela

[162] Os padrões entoacionais podem abranger, invariavelmente, todo o enunciado ou parte dele (TRASK, 2004, p. 285).

> se estrutura e se organiza. 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 escrita. 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)

Essa regularização rítmica da linguagem em seus vários níveis não parecia desconhecida por Cícero, pois ele reconhece que o ritmo na prosa se processa diferentemente do que na poesia, já que nesta as regras são já pré-determinadas e definidas[163]; já na prosa, nada é obrigatório, embora não signifique que, nela, não deva haver certa cadência e harmonia.

Uma diferença fundamental apontada pelo orador romano é a de que no discurso "não existem as medidas de percussão como, por exemplo, para o flautista, mas toda composição e espécie de discurso está acabada e fechada, porque é determinada pelo prazer dos ouvidos"[164]. De fato, Llorente (1971) nos lembra que a poesia grega era freqüentemente cantada e declamada com algum acompanhamento musical, ao passo que a poesia latina era quase sempre recitada.

Llorente (*ibid*., p. 127) ainda nos recorda que, na Antigüidade, a palavra ritmo aparece sempre associada à música e à poesia (canto e dança)[165]. Uma e outra tinham em comum os sinais de duração das notas e das sílabas, embora as sílabas ultralargas e os

---

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

[164] Cf. *Or*. 198.

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

tempos vazios da música não encontrassem paralelo na poesia. Por isso, as palavras tinham de ser adaptadas ao canto com alguma deformação. A musicalidade, entretanto, não é exclusividade do poema. Também a prosa exige musicalidade e eufonia, mas isso não quer dizer que o ritmo na música seja exatamente o mesmo que na poesia ou na linguagem (discurso), já que "o ritmo é consubstancial ao discurso, porque é consubstancial ao ser humano e a toda atividade"[166] (MESCHONNIC, 1982, p. 121). É verdade que tanto a música quanto a linguagem são sistemas organizados (de sons e de signos, respectivamente), mas esta última não tem necessariamente finalidade estética, e sim utilitária (comunicação). Não obstante,

> Platão (...) compara explicitamente a linguagem com a música, e a análise daquela a partir de suas unidades mínimas (γράμματα) com o da estrutura harmônica desta, constituída à base de notas e intervalos (διαστήματα), que se combinam em sistemas (συστήματα), os quais, por sua vez, são a base das formas musicais superiores (ἁρμονίαι). (MORENO, 1997, p. 980)[167]

Moreno ainda acrescenta que

> também é consciente Aristides[168] das correspondências entre as estruturas hierárquicas dos constituintes do sistema lingüístico e do musical, tanto no aspecto harmônico (sons > sistemas > escalas > melodias) como no sistema rítmico (sons > pés > incisos > membros > períodos). (*ibid*., p. 981)[169]

---

[166] Tradução nossa de: "Le rythme est consubstantiel au discours parce qu'il est consubstantiel au vivant, et à toute activité".

[167] Tradução nossa de: "Platón (...) compara explícitamente el lenguaje com la música y el análisis del aquél a partir de sus unidades mínimas (γράμματα) con el de la estructura harmônica de ésta, constituida a base de notas e intervalos, que se combinan en sistemas (συστήματα), los cuales, a su vez, son la base de las formas musicales superiores (ἁρμονίαι)."

[168] Aristides Quintiliano, musicólogo (virada do séc. III para o séc. IV).

[169] Tradução nossa de: "También es consciente Aristides de las correspondencias entre la estructuras jerárquicas de los constituyentes del sistema lingüístico y el musical, tanto en el aspecto armónico (sonidos > sistemas > escalas > melodías) como en el rítmico (sonidos > pies > *commata* > *cola* > periodos)."

Essa aproximação entre linguagem e música aconteceu, possivelmente, porque, haja vista o caráter quantitativo do grego e do latim e a própria natureza musical do primeiro[170] e, em grande parte também do segundo, não seria estranho que a terminologia métrica e a musical tenham se envolvido de tal maneira que, durante muito tempo[171], nenhum metricólogo havia permanecido insensível às lisonjas da métrica (*ibid*., p. 131).

O fato é que, no contexto de toda essa discussão, o ritmo oratório se encontra num nível intermediário entre a prosa e a poesia (e seus desdobramentos musicais na Antigüidade), chamado *carmen*[172], palavra muito antiga, que servia para designar um certo modo de expressão solene (um discurso oratório, uma fórmula religiosa ou um juramento), na qual o orador falava com uma certa vagarosidade e solenidade maior que na fala comum. Segundo Moreno (1997), o que os romanos chamavam de *carmen*, podemos chamar "prosa rítmica", já que essa palavra não tem o sentido que "cantar" (*cano*) tem para nós hoje, mas sim o de "fórmula", padrão ou estrutura lingüisticamente organizada. Isto porque o canto não surgiu ao se pôr música na poesia, mas sim a poesia não-cantada – isto é, a fala marcada, formada da dicção (*léxis*) e da melodia (*mélos*) – é que deriva do canto. Esse tipo de fala, por assim dizer, reflete a estrutura do **período oratório** descrito por Cícero no *Orator*, constituído por membros e incisos, assim como por pés métricos variados que se organizam em pulsos fortes e fracos, longos ou breves, de modo que se assemelhe a um

[170] Com efeito, para alguns autores, a métrica grega comportava um acento "tônico" (musical). Cf. Alsina, 1991; Allen, 1973; Ali, 1956.

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

[172] Cf. Llorente (1971), Marouzeau (1946), Moreno (1997) e Norden (1984).

compasso de uma frase melódica[173] localizada entre a fala normal e o canto. É sobre essas questões que falaremos a seguir.

3.2 A estrutura rítmica do περίοδος

Já vimos que a relação entre os sons pode ser de duração e acento (isto é, uma relação rítmica), que é percebida por certa habilidade de também perceber a melodia musical. Hoje em dia, informa-nos Alsina (1991), há uma tendência à separação entre métrica e música, de modo que o "pé" não seja considerado o elemento básico do ritmo, mas sim unidades elementares superiores (o grupo de pés). Mesmo o verso, conforme Dain (1965, p. 159 *apud* ALSINA, *ibid*., p. 569), seria um conjunto métrico de certa extensão, que apresenta elementos tão estreitamente unidos entre si, que o ritmo acaba suspenso até o último elemento. A combinação de sílabas longas e breves, no caso do latim e do grego, constituiria o agrupamento rítmico do verso[174] (e do período, como veremos a seguir), de modo que, combinados, ajustam-se a algumas poucas fórmulas divididas em *dipodias* e *tripodias*. Como por exemplo, dipodia iâmbica (˘ – ˘ –) trocaica (– ˘ – ˘), coriamba (– ˘ ˘ –), etc., tripodia iâmbica (˘ – ˘ – ˘ –) trocaica (– ˘ – ˘ – ˘), dactílica (– ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘), etc. As modificações e combinações possíveis que podem receber tais elementos podem levar à formação de um número indefinido de versos. Um elemento intermediário entre a dipodia e a tripodia (podendo mesmo chegar a uma *tetracordia*) é o κῶλον, ou membro**.** Na poesia, o verso está formado por um número limitado (dois ou mais) de κῶλα, que formam um todo

[173] "A união de ritmo e harmonia resulta na melodia, tanto na música quanto no discurso". (NORDEN, 1986, p. 60)

[174] Cícero também usa o termo "verso" ao se referir aos *membra*: *ex duobus enim uersibus, id est membris, perfecta est* (*Or*. 223).

coerente e único. No entanto, o κῶλον se inscreve, de fato, no estudo da periodologia**,** a qual traz evidências de advir do universo musical (FLEMING, 2006).

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

Demétrio de Falera (possivelmente 350 a 280 a.C.), discípulo de Teofrasto, tratou detalhadamente do κῶλον, mas não lhe especificou a extensão. Não pode ser muito longo, nem muito breve, e, no caso de um tema de pouco relevo, pode-se usar κῶλα mais breves, que serão chamados κόμματα. Para Heféstion[175], o κῶλον tem extensão de um dímetro, isto é, quatro pés. Numa escala hierárquica, portanto, o nível inferior seria o κόμμα; o superior, o verso (στίχος); o verso longo seria aquele entre o trímetro ou o tetrâmetro, acima deles o περίοδος (*ibid*.). Não obstante, é preciso lembrar que, conforme sustenta Willett (2002, p. 7), o κῶλον é limitado pela nossa memória operativa (*working memory*),

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

"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)"[176]. A memória operativa só pode armazenar um montante limitado de informações e mantê-las ativas por um tempo relativamente breve sem constante repetição[177]. Tais limitações são importantes para entender a execução da lírica coral grega e sua colometria, pois quando nós ouvimos um discurso ou falamos uma língua, usamos esse sistema de memória *on-line*, por assim dizer, para reter os segmentos de uma frase também *on-line* milissegundo por milissegundo, enquanto nós os processamos em tempo real levando adiante o "esqueleto" incompleto da sintaxe com seus significados associados até o fim da frase. Então, a percepção do ritmo poético, e não sua escansão visual em símbolos, é essencialmente um fenômeno auditivo, para o qual a sintaxe e a semântica fazem uma contribuição auxiliar, uma vez que o ritmo só existe se nós ouvirmos um poema recitado ou o lemos em voz alta (ou mesmo se fizermos uma subvocalização para nós mesmo). Fora isso, o ritmo é mera abstração e, por conseguinte, suas qualidades auditivas devem ser determinadas pelas limitações da memória operativa. Os parâmetros de aceitabilidade métrica não estão na estrutura abstrata do verso, mas na competência rítmica do leitor. É por isso, por exemplo, que a cesura divide o verso em dois ou três segmentos que se ajustam à memória operativa para a percepção de totalidades rítmicas. Isso explica os versos de não mais de 12 sílabas nas línguas modernas. West (1982, p. 5 *apud* WILLETT, 2002, p. 11) diz que κῶλον é "uma

[176] Tradução nossa de: "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)."

[177] Com efeito, embora o ritmo seja um "facilitador" da memorização, não seria produtivo nem eficiente se ele não operasse em consonância e simultaneamente com as possibilidades e restrições da mente humana (BAKKER, 1997, pp. 35-53; 129). Cf. também *Rhet*. 3, 9, 3.

única frase métrica de não mais de 12 sílabas"[178]. Mas isso não poderia ser percebido como totalidade rítmica na memória operativa. E é também improvável que os κῶλα menores dentro do período pudessem ser percebidos como partes coerentes de uma estrutura rítmica unificada, já que eles (os κῶλα) constantemente se sobreporiam na memória operativa sob a implacável pressão dianteira da sinafia. Portanto, limitados que são pela memória operativa, os κῶλα devem ter o tamanho razoável para serem escutados e compreendidos como totalidades rítmicas, algo que a colometria helenística parece ter percebido bem (WILLET, 2002, p. 17).

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

> Por isso, há a impressão de que a teoria antiga tivesse distinguido bem uma diferença substancial entre o κῶλον oratório e o κῶλον lírico, uma vez que aquele, como já mencionado, contém, por definição, um pensamento acabado em si mesmo; e este, ao contrário, não responde a tal necessidade de completude gramatical e semântica, de modo que seu limite pode recair dentro de uma palavra. Um prevalecer do som sobre o significado que, como observa o teórico do formalismo Jurij Tynjanov, faz a diferença entre a poesia e a prosa[179]. (*ibid*., pp.106-107)

[178] Tradução nossa de: "a single metrical phrase of not more than about twelve syllables."
[179] Tradução nossa de: "Si há perciò l'impressione che la teoria antica avesse bene individuato una differenza sostanziale del *colon* retorico rispetto al *colon* lirico, se l'uno, come già ricordato, per definizione contiene un pensiero in sé finito e l'altro, viceversa, non risponde a tale necessità di finitezza grammaticale e semantica, al punto che il suo limite può cadere all'interno di parola. Un prevalere del suono sul significato che come osserva il teorico del formalismo Jurj Tynjanov, fa la differenza tra poesia e la prosa." Lomiento (2004, p. 107) ainda nos recorda que o *enjambement* (caminho inverso que aproxima a poesia da prosa) é um grau intermediário de não-completude que, mesmo na teoria moderna, constitui a figura essencial que distingue a poesia da prosa. A cesura, na verdade, já é evidência de que os antigos também optavam por um recurso, na estrutura métrica, que evitasse a superposição perfeita entre sistemas métricos e nexos sintático-lógicos.

Realmente, na oratória, a dimensão do κῶλον depende mais de características gramaticais e sintático-semânticas do que na poesia, onde as medidas são fixadas com rigor[180], e da qual os gregos o têm como articulador fundamental, conferindo-lhe um valor essencialmente métrico-rítmico[181]. A variedade métrica, quando se aproximava muito da liberdade da prosa, em alguns casos, poderia causar alguma confusão, mesmo na Antigüidade, em saber se o texto era poesia ou prosa e se deveria ser lido como uma coisa ou outra, algo que Gentili (1979, pp. 21 e 29 *apud* LOMIENTO, 2004) chama de "formas-limites". Ademais, sabemos que Górgias definiu poesia como "prosa com metro" (λόγον ἐχοντα μέτρον) e, de fato, a prosa dispõe dos mesmos aparatos figurativos que a poesia[182]. Além disso, tanto na prosa quanto na poesia "os segmentos são indicados, usualmente, já a partir do início, cuja coincidência com as pausas lógico-sintáticas e emotivas do discurso *não é obrigatória nem pertinente.* Nesse sentido, também a poesia declamada oralmente é pensada por segmentos, de outra forma seria prosa"[183] (*ibid*., p. 114). A colometria ajuda a conceber um texto clássico, ao leitor moderno, como sendo do âmbito poético. Por esse motivo, os gramáticos de Alexandria defendiam a demarcação, nos textos destinados ao canto, da articulação que podia preservar a forma legítima do texto poético (a medida exata dos κῶλα líricos), para evitar que fossem recebidos pelos leitores como prosa.

---

[180] Cf. *Rhet. ad Her*. 26, 11; *Instit. orat*. 9. 4. 121-123.

[181] A questão da medida é central, pois, na métrica clássica, e Aristóteles observa que a poesia difere da prosa num texto também pelo ritmo, mas principalmente pelo metro (*Rhet*. 3, 7, 7ss).

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

[183] Tradução nossa de: "I segmenti sono per lo più indicati dall'a capo, la cui coincidenza con le pausazioni logico-sintattiche ed emotive del discorso *non è obbligatoria ne pertinente*. In questo senso, anche la poesia eseguita oralmente è pensata per segmenti, altrimenti sarebbe prosa."

Lomiento ainda comenta que Dionísio de Halicarnasso (metricista, séc. I a.C.) explorou a afinidade entre o discurso poético e o da prosa[184]. Como já dissemos, a poesia para os antigos é articulada por medidas fixas reconhecíveis em sistema de versos e estrofes. Já a prosa, quando quer se aproximar da poesia, basta que seja bem ritmada e mensurada sem, no entanto, reproduzir exatamente a estrutura poética. O ritmo não deve ser estritamente ordenado na prosa, nem mensurado com exatidão e simetria (*responsión*)[185] interna, de modo que a prosa seja rítmica, mas sem métrica[186]. Os movimentos rítmicos existentes no περίοδος permitem que "quase todo texto em prosa [construído sob incisos e membros] pode ser, em maior ou menor grau, decomposto em versos ou versículos, em grande parte coincidentes com as medidas contempladas também na mais comum manualística métrica"[187] (LOMIENTO, 2004, p. 109).

Ainda sobre a relação περίοδος com o universo da retórica, Fleming (2006) dá-nos algumas informações detalhadas acerca da origem do termo. Como metáfora emprestada das corridas (*circuitus*, em latim), foi importado diretamente para a oratória ou emprestado da música e da poesia lírica. Mesmo em Aristóteles, com quem se encontra a mais antiga exposição sobre o período oratório, não é possível saber com clareza se é usado em termos de ritmo ou de estrutura de frase, pois o termo περίοδος na *Rhetorica* é um termo pré-

---

[184] Algo realmente bastante discutido na Antigüidade. Em Cícero: *sed tamen haec nec nimis esse diuersa neque nullo modo coniuncta intellegi licet* (*Or*. 202). Na modernidade, assim se pronuncia Tinianov (1972, pp. 36-37): "A prosa e a poesia nas suas mais recentes etapas quase estiveram de acordo em intercambiar a 'ritimicidade' e até a 'metricidade'; (...) em diversas línguas foram produzidas muitas tentativas ingênuas de varrer toda a diferença entre prosa e verso livre, ou seja entre prosa e poesia". ("Prosa y poesia en sus más recientes etapas casi han estado de acuerdo en intercambiar la 'ritmicidad' y hasta la 'metricidad; (...) en distintas lenguas se han producido muchas ingenuas tentativas de barrer toda distinción entre prosa e verso livre, o sea entre prosa e poesía").

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

[186] Cf. Dionísio de Halicarnasso (*De comp. uerb*. 25); Cícero (*Or.* 190 e 198); Aristóteles (*Rhet*. 3, 7, 3ss).

[187] Tradução nossa de: "qualsiasi testo in prosa può essere, più o meno brillantemente, decomposto in versi e versicoli, *in larga parte* coincidenti con misure contemplate anche nella più comune manualistica metrica." Exemplos dessa "decomposição" na subseção 3.3 deste trabalho.

existente[188]. Um primeiro olhar atribui prioridade à retórica, partindo da hipótese de que a descoberta do período (no sentido oratório) teria sido realizada por Trasímaco da Calcedônia. Mas mesmo isso é pouco provável. É mais provável que Aristóteles tenha discutido o período em termos tanto de ritmo quanto de estilo antitético – basta ver em que parte da obra ele discute o período: no capítulo entre o tratamento de uma coisa e o de outra[189] (FLEMING, 2006, p. 97). A conexão entre o período e ritmo em Aristóteles[190] ocorre porque aquele é fácil de reter por ser semelhante ao verso.

Pace (2002) defende que, modernamente, usa-se o termo περίοδος em duas acepções: de verso lírico (período menor) e unidade na qual se articula a estrofe (período maior). Em ambos, um dos critérios é o ritmo; no segundo, também o κῶλον com função de cláusula. Na Antigüidade, não era essa a acepção: περίοδος era basicamente uma seqüência de palavras de extensão superior à do verso.

O fato é que, transpondo o termo para o âmbito da retórica, além da acepção métrica, o περίοδος dispunha de uma certa completude, autonomia e de uma certa extensão, talvez por causa de sua acepção de "movimento circular". Demétrio, comentando a definição de Aristóteles[191], observa que quem declara um περίοδος mostra um início, pelo qual já se sabe o final, tal qual uma corrida no momento da largada (*ibid*.). Demétrio defende, então, o uso de περίοδος, conforme visto acima, como termo da retórica análogo à pista circular onde se faz a volta (duma corrida), donde o termo equivalente em latim: *circuitus.* Percebe-se, assim, que a acepção moderna de περίοδος coincide com a antiga, na idéia de unidade, independência e autonomia de seqüência.

---

[188] Cf. nota 96.
[189] *Rhet*. (3, 9). A propósito da teorização sobre o período, remetemos ao interessante artigo de Fowler (1982).
[190] *Rhet*. (3, 8). Aristóteles ainda acrescenta que o período deve se encerrar junto com o pensamento (3, 9, 2-4).
[191] *Rhet*. 3, 9, 3.

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

3.3 Desmembrando o período

Pretendemos, com a exposição anterior, mostrar as implicações rítmicas essenciais do período oratório. No nosso entender, a *oratio numerosa* é a interface entre "escrita" e "fala", isto é, trata-se de uma fala marcada frente à fala normal. E já que Cícero dedica boa parte do seu tratado à análise desse elemanto como condutor do ritmo no discurso, parece-nos coerente tomar o uso do περίοδος nesse sentido. Do parágrafo 211 até o parágrafo 226, quando fala sobre a prosa rítmica, ele se detém mais extensivamente no περίοδος, ao qual chama de *circuitus* ou *ambitus*, mas também de *comprehensio*, *continuatio* e *circunscriptio*[192]. Às partes componentes de sua estrutura, ele chama de *particulae* e *incisiones*[193], mas também usa a tradução do grego para κῶλα e κόμματα, *incisa* e *membra*[194] ('membros' e 'incisos'). O inciso é um elemento breve, ao qual não se aplicam as regras da prosa métrica[195]; o membro tem extensão e articulação variada; o período deve medir quatro versos[196], medida aceita por Quintiliano, embora este prefira como período ideal o composto por três membros, o τρίκωλον (*Instit. orat.* 9. 4. 122-130). Para Cícero, há limites "pulmonares", por assim dizer, no seguimento do discurso. Uma necessidade física

[192] *Or.* 204.
[193] *Or.* 205-206.
[194] *Or.* 211.
[195] *Instit. orat.* 9. 4. 122.
[196] *Or.* 222-225.

que resulta em pausas esperadas e observáveis, quando fragmentamos o texto em unidades menores[197].

Marouzeau (1946) nos dá uma série de exemplos da disposição em membros do período, que resumiremos a seguir. Ele nos diz que, desde o período arcaico, os provérbios, ditos, fórmulas religiosas, etc.[198] são, usualmente, constituídos por membros e incisos. Alguns exemplos fornecidos pelo autor:

> Macróbio, *Saturnaliae*. V, 20, 18: *hibernod poluerid,* | *uernod lutod,*
> *grandia farra,* | *Casmile, metes.*[199]
>
> Macróbio, *Festus*. 123: *uetus nouum uinum bibo,*
> *ueteri nouo morbo medeor.*[200]
>
> M. Terêncio Varrão, *Rerum rusticarum* I, 2, 27: *terra pestem teneto*
> *salus hic maneto.*[201]
>
> Marcelo Empírico, *De medicamentis* VIII, 191: *nec huic morbo caput crescat*
> *aut si crerit tabescat.*[202]

A prece seguinte, relatada por Catão (*De agr*. 141), tem o aspecto de uma estrofe dividida em membros:

---

[197] Cf. *De or.* 3, 181.

[198] Norden (1986, p. 40) afirma que "as fórmulas de magia e de proscrição, a língua do Direito e dos cultos são, em geral, concebidas em prosa, mas não a prosa da vida cotidiana, e sim a prosa que, por dois elementos, destaca-se da esfera do uso corrente: primeiro porque a sua enunciação é sempre solene e, por isso, assume uma forma rítmica, não certamente igual ao canto, mas com essa afinidade (recitativo); e segundo porque possui determinados subsídios fônicos exteriores, inatos a todos os homens, educados ou não, com a intenção de elevar o discurso e reforçar a memória, sobretudo com os sons iguais das sílabas, no princípio ou no fim da palavra em determinada colocação (aliteração ou rima)". ("Le formule di magia e di proscrizione, la lingua del diritto e del culto sono in generale concepite in prosa, ma non nella prosa della vita quotidiana, bensí in una prosa che per due elementi si stacca dalla sfera dell'uso corrente: primo perché la sua enunciazione è sempre solenne e perciò assume una forma ritmica, non certo eguale al canto, ma ed adesso affine (recitativo); secondo, perché è fornita di determinati sussidi fonici esteriori, innati in tutti gli uomini, selvaggi o civili, e intesi ad elevare il discorso e rafforzare la memoria, soprattutto con l'eguale suono delle sillabe al principio o alla fine di parole poste in determinata collocazione (alliterazione o rima)").

[199] "Tu colhes, Camilo, grãos enormes, no inverno árido e na primavera lamacenta." Refrão recorrente em Virgílio (*Georgicas* I, 47).

[200] "Eu, velho, bebo vinho novo, curo uma velha doença com uma nova." (Trad. do prof. Dr. José Eduardo Lohner FFLCH/USP).

[201] "Que a terra reprima a praga, que a prosperidade aqui permaneça."

[202] "Que a esta doença não cresça a cabeça ou, se crescer, que desapareça". Era a "receita" que o médico Marcelo (séc. V a.C.) passava aos que sofriam de terçol.

uti tu morbos uisos inuisosque,
uiduertatem uastitudinemque,
calamitates intemperiasque
prohibessis defendas auerruncesque;
ut fruges frumenta
uineta uirgultaque
grandire dueneque euenire siris,
pastores pecuaque salua seruassis.[203]

O número de membros componentes não deve ser indiferente. O autor da *Rhet. ad Her.* nos diz (IV, 19, 26): "ex duobus membris suis haec exornatio potest constare[204]", e dá como exemplo:

et inimico proderas
et amicum laedebas,

Mas acrescenta, "commodissima et absolutissima est quae ex tribus constat, hoc pacto[205]":

et inimico proderas
et amicum laedebas,
et tibi ipsi non consulebas.[206]

Outro exemplo:

nec rei publicae consuluisti
nec amicis profuisti
nec inimicis restituisti.[207]

[203] "Para que tu afastes as enfermidades visíveis e invisíveis, protejas da desgraça e da devastação e nos previnas das calamidades e das intempéries; e que permitas que as colheitas, as sementes e os vinhedos recrudesçam e tornem-se abundantes; mantém a salvo os pastores e a grei". Trata-se de um fragmento de uma prece da *suouetaurilia,* um dos mais tradicionais e antigos ritos religiosos romanos, dedicados a Marte (BENVENISTE, 1995, p. 28).
[204] "Este ornamento pode constar de dois membros" (tradução de Ana Paula C. Faria e Adriana Seabra).
[205] "É muito mais cômodo e mais bem construído quando consta de três" (*idem*).
[206] "Não só favorecias o inimigo, como prejudicavas o amigo e não te ocupavas de ti" (*idem*).
[207] "Não te ocupaste da República, nem auxiliaste os amigos, nem detiveste os inimigos" (*idem*).

Cícero demonstra ter preferência pelo período de quatro membros, como nos exemplos que ele mesmo cita no *Orator* (165-167):

> *Est enim, iudices, haec non scripta, sed nata lex,*
> *quam non didicimus, accepimus, legimus,*
> *uerum ex natura ipsa adripuimus, hausimus, expressimus,*
> *ad quam non docti, sed facti, non instituti, sed imbuti sumus.*[208]
> (*Pro Milone*, 10)

Em outro exemplo:

> *Conferte hanc pacem cum illo bello,*
> *huius praetoris aduentum cum illius imperatoris uictoria,*
> *huius cohortem impuram cum illius exercitu invicto,*
> *huius libidines cum illius continentia.*[209]
> (*In Verrem* 5, 115):

Marouzeau continua sua análise do período, afirmando que a igualidade rigorosa de membros (ἰσόκωλον)[210] não é tida como um ideal, embora na *Rhet. ad Her*. O autor proponha a paridade (número aproximado) de sílabas. Quintiliano (*Instit. orat.* 9. 3. 79) fornece o exemplo, no qual os dois membros são, de fato, isossilábicos:

> *si quant(um) in agro locisque desertis audacia posset,*
> *tant(um) in for(o) atque iudiciis imprudentia ualeret*[211].
> (*Pro Caecina,* 1)

---

[208] "Pois existe, ó juízes, a 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."

[209] "Comparai esta paz com aquela guerra, a chegada deste pretor com a vitória daquele general, a impura coorte deste com o invicto exército daquele, as leviandades deste com a continência daquele, direis daquele que tomou Siracusa constituída, deste que a recebeu cativa."

[210] A edição de Tovar e Bujaldón (1992, p. 113) traz a seguinte nota: o ἰσόκωλον é mencionado por Cícero no *Orator*, 3 (*demensa et paria*); 164 (*paribus paria redduntur*); 175 (*paria paribus adiuncta*); 220 (*par pari refertur*). No *De or.* 3, 206 (*paribus paria referuntur*). Trata-se dos ἰσόκωλα ou πάρισα (Cf. também *Rhet*. 3, 8, 3ss.).

[211] "Se a imprudência tivesse tanta força no foro e nos tribunais, quanto a coragem tem poder na floresta e nos lugares desertos". Não esqueçamos que a elisão também era recurso aceito e usado na escansão do período.

Os incisos podem intercalar-se aos membros. Ainda com os exemplos retirados de Cícero por Quintiliano:

> *domus tibi deerat* (membro)*:*
> *at habebas* (inciso)*;*
> *pecunia superabat* (membro)*:*
> *at egebas* (inciso)*.*[212]
>
> (*Pro M. Aemilio Scauro*, 45)

Um outro procedimento usado para conseguir o ritmo, também retirado de Quintiliano (*Instit*. o*rat*. 9. 3. 79) consiste em terminar os membros com o mesmo som[213]:

> *si non praesidi**o** – inter periculu**m**,*
> *tamen solati**o** – inter aduersi**s**.*[214]

A simetria é ainda acentuada se os membros colocados lado a lado (dois a dois) contêm idéias, conceitos contrários:

> *Non nostri ingenii, uestri auxilii est.*[215]
>
> (*Pro Caelio* 1, 4)
>
> *Dominetur in contionibus, iaceat in iudiciis.*[216]
>
> (*Pro Caelio* 2, 5)

Um refinamento ainda maior seria o de agrupar dois-a-dois uma seqüência de termos entrelaçados:

> *sed neque accusatorem eum metuo | quod sum innocens,*
> *neque competitorem uereor | quod sum Antonius,*
> *neque consulem spero | quod est Cicero.*[217]
>
> (Fragmento do discurso a *Gaius Antonius*)

---

[212] "Faltava-te casa? Mas a tinhas. Sobrava-te dinheiro? Mas tu precisavas."
[213] Cf. *Or*. 38. O exemplo, retirado de Cícero é, assim como os demais, mais uma vez, fornecido por Quintiliano (*Instit*. *orat.* 9. 3. 79-94).
[214] "Se não com proteção entre perigos, mas com consolo entre as adversidades."
[215] "Não é próprio de nosso talento, e próprio de vossa ajuda."
[216] "Que domine nas assembléias públicas, que caia prostrado nos tribunais."

Cícero considera esse tipo de combinação perfeita e a utiliza muitas vezes, como nos exemplos seguintes, que podem ser dispostos em estrofes:

tot homines cuiusque modi; non loquor
de integris | innocentibus | religiosis,
tot cupidi | tot improbi | tot audaces,
quorum nemo sibi
tam uehemens | tam potens | tam nobilis – uisus est
qui ex illo sacrario
quicquam poscere | aut tollere | aut attingere – auderet.[218]
(*In Verrem* IV, 7)

Mas, levada ao extremo, em:

quod si licet desinere,
si te auctore possum,
si nulla inertiae infamia,
nulla superbiae turpitudo,
nulla inhumanitatis culpa – suscipitur,
ego libenter desino.
Sin autem fuga laboris desidiam,
repudiatio supplicum superbiam,
amicorum neglectio improbitatem – coarguit,
nimirum haec causa est eius modi quam
nec industrius quisquam
nec misericors
nec officiosus
deserere possit.
(...)
ego uero, iudices, me existimarem
nefarium si amico,
crudelem si misero,
superbum si consuli – defuissem.[219] (*Pro Murena,* 9; 10)

---

[217] "Mas nem o temo como acusador, porque sou inocente; nem me impõe respeito como rival, porque sou Antônio; nem o espero como cônsul, porque é Cícero."

[218] "Tantos homens de todos os tipos – não falo dos honestos, dos inocentes, dos devotos – os infames, os maldosos, os imprudentes, dos quais nenhum se considerou tão determinado, tão poderoso, tão notável que ousasse exigir, tomar ou tocar algo daquele templo."

[219] "Porém, se é permitido abandonar, se posso te ter como responsável, se nenhuma infâmia é tomada por indolência, nenhuma vergonha por arrogância, nenhuma culpa por rudeza, eu desisto com alegria. Se, por outro lado, a aversão ao trabalho denotou preguiça; a rejeição dos suplicantes, arrogância; a negligência dos amigos, desonestidade, então esta causa é daquele tipo que ninguém nem diligente, nem complacente, nem obsequioso poderia abandonar. (...) De fato, juízes, eu mesmo me consideraria desprezível se tivesse faltado ao amigo; cruel, se ao desgraçado; presunçoso, se ao cônsul."

Algumas vezes, a "tirania do ritmo", no intuito de "satisfazer aos ouvidos", termina por fazer introduzirem-se na frase palavras inúteis, como que para preencher um molde. Há exemplos em Sêneca (embora este se queixasse do uso abusivo de tal procedimento) e no próprio Cícero, como se viu acima. Quintiliano recomenda, com uma certa dose de ironia, bom senso,[220] e, como sempre, o *decorum* é que distingue os melhores oradores. Vale observar o que aponta Lindholm (1931), citado por Maouzeau (1946, p. 295), algo que fora apenas sugerido, e não teorizado, por Cícero: a partir do exemplo dado no *Or.* 213-214, ele elenca outros usos desse tipo de procedimento, mas em forma de gradação, bastante usado na prosa oratória. Alguns exemplos citados pelo autor:

> Cic., *Verr*. IV, 101: *non metus, non religio, non deorum uis, non hominum existimatio;*[221]
>
> Cíc., *Phil*. II, 63: *istis faucibus, istis lateribus, ista gladiatoria totius corporis firmitate.*[222]

Houve, então, duas tendências contrárias: uma de busca de igualdade dos membros; outra de dispô-los por ordem de importância (gradação).

Uma outra questão também nos é colocada por Marouzeau. O efeito que resulta do paralelismo (*responsión*) dos membros é particularmente sensível nos casos da frase do tipo periódica que comporta o equilíbrio de uma introdução, dita 'prótase', com seu correspondente paralelístico, dita 'apódose'. Se a prótase estiver construída numa extensão razoável e se a apódose estiver ainda mais extensa, resultaria num tipo de "sufocamento" e

---

[220] *Instit. orat.* 9. 3. 100.
[221] "Nem o temor, nem a religião, nem o poder dos deuses, nem a opinião dos homens."
[222] "Com essa garganta, com esse flanco, com essa força de um gladiador por todo o corpo."

numa impressão de desagrado aos ouvidos. Por isso, deveria haver uma igualdade de extensão (proposição mais ou menos igual) entre a prótase e a apódose[223].

Entretanto, o próprio Cícero faz concessão para o segundo membro, que corresponderia à apódose, podendo este ser mais breve desde que não fique desproporcional "a fim de que a brevidade não pareça enganar os ouvidos"[224]. Marouzeau, no entanto, aponta um exemplo de um discurso de Cícero em que a apódose é muito desproporcional à prótase:

> *Pro Mur.* 53: *Qui cum honestissimo patre atque maioribus, modestissima adulescentia, clarissima legatione, praetura probata in iure, grata in munere, ornata in prouincia, petisset diligenter, et ita petisset ut neque minanti cederet neque cuiquam minaretur, –*
> – huic mirandum est magno adiumento Catilinae subitam spem consulatus adipiscendi fuisse?[225]

O resultado, que parece criar um efeito de desequilíbrio e de surpresa, pode ser chocante a menos que se saiba explorar tal recurso. O autor esclarece com alguns breves exemplos, dos quais reproduzimos o trecho de Lucrécio:

> III, 48-50: *Extorres idem patria longeque fugati*
> *Conspectu ex hominum, foedati crimine turpi,*
> *Omnibus aerumnis adfecti,* – denique uiuont.[226]

O próprio Cícero também procede com extrema brevidade:

---

[223] Cf. *Or.* 221; *Inst. orat.* 9. 4. 125.
[224] *Or.* 221: *ne breuitas defraudasse aures uideatur.*
[225] "Aquele que, com honestíssimo pai e antepassados, juventude virtuosa, gloriosa missão de embaixador, pretura louvável por justiça, popular por seus jogos, brilhante por sua jurisdição na província, pedisse atenciosamente, e de tal maneira o fizesse que não cedesse a ameaças, nem ameaçasse a ninguém, a este deve-se admirar que a súbita esperança de Catilina de obter o consulado foi com grande apoio?"
[226] "Aqueles, desterrados de sua pátria, combalidos para longe da vista dos homens, corrompidos por crimes torpes, afligidos por todas as labutas, deveras vivem!"

> *Pro Mil*. 33, 90: *Quo quid miserius, quid acerbius, quid luctuosius uidimus! templum sanctitatis, amplitudinis, mentis, consilii publici, caput urbis, aram sociorum, portum omnium gentium, sedem ab uniuerso populo concessam uni ordini inflammari, exscindi, funestari, neque id fieri a multitudine imperita, quamquam esset miserum id ipsum;*
> – sed ab uno![227]

E até com máxima assimetria:

> *Pro Mil*. 37, 102: *At in qua causa non potuisse? – Quae est grata gentibus omnibus. – Atquibus iudicantibus non potuisse? – Iis qui maxime P. Clodi morte adquierunt. – Quo deprecante?*
> – Me![228]

Marouzeau conclui que é possível fechar uma seqüência prolongada com uma frase breve, sem ligação sintática necessária com que a precede. Nesse sentido, a prosa rítmica pode se aplicar a diversos tipos de textos, com mais liberdade.

De qualquer forma, é preciso, ainda, fazer um comentário importante: essa prática de segmentação do discurso em partículas menores, proporcionais ou não entre si, à maneira dos versos poéticos, poderia levar a crer que tudo pode ser resumido a simples tarefa de aplicar, na prosa livre, recursos eminentemente métricos ou rítmicos advindos da poesia, como se tal processo fosse mera questão mecânica e aleatória de interligar ou justapor, num único corpo, fenômenos aparentemente dissímiles. Contudo, estamos partindo do pressuposto de que o ritmo não é um elemento exterior à linguagem como um

---

[227] "Mas o que presenciamos de mais miserável, mais cruel, mais desoladodo que isso? Um templo de virtuosidade, de conhecimento, de deliberação pública, a sede da cidade, o altar dos concidadãos, o abrigo de todos os povos, a moradia concedida por todo o povo a uma única ordem, ser queimado, destruído, maculado e tratado assim não por uma turba ignorante – embora mesmo isso já teria sido trágico –, mas por um único homem!"

[228] "Mas em qual causa não pôde? A que foi aprovada por todos os povos. E por quais sentenças não pôde? Por aquelas que muito aquiesceram com a morte de P. Clódio. E por qual intecessor? Eu!"

todo, ou a ela sobreposto. Por isso, sob um ângulo diferente, mas não contraditório em relação ao até aqui apresentato, podemos considerar ser possível certa regularização, amplificação ou padronização da linguagem até o ponto em que possamos falar de metro (BAKKER,1997, p. 126-130). Em outras palavras, o fator métrico integra o poema ao discurso, de modo que os limites entre um e outro (ou entre a fala e a fala marcada, como o discurso oratório, por exemplo) não podem ser rigorosamente delineados: por extensão, poesia pode ser "transformada" em discurso e vice-versa. Assim, parece-nos conveniente assumir também a perspectiva de analisar o metro em termos de discurso e não o contrário. Mas metro entendido não como forma poética em si, e sim oriundo da fala normal com suas típicas articulações da oralidade[229]. Bakker faz questão de enfatizar que o discurso, pelo menos aquele tido como objeto de certa estilização em forma de uma fala marcada, não revela seus contronos específicos simplesmente pelos constituintes rítmicos que operam como determinantes para sua memorização ou retenção, isto é, não é somente a sua segmentação, como recurso rítmico necessário para ativar nossa memória operativa, que nos permite percebê-lo como um processo contínuo e marcado. A contraparte[230] desse recurso cognitivo é um elemento retórico importante: a entonação[231]. Mesmo o mais casual dos textos falados manifesta estratégias que também são observadas no período oratório, da

[229] Essa é a posição que assume Bakker (1997, *passim*). O autor admite que a fala normal apresenta um ritmo próprio com sua específica constituição métrica, que pode ser cotejada ao discurso poético e literário. No seu livro, o autor faz uma análise da poesia homérica a partir da fala, isto é, das fórmulas rítmicas e métricas próprias da oralidade, sob as quais teriam sido forjados os versos de Homero. A formulação do discurso homérico é métrica, portanto, artística, mas isso não significa que a forma resultante é inerentemente mais artificial do que a sua análoga formação na fala comum (*ibid*., p. 15). Bakker assume que a oralidade, fenômeno concreto, não é um caso especial presente na poesia, mas que a poesia é uma manifestação de um caso especial de oralidade (a poesia como discurso). Em síntese, o discurso homérico é visto não como poesia oral, mas como um tipo especial de discurso. Interessam-nos, de imediato, as constatações da terceira parte de seu trabalho, quando trata da segmentação da fala normal, a fim de mostrar evidências da estilização desse tipo de discurso. A partir desse princípio, o estudioso sustenta que tanto a poesia de Homero quanto a prosa retórica clássica, cada uma em suas próprias, singulares e muito diferentes formas, são, ambas, manipulação e aperfeiçoamento das propriedades básicas da fala cotidiana (*ordinary speech*) (*ibid*., p. 129).

[230] Parecem ser opostos, mas são interrelacionados, como afirma o próprio autor (*ibid*.)

[231] Entendida em seu sentido mais amplo: altura, pausa, duração, etc.

maneira como vimos acima, acrescidas desse segundo elemento. O exemplo dado por Bakker é o seguinte[232]:

a) ... And there were these two women.
b) .. hiking up ahead of us.
c) … [1.5] And you sort of got,
d) to a rise,
e) and than the lake,
f) was kind of right there,
g) where we were gonna … camp.
h) … And the two of them,
i) .. got the rise,
j) .. and the next minute,
k) ... [0.9] they Just .. fell over.
l) ... totally[233].

Esse fragmento está dividido em 12 unidades de entonação, mais ou menos equivalentes, que carregam uma fusão de traços retóricos e cognitivos. De um lado, a primeira pausa maior entre as unidades aparece antes de c) e, justamente com as unidades d) e g), funciona como suporte e orientação, como que ajustando a cena do evento narrado: trata-se, portanto, de pausa(s) cognitiva(s). A segunda pausa, depois da unidade j), por outro lado, pode ser chamada de retórica, pois ao invés de operar como um mero mecanismo de empenho mental, é usado como um dispositivo para criar suspense em relação ao clímax da pequena narrativa. Essa unidade foi articulada num tom mais alto e com maior volume de voz, assim como uma velocidade mais lenta que as anteriores, quase cantando: uma realização fonética da qual a pausa é parte integrante e a principal razão pela

[232] Fragmento do *corpus* de Chafe (1994, pp. 130-131 *apud* BAKKER, 1997, p. 131) sobre o texto falado, usado para ilustrar o clímax na conversação narrativa. Nesse método de transcrição usado pelo autor, as pausas entre as unidades de entonação são representadas por pontos: dois pontos equivalem a uma pausa breve, de meio segundo ou mais de duração. Três pontos indicam pausas mais longas, de um segundo ou mais. Os números entre colchetes assinalam as pausas efetivamente medidas (em segundos).

[233]"E havia essas duas mulheres, subindo à nossa frente. E você meio que começou a subir, e então o lago estava quase ali, onde a gente ia acampar. E então aquelas duas começaram a subir e, no minuto seguinte, elas simplesmente caíram. Totalmente."

qual pode ser chamada de retórica (*ibid.*, p. 132). A última unidade, em particular, acrescenta um valor entoacional interessante ao movimento anterior. Mais do que, aparentemente, adicionar uma minúcia informativa ao texto, a unidade l) apresenta uma função mais complexa: uma função rítmica, de fato. Ao ser pronunciada depois do ápice da narrativa, ela supervaloriza a importância do final do evento – a unidade k) –, modificando-a através de uma linha entoacional, com uma parada abrupta e total, que sinaliza a queda da entonação.

Além disso, as unidades anteriores parecem constituir uma espécie de preparação para o final do texto, a unidade k). Só que o sistema é modificado pela inserção da unidade l), que desloca a proporção rítmica estabelecita até então entre todas unidades para uma relação assimétrica (e retórica) de prótase – de a) a k) – e apódose –l). Essa constatação é amparada pelo fato de que ocorre um hipérbato com a palavra "totally"; note-se que, no inglês padrão, o advérbio deveria ficar exatamente na segunda pausa dentro da unidade k).

A segmentação é, pois, um recurso cognitivo que, associado às características retóricas como o ritmo – que envolve a entonação[234] e, por isso mesmo, constitui parte integrante de qualquer texto falado – forma um todo que configura o discurso retórico (*ibid*., p.139). Enfim, o ritmo é integrativo de qualquer texto falado, de cujas propriedades se serve, também, o discurso retórico, conforme aquilo a que se propõe o orador. Nesse sentido, a interação com o auditório, as cirscustâncias de pronunciação e a atuação do orador são fatores que ampliam o problema para além da *elocutio*, alcançando a *actio*, e aí efetivamente se realizando, observadas, evidentemente, as devidas restrições (cf. nota 66).

[234] Não entrou em discussão aqui o problema levantado na tese de Chacon (1998), que aborda o papel pontuação de assinalar as pausas e de delimitar os contornos entonacionais da dimensão fônica da linguagem.

4 TRADUÇÃO: *ORATOR*, 140-238

A tradução que ora apresentamos tem dois objetivos. O primeiro é trazer para ao português um texto latino sobre um dos mais importantes livros de retórica da Antigüidade clássica. Tendo como tema central a questão do ritmo no discurso, a parte da obra traduzida afigura-se – da maneira como a inserimos no contexto desta dissertação – bem mais do que simples complemento às discussões já feitas até aqui. De fato, pretendemos dar espaço maior às palavras de Cícero, por isso as considerações acerca da prosa rítmica que estão espraiadas pelas muitas notas de rodapé que acompanham a tradução, muitas vezes, têm por finalidade apenas esclarecer determinados contextos específicos da época ciceroniana, pois nossa maior preocupação, repetimos, foi a de dar voz ao que ele procurou dizer.

Não obstante, o leitor perceberá que diversas informações são recorrentes, já abordadas nos capítulos precedentes, mas outro tanto considerável de dados, referências e problemas estão intencionalmente descritos e levantados nas notas a seguir. Tal procedimento tem a ver como segundo objetivo da nossa tradução: receber críticas e sugestões, ao fazer uma versão para o português, cujo resultado, esperamos, seja amadurecido com o tempo e que possibilite novas inferências e abordagens acerca do rico material que nos disponibilizou Cícero no seu tratado.

Já alertamos, na introdução do nosso trabalho, que traduzimos apenas a segunda metade da obra, haja vista os limites que traçamos para a nossa pesquisa. Aproveitamos para relembrar que nos servimos, em grande parte, das edições já publicadas do *Orator*, particularmente a de Yon (1964), Salor (1997), Tovar e Buljadón (1992), Bornecque (1921) e de Barone (2004).

140 *Sed haec, nisi collocata et quasi structa et nexa uerbis, ad eam laudem quam uolumus aspirare non possunt. De quo cum mihi deinceps uiderem esse dicendum, etsi mouebant iam me illa quae supra dixeram tamen iis quae sequuntur perturbabar magis. Occurrebat enim posse reperiri non inuidos solum, quibus referta sunt omnia, sed fautores etiam laudum mearum, qui non censerent eius uiri esse, de cuius meritis tanta senatus iudicia fecisset comprobante populo Romano quanta de nullo, de artificio dicendi litteris tam multa mandare. Quibus si nihil aliud responderem nisi me M. Bruto negare roganti noluisse, iusta esset excusatio, cum et amicissimo et praestantissimo uiro et recta et honesta petenti satis facere uoluissem.*

140 Mas essas figuras[235], se não estiverem dispostas e como que ordenadas e encadeadas com palavras, não podem aspirar à glória que almejamos. Embora eu percebesse ser preciso tratar logo desse assunto, e ainda que as coisas que eu disse acima[236] me instigassem, mais eu me inquietava com as que seguem[237]. Ocorria-me, de fato, que poderia haver não somente invejosos, dos quais tudo está impregnado, mas também admiradores dos meus feitos que julgassem não ser próprio de um homem - de cujos méritos o Senado tinha feito tantas sentenças, com a aprovação do povo romano, como de ninguém mais[238] – escrever tantas coisas sobre a arte da eloqüência. A esses, se não respondesse nada a não ser que não queria me negar ao pedido de Marco Bruto já seria um motivo lícito pois quis prestar contas a um homem muito amigo e distinto, que pedia algo justo e honesto[239].

141 *Sed si profiterer — quod utinam possem! — me studiosis dicendi praecepta et quasi uias quae ad eloquentiam ferrent traditurum, quis tandem id iustus rerum existimator*

141 Mas se eu anunciasse – e quiçá pudesse! – que vou transmitir aos estudiosos os ensinamentos da eloquência e os caminhos, por assim dizer, que a ela conduzem, quem, afinal, é esse justo conhecedor das coisas que

---

[235] No original, o pronome anafórico *haec* refere-se às figuras de palavras e de pensamentos (figuras gorgianas), que Cícero vinha tratando desde o parágrafo 134. Cf. § 181.
[236] Muito provavelmente, Cícero refere-se à sua exposição sobre a definição do orador perfeito, pontuada nos parágrafos anteriores.
[237] Conviria a um homem do Estado como ele tratar coisas como essas? É o que questiona Cícero a partir deste momento, fazendo uma digressão sobre a eloqüência, que durará até o paráfrafo 148.
[238] A conjuração de Catilina havia logrado a Cícero grande prestígio junto ao senado e ao povo romano.
[239] Nova dedicatória a Bruto.

reprehenderet? Nam quis umquam dubitauit quin in re publica nostra primas eloquentia tenuerit semper urbanis pacatisque rebus, secundas iuris scientia? Cum in altera gratiae, gloriae, praesidii plurimum esset, in altera persecutionum cautionumque praeceptio, quae quidem ipsa auxilium ab eloquentia saepe peteret, ea uero repugnante uix suas regiones finisque defenderet. **142** *Cur igitur ius ciuile docere semper pulchrum fuit hominumque clarissimorum discipulis floruerunt domus, ad dicendum si quis acuat aut adiuuet in eo iuuentutem, uituperetur? Nam si uitiosum est dicere ornate, pellatur omnino e ciuitate eloquentia; sin ea non modo eos ornat penes quos est, sed etiam iuuat uniuersam rem publicam, cur aut discere turpe est quod scire honestum est aut quod posse pulcherrimum est id non gloriosum est docere?*

me repreenderia? De fato, quem já duvidou de que na nossa república, nas épocas tranqüilas de paz na Urbe, esteve sempre em primeiro lugar a Eloqüência e, em segundo, a ciência do Direito? Em uma havia muito de benefício, glória e segurança[240]; na outra, doutrina de ações jurídicas e de cauções[241], mas ela mesma pedia auxílio à eloqüência e, quando esta se opunha, à custa defendia seu território e limites. **142** Por que então sempre foi belo ensinar o Direito Civil, e as casas dos homens mais ilustres se encheram de discípulos, se quem estimula os jovens à eloqüência, ou nisso os ajuda, é criticado? Se falar com elegância é um defeito, que a eloqüência seja totalmente banida da cidade. Entretanto, se ela não somente destaca quem a possui, mas também constitui auxílio a toda a república, por que é vergonhoso aprender aquilo que é digno de estima saber, ou não é honroso ensinar o que é belíssimo conhecer?

XLII. 143 *At alterum factitatum est, alterum nouum. Fateor; sed utriusque rei causa est. Alteros enim respondentes*

XLII. 143 Mas uma coisa sempre existiu [a Eloqüência], a outra é nova [o Direito], reconheço. Todavia, para cada uma há uma

[240] Proteção, segurança que o orador – cuja tarefa principal é defender – oferece ao acusado (cf. *De or.*, 1, 169; *De inu.*, 1, 5). Tácito desenvolverá essas idéias no seu *Dialogus de oratoribus* (cf. TOVAR, BUJADÓN, 1992, p. 127)

[241] Termo jurídico. Instrumento pelo qual se obtém uma garantia de contrato, de um empréstimo ou de danos patrimoniais.

audire sat erat, ut ii qui docerent nullum sibi ad eam rem tempus ipsi seponerent, sed eodem tempore et discentibus satis facerent et consulentibus; alteri, cum domesticum tempus in cognoscendis componendisque causis, forense in agendis, reliquum in sese ipsis reficiendis omne consumerent, quem habebant instituendi aut docendi locum? Atque haud scio an plerique nostrorum oratorum ingenio plus ualuerint quam doctrina; itaque illi dicere melius quam praecipere, nos contra fortasse possumus.

causa. De fato, a uns[242] bastava ouvir-lhes as respostas[243], já que quem ensinava não reservava para si nenhum momento especial para isso, mas seu tempo era usado para atender a uma só vez alunos e clientes. Os outros[244], posto que empregavam no foro, em demandas, o tempo doméstico reservado ao estudo e composição de suas causas e todo o restante para descansar, que momento teriam para instruir ou ensinar? Além disso, não sei se a maioria de nossos oradores valia mais pelo seu talento do que pela sua formação teórica; e assim, são capazes de se expressar melhor do que dar ensinamentos. Nós, acreditamos, temos a capacidade contrária[245].

144 *At dignitatem docere non habet. Certe, si quasi in ludo; sed si monendo, si cohortando, si percontando, si communicando, si interdum etiam una legendo, audiendo, nescio cur non docendo etiam aliquid aliquando, possis meliores facere, cur nolis? An quibus uerbis sacrorum alienatio fiat docere honestum est, ut est, quibus ipsa sacra retineri defendique possint non honestum*

144 Mas ensinar não tem dignidade. Certamente, se é como na escola[246]; mas ao se ensinar aconselhando, exortando, perguntando, cooperando, algumas vezes também lendo a uma só voz, ouvindo e – não sei por que não – ensinando alguma coisa de vez em quando, se podes tornar os outros melhores, por que não o queres? Acaso é honroso, como de fato é, ensinar com que palavras se faz a renúncia aos cultos

[242] Os que deveriam ensinar Direito.
[243] Os juriconsultos não ensinavam formalmente. Apenas se limitavam a atender aos seus clientes, enquanto seus discípulos escutavam suas intruções. A ciência do Direito não era mais que uma repetição que ainda procurava definir-se como *ars* (YON, 1964, p. 51).
[244] Os que deveriam ensinar Eloqüência.
[245] Cícero acreditava na formação universal do orador; ele mesmo definia-se como crítico e assume, nessa passagem, sua preferência ou, pelo menos, opção, por instruir ou julgar sobre a prática oratórica. Cf. nota 111.
[246] As escolas dos declamadores, que não gozavam de grande reputação social.

est?

religiosos[247], e não é honroso ensinar com as palavras que os mesmos cultos possam ser conservados e defendidos?

145 *At ius profitentur etiam qui nesciunt; eloquentiam autem illi ipsi qui consecuti sunt tamen ea se ualere dissimulant, propterea quod prudentia hominibus grata est, lingua suspecta. Num igitur aut latere eloquentia potest aut id quod dissimulat effugit aut est periculum ne quis putet in magna arte et gloriosa turpe esse docere alios id quod ipsi fuerit honestissimum discere?*

145 Entretanto, também aqueles que desconhecem o Direito o proferem. Por outro lado, aqueles que alcançaram a eloqüência dissimulam valer-se dela, porque a prudência é aprazível aos homens, mas a língua lhes é suspeita. Contudo, pode-se por acaso ocultar a eloqüência, ou, ao contrário, será que o que se dissimula acaba escapando? Ou há o perigo de alguém crer que, numa grande e gloriosa arte é desonroso ensinar a outros aquilo que a ele próprio foi honradíssimo aprender?

146 *Ac fortasse ceteri tectiores; ego semper me didicisse prae me tuli. Quid enim? possem, cum et afuissem domo adulescens et horum studiorum causa maria transissem et doctissimis hominibus referta domus esset et aliquae fortasse inessent in sermone nostro doctrinarum notae cumque uulgo scripta nostra legerentur, dissimulare me didicisse? Quid erat cur probarem nisi quod parum fortasse profeceram?*

146 Mas talvez outros sejam mais reservados. Eu sempre me orgulhei de ter aprendido. E afinal, poderia eu dissimular que estudei, ainda jovem, quando saí de casa? Que por causa desses estudos atravessei os mares[248]? Que minha casa esteve repleta de homens cultos? Que talvez existam em nosso discurso corrente algumas manifestações de doutrinas conhecidas e que nossos escritos são lidos pelo vulgo[249]? Por que eu agradaria tanto se não tivesse progredido um pouco?

XLIII. *Quod cum ita sit, tamen ea quae supra dicta sunt plus in disputando quam*

XLIII. Todavia, as coisas que foram ditas acima tiveram mais discussão apropriada do

[247] Também chamado de *detestatio sacrorum*, era o ato pelo qual um cidadão romano renunciava ao culto às divindes de sua própria família para adotar o culto de uma nova *gens* (TOVAR, BUJADÓN, 1992, p. 127).
[248] Referência à sua viagem ao Oriente em 79-77 a.C., quando tinha, então, por volta de 27 anos.
[249] As *notae doctrinarum* presentes nos escritos de Cícero, ao serem reconhecidas pelos leitores, provariam que ele estudou as ciências que diz conhecer.

ea de quibus dicendum est dignitatis habuerunt. **147** *De uerbis enim componendis et de syllabis propemodum dinumerandis et demetiendis loquemur; quae etiam si sunt, sicuti mihi uidentur, necessaria, tamen fiunt magnificentius quam docentur. Est id omnino uerum, sed proprie in hoc dicitur. Nam omnium magnarum artium sicut arborum altitudo nos delectat, radices stirpesque non item; sed esse illa sine his non potest. Me autem siue peruolgatissimus ille uersus, qui uetat "artem pudere proloqui quam factites", dissimulare non sinit quin delecter, siue tuum studium hoc a me uolumen expressit, tamen iis quos aliquid reprehensuros suspicabar respondendum fuit.*

que aquelas que ainda devem ser ditas. **147** Falaremos, com efeito, da composição das palavras e um pouco da contagem e da medida das sílabas[250]. Estas, a meu ver, ainda que sejam elementos necessários, realizam-se mais magnificamente do que se ensinam. Isso é absolutamente verdadeiro, mas se aplica com mais propriedade neste caso. Com efeito, a grandeza de todas as grandes artes, assim como a das árvores, deleita-nos, mas o tronco e as raízes nem tanto. Entretanto, aquela não pode existir sem estes. Na verdade, apesar de aquele verso conhecidíssimo[251] que proíbe "envergonhar-se de proclamar a arte que exerces" não permitir que eu esconda o que me agrada, e apesar do teu interesse, que me fez escrever este livro, eu ainda tinha de responder àqueles que, eu suspeitava, repreenderiam alguma coisa[252].

148 *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 desidiae, quod facere non possum, aut maestitiae, cui resisto, potius quam*

148 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

[250] Cf. *Instit. orat.* 9. 4. 112.
[251] Verso de autoria desconhecida, provavelmente de um comediógrafo.
[252] Observe-se o interessante jogo de duas prótases (*siue... siue*) com uma apódose (*tamen...*). Cf. seção 3.3 deste trabalho.

litteris dederem? Quae quidem me antea in iudicia atque in curiam deducebant, nunc oblectant domi; nec uero talibus modo rebus qualis hic liber continet, sed multo etiam grauioribus et maioribus; quae si erunt perfectae, profecto forensibus nostris rebus etiam domesticae litterae respondebunt. Sed ad institutam disputationem reuertamur.

de preferência às letras? Elas, que antes me acompanhavam ao tribunal e à Cúria, agora me aprazem em casa, e não somente com tais assuntos que este livro contém, mas outros muito mais sérios e importantes[253]. Sendo estes perfeitos, as letras domésticas certamente também se refletirão nas nossas atitudes forenses. Mas voltemos à discussão inicial.

XLIV. 149 *Conlocabuntur igitur uerba, aut ut inter se quam aptissime cohaereant extrema cum primis eaque sint quam suauissimis uocibus, aut ut forma ipsa concinnitasque uerborum conficiat orbem suum, aut ut comprehensio numerose et apte cadat.*

XLIV. 149 Portanto, as palavras serão colocadas ou de modo que o final e o começo delas estejam ligados o mais adequadamente possível e tenham sonoridade a mais agradável[254], ou que a própria forma e harmonia das palavras se feche no seu próprio círculo, ou que o período[255] soe ritmica[256] e apropriadamente[257].

Atque illud primum uideamus quale sit,

Mas vejamos o que vem a ser o primeiro

---

[253] Alude aos seus escritos filosóficos. Sabemos muito de sua visão e motivos filosóficos, graças às suas cartas e seus prólogos. Como todo romano, interessou-se menos pela metafísica do que pela ética. Sua principal obra filosófica, o *De officiis*, foi a base para o humanismo liberal na Europa e no Mundo (cf. KENNEDY, CLAUSEN, 1996).

[254] *Suauissimis uocibus*, isto é, as qualidades eufônicas das palavras. Cf. §163.

[255] *Comprehensio* é uma das palavras que Cícereo usa para traduzir περίοδος. Cf. § 204.

[256] A palavra *numerus* é a tradução latina para ῥυθμός. Tradicional e originalmente ligado ao movimento da dança que se repete ritmicamente (LAUSBERG, 1975, p. 213), refere-se, tanto na poesia quanto na prosa, a qualquer organização de palavras que possa ser medida ritmicamente pelos ouvidos, abarcando desde a quantidade silábica, passando pela disposição dos membros até a organização artística destes no período (cf. KENNEDY, CLAUSEN, 1996).

[257] São esses, pois, os três aspectos da prosa rítmica: as propriedades rítmicas dos sons, das letras e dos vocábulos, a disposição harmônica das palavras e o período oratório. Cf. *De or.* 3, 43, 171-172; *Instit. orat.* 9. 4. 41.

quod uel maxime desiderat diligentiam, ut fiat quasi structura quaedam nec tamen fiat operose; nam esset cum infinitus tum puerilis labor; quod apud Lucilium scite exagitat in Albucio Scaevola:

Quam lepide lexis compostae ut tesserulae omnes arte pauimento atque emblemate uermiculato!

150 *Nolo haec tam minuta constructio appareat; sed tamen stilus exercitatus efficiet facile formulam componendi. Nam ut in legendo oculus sic animus in dicendo prospiciet quid sequatur, ne extremorum uerborum cum insequentibus primis concursus aut hiulcas uoces efficiat aut asperas. Quamvis enim suaues grauesque sententiae tamen, si inconditis uerbis*

ponto[258], o qual exige o máximo cuidado para que se torne uma espécie de estrutura bem acabada, embora não excessivamente minuciosa, pois seria um trabalho tão pueril quanto infinito, fato que Cévola critica habilmente em Albúcio, na passagem de Lucílio[259]:

Quão graciosamente estão as palavras[260]*, como pedrinhas – colocadas todas com arte – no pavimento, em relevo, à maneira de um mosaico.*

150 Não quero que essa construção aparente tão minuciosa, mas em qualquer caso, um estilo experiente alcançará facilmente a fórmula de compor. Pois assim como o olho ao ler, também o espírito, durante a fala, precipita-se ao que vem depois, para que o encontro dos finais das palavras com as primeiras subseqüentes não produzam cacofonia ou hiatos. De fato, por mais agradáveis e profundos que sejam os

[258] As qualidades rítmicas do som.

[259] Aqui parece tratar-se de um processo ao qual, talvez, aludiria Lucílio, na Sátira II, que Tito Albúcio pleiteou contra Quinto Múcio Cévola, depois de seu retorno da Ásia, em 120 ou 119 a.C., e os versos teriam um tom de desprezo no discurso de acusação (cf. BARONE, 2004, p. 180).

[260] *Lexis,* do grego λέξεις. O trecho é uma alusão aos mosaicos feitos de pedrinhas coloridas (*tesserulae*, diminutivo de *tessera, "*peça quadrada usada em mosaicos"), onde figuravam alguns medalhões encrustrados (*emblema*, "obras em relevo"), representando algumas pessoas ou animais cujos traços (*uermiculatus*, isto é, "feito de mosaico, de *uermiculor*, "estar carunchoso") alinhados por essas pedrinhas formavam o desenho (cf. YON, p. 143). Cf. também *De or*. 3, 43, 171; *Instit. orat.* 9. 4. 113.

efferuntur, offendent aures, quarum est iudicium superbissimum. Quod quidem Latina lingua sic obseruat, nemo ut tam rusticus sit qui uocalis nolit coniungere.

pensamentos, se se expressam com palavras desordenadas ofenderão os ouvidos, cujo juízo é exigentíssimo. E isto, na verdade, assim observa a língua latina; ninguém é tão parvo que não queira juntar vogais[261].

151 *In quo quidam etiam Theopompum reprehendunt, quod eas litteras tantopere fugerit, etsi idem magister eius Isocrates fecerat; at non Thucydides, ne ille quidem haud paulo maior scriptor Plato nec solum in iis sermonibus qui διάλογοι dicuntur, ubi etiam de industria id faciendum fuit, sed in populari oratione, qua mos est Athenis laudari in contione eos qui sint in proeliis interfecti quae sic probata est, ut eam quotannis, ut scis, illo die recitari necesse sit. In ea est crebra ista uocum concursio, quam magna ex parte ut uitiosam fugit Demosthenes.*

151 Nisso, alguns repreendem o próprio Teopompo[262] que tanto evitou essas letras, embora também seu mestre Isócrates tenha feito o mesmo. Mas não Tucídides, nem aquele escritor muito maior, Platão. E não só nos seus discursos chamados "Diálogos", onde isso teve de ser feito propositadamente, mas também no discurso público[263], no qual é costume em Atenas serem louvados, em assembléia, os que tenham sido mortos na guerra. Esse discurso é tão apreciado que, a cada ano, como sabes, é necessário recitá-lo naquele dia. Em tal discurso, é numeroso o encontro de vogais, considerado defeituoso em grande parte por Demóstenes, que o evitou.

XLV. 152 *Sed Graeci uiderint; nobis ne si cupiamus quidem distrahere voces*

XLV. 152 Mas assim teriam entendido os gregos. A nós, mesmo que queiramos, não

[261] Se no grego era evitado o encontro entre uma longa final com uma vogal inicial (cf. § 152 adiante), em latim, tal encontro se dava por sinalefa, a qual acabava atuando, eventualmente, como elemento produtor de ritmo na prosa latina (cf. KENNEDY, CLAUSEN, 1996, p. 239). De fato, Havet (1924, p. 246) destaca que alguns renomados autores gregos clássicos evitavam o hiato com freqüência, entre eles Isócrates, Sófocles, Eurípides e Demóstenes. De qualquer modo, Allen (1973, pp. 142-150) tece algumas considerações sobre o fato de os romanos, quando evitavam o hiato, optarem pela supressão da vogal final (elisão) da palavra ou pela associação desta com a vogal seguinte (sinalefa). Cf. *Instit. orat.* 9. 4. 34-38).

[262] Historiador grego (séc. IV a. C.).

[263] Cícero se refere a *Menessemo* de Platão, no qual o filósofo, com referências irônicas ao epitáfio de Péricles, em Tucídides, introduz um dos elogios fúnebres para as derrotas na guerra de Corinto.

conceditur. Indicant orationes illae ipsae horridulae Catonis, indicant omnes poetae praeter eos qui, ut uersum facerent, saepe hiabant, ut Naeuius:

uos, qui accolitis Histrum fluuium atque algidam

et ibidem:

quam numquam uobis Grai atque barbari.

At Ennius semel: Scipio inuicte, *et semel quidem nos:*

hoc motu radiantis etesiae in uada ponti.

nos é permitido separar as vogais em final de palavras[264]. Indicam isso aqueles discursos um tanto rudes de Catão e todos os poetas, exceto aqueles que, ao elaborar o verso, freqüentemente faziam o hiato, como Névio:

uos, qui accolitis Histrum fluuium atque algidam[265];

E na mesma passagem:

quam numquam uobis Grai atque barbari.[266]

Mas Ênio só uma vez*: Scipio inuicte*[267]; e nós também uma vez:

hoc motu radiantis etesiae in uada ponti.[268]

153 *Hoc idem nostri saepius non tulissent, quod Graeci laudare etiam solent. Sed quid ego uocalis? Sine uocalibus saepe breuitatis causa contrahebant, ut ita dicerent: "multi' modis, in vas' argenteis, palmi' et*

153 Já os nossos não teriam admitido tantas vezes o que os gregos costumam inclusive louvar. Mas que digo eu sobre as vogais[269]? Sem elas, faziam contração para abreviar, como se assim dissessem: "multi' modis, in vas' argenteis, palmi' et crinibus, tecti'

[264] Exceto nos casos em que possa funcionar como recurso expressivo. Cf. *Or*. 77; *Instit. orat.* 9. 4. 36-37.
[265] "Vós que habitais ao lado do rio Danúbio e da fria [região]" (tradução do prof. Dr. José Eduardo Lohner, FFLCH/USP). Senário de uma tragédia desconhecida, assim como o excerto seguinte. O hiato aparece em *qui accolitis*.
[266] "Que nunca gregos nem bárbaros a vós". Hiato em *Grai atque*.
[267] "Cipião invicto". O hiato ocorre entre as duas palavras.
[268] Tradução de Cícero de um verso (152) de Arato, poeta e astrônomo grego. "Por este movimento do sol radiante, os ventos etésios se lançam às ondas do mar". Hiato entre *etesiae* e *in* (Cf. YON, 1964, p. 144).
[269] A língua latina é particularmente vocálica (LLORENTE, 1971, p. 178).

crinibus, tecti' fractis". Quid uero licentius quam quod hominum etiam nomina contrahebant, quo essent aptiora? Nam ut "duellum" bellum, et "duis" bis, sic Duellium eum qui Poenos classe deuicit "Bellium" nominauerunt, cum superiores appellati essent semper Duelli. Quin etiam uerba saepe contrahuntur non usus causa sed aurium. Quo modo enim uester Axilla Ala factus est nisi fuga litterae uastioris? quam litteram etiam e "maxillis" et "taxillis" et "vexillo" et "paxillo" consuetudo elegans Latini sermonis euellit.

fractis"[270]. De fato, qual maior licença que aquela de contrair também os nomes de pessoas, para que ficassem mais ajustados? Pois assim como "duellum" passa a ser "bellum" e "duis" passa a ser "bis" também há "Duellium" – que venceu com sua esquadra os cartagineses – a quem chamaram "Bellium", embora seus antepassados sempre tivessem sido chamados de "Duellium"[271]. Além disso, freqüentemente as palavras são contraídas não pelo uso, mas por causa dos ouvidos. Então, como o teu Axila[272] virou "Ala", se não por aversão a uma letra desagradável[273]? Letra que também de "maxilla", "taxillus", "uexillum" e "paxillus"[274] um costume elegante extirpou da fala latina.

[270] "De muitas maneiras, em vasos argênteos, com palmas e cabelos, quebrados os telhados". Parece que a queda do "s" começou bem cedo na boca do povo (cf. BARONE, 2004, p. 180). A partir de agora, Cícero tratará, majoritariamente, do "uso lingüístico", por assim dizer, com base nas transformações fonéticas da língua, pelo bem da eufonia.

[271] É a alternância do nome *Caius Duilius* (*Duellius* ou *Duelius*) (cf. *Inst. orat.* 1, 4, 15). Segundo Faria (1970, p. 224), A semivogal ***w*** depois de consoante tinha um tratamento especial em latim. Geralmente se conservava com seu valor consonântico depois de "k" e de "s". Por exemplo, no indo-europeu as formas **ekwos* e **swadwis* derivaram em latim para *equus* e *suauis*. Igualmente se conserva depois de "d", permanecendo até o séc. III a.C., evoluindo, então, o grupo assim formado para "b": **dwis* > *duis* > *bis*; *duellum* > *bellum*.

[272] O antepassado de Bruto a quem Cícero se refere seria Caio Servilio Ahala, de origem úmbria. "Ahala" (> "ala". Veja-se nota seguinte) não pode ser derivado de "Axilla". O erro do autor talvez se explique pelo fato de que nos "Fastos Capitolinos" (CIL I², p. 17) esse nome apareça escrito *Axilla*. Além disso, ao escrever "Ala" em vez de "Ahala", Cícero utiliza a ortografia moderna desse nome. A grafia "Ahala" (com *h* não aspirado, simplesmente para indicar vogal longa) é úmbria (cf. TOVAR, BULJADÓN, p. 130).

[273] A letra "x". *Ala* (*axla*) não é derivada de *axilla*. Esta é apenas um diminutivo.

[274] Essas palavras que Cícero toma como originais, primitivas, das quais teriam se originado "mala", "talus", "uelum", "paulum" (que derivam das palavras "maxla", "taxlos", "uexlom", "paucslom"), são apenas diminutivos (cf. BARONE, 2004, p. 180).

154 *Libenter etiam copulando uerba iungebant, ut "sodes" pro "si audes", "sis" pro "si uis". Iam in uno "capsis" tria uerba sunt. "Ain" pro "aisne", "nequire" pro "non quire", "malle" pro "magis uelle", "nolle" pro "non uelle", "dein" etiam saepe et "exin" pro "deinde" et pro "exinde" dicimus. Quid, illud non olet unde sit, quod dicitur "cum illis", "cum" autem "nobis" non dicitur, sed "nobiscum"? quia si ita diceretur, obscaenius concurrerent litterae, ut etiam modo, nisi "autem" interposuissem, concurrissent. Ex eo est "mecum" et "tecum", non "cum me" et "cum te", ut esset simile illis "nobiscum" atque "uobiscum".*

154 De bom grado, também juntavam palavras fundindo-as, como "sodes" no lugar de "si audes", "sis" no lugar de "si uis". Já em uma só palavra, "capsis", há, na verdade, três[275]. Dizemos "ain" no lugar de "aisne", "nequire" no lugar de "non quire"[276], "malle" no lugar de "magis uelle", "nolle" no lugar de "non uelle", e ainda freqüentemente "dein" e "exin" no lugar de "deinde" e "exinde". E por que razão – não se sabe de onde isso vem – dizemos "cum illis", mas não se diz "cum nobis", e sim "nobiscum"? Porque, se fosse dito dessa forma, as letras[277] se combinariam de modo um tanto desagradável, como também teriam ficado se eu não tivesse colocado "autem" no meio[278]. Decorre daí "mecum" e "tecum", e não "cum me" e "cum te", de modo que seriam análogos ao caso de

[275] Cícero intrepreta erroneamente a palavra *capsis* como contração de *capere si uis*. Mas, na verdade, trata-se de um optativo aorístico formado pelo sufixo *sis*, ligado imediatamente à raiz *ceperis*. Assim: *faxis*, *sponsis*, *dixis* (BARONE, 2004, p. 180). Cf. também Pereira, 2006, p. 133, nota 147.

[276] *Nequire* é forma antiga de negação *ne* e de *quire*, o mesmo diga-se de *nolle*. Já *malle* se forma por analogia.

[277] A palavra *litterae* empregada nesse parágrafo parece se aproximar da noção que conhecemos hoje por "fonema" (cf. DESBORDES, 1995, p. 105-106).

[278] No original, *cum autem nobis*. *Autem* parece eliminar a cacofonia aos ouvidos de Cícero. Yon (1964, p. 144), no entanto, diz que a posposição de *cum* é um fato antigo no latim, sem relação com a interpretação dada pelo orador.

XLVI. 155 *Atque etiam a quibusdam sero iam emendatur antiquitas, qui haec reprehendunt. Nam "prodeum atque hominum fidem" deorum aiunt. Ita credo hoc illi nesciebant: an dabat hanc licentiam consuetudo? Itaque idem poeta qui inusitatius contraxerat: "patris mei meum factum pudet" pro "meorum factorum", et "texitur, exitium examen rapit" pro "exitiorum", non dicit "liberum", ut plerique loquimur, cum "cupidos liberum" aut in "liberum loco" dicimus, sed ut isti uolunt:*

"nobiscum" e "vobiscum".

XLVI. 155 E alguns[279], posteriormente, chegaram a corrigir os antigos, repreendendo tais coisas. Assim, em lugar de "prodeum atque nominum fidem" dizem "deorum". Creio que os antigos desconheciam esta forma[280]: ou será que o costume a aplicava? E assim, o mesmo poeta[281] que fizera contrações bastante incomuns, como: "patris mei meum factum pudet"[282] no lugar de "meorum factorum", e "texitur, exitium examen rapit"[283] no lugar de "exitiorum", não diz "liberum", como na maioria das vezes falamos quando dizemos "cupidos liberum" ou "in liberum loco", mas como querem aqueles[284]:

---

[279] Refere-se aos analogistas, contra quem formulará algumas críticas nos próximos parágrafos. Os analogistas, representados pelos eruditos alexandrinos, preconizavam que a gramática e a sintaxe tendiam para a regularização, daí porque deveria haver uma forma "correta" para cada palavra, por exemplo. Estando a analogia ligada aos aticistas (lembremos que Alexandria era um dos grandes centros do aticismo), é de esperar que Cícero se posicione contra ambos, sem, no entanto, abandonar uma postura equilibrada. Ele não desejava mudar as formas consagradas pela tradição, nem suprimir as irregularidades que a natureza havia introduzido na língua (cf. § 160).

[280] De fato, a desinência *-orum* dos temas em *o* eram substituídas pela desinência arcaica *-um* (do grego -ων), depois dos temas em *a* (cf. YON, 1964, p. 144). Exposição sobre o uso do genitivo plural que vai durar até o final do § 156.

[281] Ênio, na tragédia *Alexander*.

[282] "Envergonho-me do meu pai pelos meus atos". Mesma peça de Ênio (*Alexander* 59).

[283] "(...) entrelaça-se, arrebata uma profusão de ruínas" (*Alexander* 66).

[284] Os analogistas. Cf. nota 279 acima.

neque tuom umquam in gremium extollas liberorum ex te genus,

et idem:

namque Aesculapi liberorum.

At ille alter in Chryse non solum:

ciues, antiqui amici maiorum meum,

quod erat usitatum, sed durius etiam:

consilium socii, augurium atque extum interpretes;

idemque pergit:

postquam prodigium horriferum, portentum pauos;

quae non sane sunt in omnibus neutris usitata. Nec enim dixerim tam libenter "armum iudicium", etsi est apud eundem:

nihilne ad te de iudicio armum accidit?

neque tuom umquam in gremium extollas liberorum ex te genus[285]*,*

e também: *namque Aesculapi liberorum*[286].

E aquele outro[287], em Crises, não só disse: *ciues, antiqui amici maiorum meum*[288]*,*

que era forma corrente, mas disse algo ainda mais duro:

consilium socii, augurium atque extum interpretes[289]*;*

e o mesmo continua:

postquam prodigium horriferum, portentum pauos[290]*;*

contrações que certamente não são usadas em todos os neutros. Com efeito, eu não diria com tanta boa vontade "armum iudicium", embora essa forma se encontre no mesmo poeta:

nihilne ad te de iudicio armum accidit?[291]

156 *quam "centuriam fabrum" et "procum", ut censoriae tabulae*

156 quanto ouso dizer "centuriam fabrum" e "procum", como dizem os registros dos

[285] "E não levantes jamais em teu seio a geração dos teus filhos". Ênio, em *Poenix* 299.
[286] "E, pois, dos filhos de Esculápio". Ênio, em *Achilles.* Citação completa em *Tusculanas* 2, 38. A localização dos excertos deste e dos dois parágrafos seguintes nos é fornecida por Yon (*passim).*
[287] M. Pacúvio (220-130 a.C.), comediógrafo.
[288] "Cidadãos, antigos amigos de meus antepassados" (*Cryses* 80). A contração ocorre em *meum* no lugar de *meorum.*
[289] "Parceiros de projetos, intérpretes de augúrios e vísceras" (*Cryses* 81). A contração ocorre em *consilium*, *augurium* e *extum* em vez de *consiliorum*, *auguriorum* e *extorum.*
[290] "Após o horrendo prodígio, o pavor de presságios" (*Cryses* 82). Contração de *prodigium horriferum* em vez de *prodigiorum horriferorum* e *portentum* no lugar de *portentorum.*
[291] "Acaso nada chegou a ti do juízo das armas?". Ainda Pacúvio, na Tragédia *Teucer* 34. Contração de *armorum* para *armum.*

loquuntur, audeo dicere, non "fabrorum" aut "procorum"; planeque "duorum uirorum iudicium" aut "trium uirorum capitalium" aut "decem uirorum stlitibus iudicandis" dico numquam. Atqui dixit Accius:

uideo sepulcra dua duorum corporum;

idemque "mulier una duom uirum". Quid uerum sit intellego; sed alias ita loquor ut concessum est, ut hoc uel "pro deum" dico uel "pro deorum", alias ut necesse est, cum "trium uirum", non "uirorum", et "sestertium", "nummum", non "sestertiorum", "nummorum", quod in his consuetudo uaria non est.

censores[292], e não "fabrorum" ou "procorum", e evidentemente nunca digo "duorum uirorum iudicium" ou "trium uirorum capitalium" ou "decem uirorum stlitibus iudicandis"[293]. Ácio, na verdade, disse:

uideo sepulcra dua duorum corporum[294];

e também "mulier una duom uirum"[295]. Conheço qual seja o apropriado, mas algumas vezes falo como é aceitável, como quando digo "pro deum" ou "pro deorum", e outras vezes como é obrigatório: "trium uirum" e não "uirorum", assim como "sestertium" e "nummum" e não "sestertiorum" e "nummorum", porque nessas palavras não há uso especial.

XLVII. 157 *Quid quod sic loqui, "nosse,*

XLVII. 157 E quanto a nos proibirem de

[292] *Censoriae tabulae*, isto é, os registros, como recenseamento, avaliação de bens etc., que faziam os censores, magistrados romanos a quem cumpria olhar pelos costumes públicos (SARAIVA, 2000, p. 2001)

[293] Nesses casos, as formas correntes são as contraídas: *duumuirum*, *triumuirum* e *decemuirum*.

[294] "Vejo duas sepulturas de dois corpos".

[295] "Esposa única de dois maridos". Esses dois últimos fragmentos são de tragédia desconhecida. A contração ocorre neste segundo exemplo, em *duom* no lugar de *duorum* (cf. YON, 1964, p. 156).

iudicasse" uetant, "nouisse" iubent et "iudicauisse"?

dizer "nosse" e "iudicasse" e exigem "nouisse" e "iudicauisse"?[296]

Quasi uero nesciamus in hoc genere et plenum uerbum recte dici et imminutum usitate. Itaque utrumque Terentius: "eho tu, cognatum tuum non noras"? post idem: "Stilponem inquam noueras". "Sient" plenum est, "sint" imminutum; licet utare utroque. Ergo ibidem:

Como se desconhecêssemos que, neste caso, dizer a forma plena é o correto e que a forma reduzida é usual. Dessa forma, Terêncio[297] usa ambas: "eho tu, cognatum tuum non noras?"[298] e mais adiante: "Stilponem inquam noueras"[299]. "Sient" é a forma plena, "sint" a reduzida; é permitido usar ambas. Assim, na mesma obra[300]:

Quam cara sint quae post carendo intellegunt
Quamque attinendi magni dominatus sient.

Quam cara sint quae post carendo intellegunt
Quamque attinendi magni dominatus sient[301].

Nec uero reprehenderim: "scripsere alii rem" [et] "scripserunt" esse uerius

De fato, eu não repreenderia "scripsere alii rem"[302] e sinto que "scripserunt" seja melhor,

---

[296] Formas sincopadas: *nosse*, infinitivo perfeito de *nosco* ('conhecer') e *iudicasse*, infinitivo perfeito de *iudico* ('julgar'). Quando o *-u* consoante (*v*) ficava entre vogais, tendia a sofrer síncope. Do mesmo modo, os perfeitos em *-ēui* apresentavam em certas formas a sícope do *-u* consoante (*v*) quando este ficava entre vogais semelhantes, como em todo o pretérito mais-que-perfeito do indicativo, futuro perfeito, pretérito perfeito do subjuntivo etc.: *delēuĕram* >*delēram*; *delēuĕro* > *delēro*; *delēuĕrim* > *delērim*. Por analogia com esses verbos da segunda conjugação, a primeira apresenta fenômeno semelhante, embora foneticamente aí não se justificasse a síncope do *-u*, que não estava entre vogais semelhantes: *amāuĕram* > *amāram*; *amāuĕro* > *amāro*, etc. Tal contração estendeu-se a todo *perfectum*: *amāsti*, *amāstis*, *amāssem*, *amāsse*, etc. (cf. FARIA, 1995, pp. 200-201).

[297] Na comédia *Phormio*.

[298] "Ei, tu! Não conheceste o teu parente?" (v. 384).

[299] "Conheceste, digo eu, a Estilpão." (v. 390).

[300] Na verdade, os dois versos seguintes não pertencem à comédia *Phormio*, de Terêncio, como as citações anteriores (cf. BARONE, 2004, p. 180; SALOR, 1997, p. 110). Cícero nem sempre leu o que citou, algumas citações parecem lugares comuns da conversação, e não retiradas diretamente de sua fonte (cf. KENNEDY, CLAUSEN, 1996, p. 232).

[301] "Quão caras se percebem ser as coisas depois de perdidas.
E quão grandes domínios devam ser mantidos".

[302] "Outros escreveram sobre o assunto". Este e os demais fragmentos são dos *Annales*, livro VII, de Ênio.

sentio; sed consuetudini auribus indulgenti libenter obsequor. "Idem campus habet" inquit Ennius; et in templis: IDEM PROBAVIT; at "isdem" erat uerius, nec tamen "eisdem" ut opimius; male sonabat "isdem": impetratum est a consuetudine ut peccare suavitatis causa liceret. Et "posmeridianas", "quadrigas" quam "postmeridianas", "quadriiugas" libentius dixerim et "mehercule" quam "mehercules". "Non scire" quidem barbarum iam uidetur, "nescire" dulcius. Ipsum "meridiem" cur non "medidiem"? Credo, quod erat insuauius.

mas submeto-me de bom grado ao uso, que é indulgente para com os ouvidos. Ênio diz "Idem campus habet", e nos templos se lê IDEM PROBAVIT[303]; mas "isdem" seria mais correto, e não "eisdem", que é mais rebuscado. "Isdem" soava mal, por isso o uso permitiu que se cometesse um erro por questão de eufonia. Eu diria com mais agrado "pomeridianus" e "quadriga" do que "postmeridianus" e "quadriiuga", assim como "mehercule" mais do que "mehercules"[304]. "Non scire", de fato, já parece bárbaro, "nescire" é mais suave. A mesma coisa "meridies": por que não se usa "medidies"[305]? Acredito que porque era um som mais desagradável.

158 *Insuauissima praepositio est "af",*

158 É desagradabilíssima a preposição "af",

[303] *Is-dem* > *īdem*: trata-se de uma lei fonética conhecida como alongamento compensatório que, no exemplo dado, é percebida pelo desaparecimento do "s" sonoro implosivo que precede uma consoante também sonora (cf. FARIA, 1970, p. 207). A alusão a Ênio e à fórmula lida nos templos indica que a forma correta e correspondente à pronúncia adequada é, de fato, *īdem*. *Eisdem* seria uma variante deturpada para exprimir o alongamento do *i* advindo de *isdem* (cf. YON, 1964, p. 146).

[304] Forma reduzida de *me hercules iuuet. Mehercules* era a forma mais usual.

[305] *Meridies* ('meio-dia') é formado pelas palavras *medius* e *dies,* daí *medio-dies* > *medidies*, donde, por dissimilação, resulta a forma *meridies*.

quae nunc tantum in accepti tabulis manet ac ne his quidem omnium, in reliquo sermone mutata est; nam "amouit" dicimus et "abegit" et "abstulit", ut iam nescias "a'" ne uerum sit an "ab" an "abs". Quid, si etiam "abfugit" turpe uisum est et "abfer" noluerunt, "aufugit" et "aufer" maluerunt? Quae praepositio praeter haec duo uerba nullo alio in uerbo reperietur.

que agora só permanece nos livros de contas – e sequer em todos –, pois no restante da língua, já mudou[306]. De fato, dizemos "amouit", "abegit" e "abstulit", de modo que já não se sabe se o "a" é, na verdade, "ab" ou "abs". E o que dizer se também "abfugit" era mal visto e não consentiram "abfer", mas preferiram "aufugit" e "aufer"?[307] Essa preposição, à exceção dessas duas palavras, não aparece em nenhuma outra.

"Noti" erant et "naui" et "nari", quibus

Havia as palavras "noti", "naui" e "nari", às

[306] Segundo Yon (1964, p. 146) a preposição *af*, arcaica, é atestada em alguns manuscritos. Os livros de conta, a que faz referência Cícero, eram uma espécie de livro de contabilidade e chamavam-se *tabulae accepti expensi*. Serviam para registrar a entrada e saída de dinheiro, onde se escrevia a fórmula *accipere af* (receber de); na época republicana, essa preposição ainda é encontrada, sobretudo diante de /w/: *af uinces*, *af uilla* (cf. também TOVAR, BUJADÓN, 1992, p. 68).

[307] As transformações fonéticas da perposição *ab* (do grego ἀπό, 'de', 'a partir de') são brevemente retomadas por Quintiliano na *Instit. orat.* 1. 5. 69. Em nota à sua tradução dessa parte da obra, Pereira (2006, p. 135) lembra que as formas *abstulit*, *aufugit* e *amisit* são compostos de *ab* com assimilação do "b". De fato, ao contrário do que Cícero nos dá a entender, *a*, *ab* e *abs* são alomorfes da mesma preposição (*ab*): *a* é a forma reduzida diante de "m" e "b"; *abs* apresenta alongamento em "s", do mesmo modo que *sub* (*subs*) (cf. YON, 1964, p. 146). O caso *abfer* > *aufer* e *abfugit* > *aufugit* parece ter outra explicação: a bilabial-oclusica /b/ é homorgânica com a aproximante /w/, a qual, em distribuição complementar, diante de vogal realiza-se /v/ e diante de consoante realiza-se /u/, como em *aufer* e *aufugit*, já citados. Ou seja, a relação entre "a**b**" e "a**u**" é estabelecida pela aproximante /w/, que é o meio-caminho entre os dois fonemas (/b/ e /u/). Como contra-exemplo, a assimilação propriamente dita (acomodação de uma primeira consoante à segunda) acontece efetivamente em *adfulgeo* > *affulgeo* ('fugir') e *adfero* > *affero* ('levar'), por exemplo.

cum "in" praeponi oporteret, dulcius uisum est "ignotos", "ignauos", "ignaros" dicere quam ut ueritas postulabat. "Ex usu" dicunt et "e re publica", quod in altero uocalis excipiebat, in altero esset asperitas, nisi litteram sustulisses, ut "exegit, edixit"; "refecit, rettulit, reddidit", adiuncti uerbi prima littera praepositionem commutauit, ut "subegit, summouit, sustulit".

quais, quando convinha a preposição "in", foi considerado mais aprazível dizer "ignotos", "ignavos" e "ignaros"[308] do que aquilo que prescrevia a regra gramatical[309]. E diz-se "ex usu" e "e re publica", porque no primeiro caso se seguia uma vogal, no segundo, haveria uma aspereza, a menos que tivesses suprimido uma letra, como acontece em "exegit" e "edixit". Em "refecit", "rettulit" e "reddit", a primeira letra da palavra mudou a preposição, como ocorre em "subegit", "summouit" e "sustulit"[310].

XLVIII. 159 *Quid, in uerbis iunctis quam scite "insipientem" non "insapientem", "iniquum" non "inaequum", "tricipitem" non "tricapitem", "concisum" non*

XLVIII. 159 E nas palavras compostas[311]? Com quanta elegância se diz "insipiens" e não "insapiens"; "iniquus" e não "inaequus"; "triceps" e não "tricaps"; "concisum" e não "concaesum"[312]! A partir disso, alguns[313]

[308] O "g" ficava, de fato, no tema: *gnotus, gnarus* (cf. BARONE, 2004, p. 181). Trata-se, portanto, de uma questão etimológica, e não eufônica.

[309] *Veritas*: Yon (1964) prefere traduzir por "etimologia" ("étymologie"). Entendemos, porém, que no contexto desta longa exposição do uso da língua, em franca oposição aos analogistas, não parece absurdo traduzir o termo por "regra gramatical". Cf. § 159: *Consule ueritatem, reprehendet.*

[310] *Refecit*, perfeito do indicativo de *reficio*, (*re* + *facio*), 'refazer'; *rettulit*, pretérito perfeito de *refero* (*re* + *fero*), 'levar consigo'; *reddit,* presente do indicativo de *reddo* (*red* + *do*), 'restituir'. Do mesmo modo, as formas seguintes do pretérito perfeito: *subegit*, de *subigo* (*sub* + *ago*), 'conduzir'; *sumutauit*, de *summuto* (*sub* + *muto*), 'trocar'; *sustulit*, de *suffero* (*sub* + *fero*), 'submeter'.

[311] Isto é, formadas por composição.

[312] Não se trata aqui de simples alternância vocálica, fenômeno geral do indo-europeu, que deixou poucos vestígios em latim. Cícero está falando explicitamente de um outro fenômeno já conhecido na época: a apofonia. Consiste na redução a *i* ou a *u*, grau mínimo de abertura, das vogais breves, em latim. É o caso de *insăpiens* > *insipiens*. Com relação ao ditongo *ae*, em sílaba interna, sabe-se que evoluiu para *ei* e depois para *i*: *inaequus* > *ineiquus* > *iniquus*; *concaesus* > *conceisus* > *concisus* (cf. FARIA, 1970, pp. 182-186). Já *tricipitem* pode ser explicado pelo abreviamento por posição do *ci*: *tricāps* > *tricēps*.

[313] Os analogistas, novamente.

“concaesum”! Ex quo quidam “pertisum” etiam uolunt, quod eadem consuetudo non probauit. Quid uero hoc elegantius, quod non fit natura, sed quodam instituto? “Indoctus” dicimus breui prima littera, “insanus” producta, “inhumanus” breui, “infelix” longa, et, ne multis, quibus in uerbis eae primae litterae sunt quae in “sapiente” atque “felice”, producte dicitur, in ceteris omnibus breuiter; itemque “composuit”, “consueuit”, “concrepuit”, “confecit”. Consule ueritatem, reprehendet; refer ad auris, probabunt. Quaere cur: ita se dicent iuuare. Voluptati autem aurium morigerari debet oratio.

querem que se diga também “pertisus”[314], que o mesmo uso não aceitou. Com efeito, o que é mais elegante do que aquilo que não é produto da natureza, mas de um certo costume? Dizemos “indoctus” com a primeira letra breve, “insanus” com alongada, “inhumanus” com breve, “infelix” com longa e, para não me estender muito, naquelas palavras em que as primeiras letras são as mesmas de “sapiens” e “felix”, pronuncia-se a sílaba com alongamento e, em todos os demais casos, como breve[315]. Da mesma maneira “composuit”, “conseruit”, “concrepuit” e “confecit”. Se consultares a regra, ela o reprovará; submete aos ouvidos e eles aprovarão. Pergunte-lhes por quê, e eles dirão que assim lhes agrada. Portanto, o falar

[314] No lugar de *pertaesus*.

[315] Trata-se, novamente, do alongamento compensatório. Nas palavras dadas, especificamente, ocorre quando um *n* implosivo é seguido de *f* ou *s*. Nesse caso, “quando o ‘n’ é representado na grafia, devia a sua existência a uma restituição etimológica da língua escrita, segundo se pode verificar na epigrafia latina ou nas línguas românicas” (FARIA, 1970, p. 207). Juret (1921, p. 333 *apud* FARIA, *ibid*.) explica que o alongamento da vogal é devido às vibrações glotais da consoante em vias de desaparecimento, que vai se juntar à vogal breve que a precedia. Os exemplos seguintes de Cícero (*cŏmposuit*/*cōnsueuit*, *cŏncrepuit*/*cōnfecit*) também são atestados nas inscrições latinas.

deve deleitar os ouvidos.

160 *Quin ego ipse, cum scirem ita maiores locutos esse ut nusquam nisi in vocali aspiratione uterentur, loquebar sic, ut "pulcros, Cetegos, triumpos, Cartaginem" dicerem; aliquando, idque sero, conuicio aurium cum extorta mihi veritas esset, usum loquendi populo concessi, scientiam mihi reseruaui.*

160 E eu mesmo – uma vez que sabia que os nossos antepassados não usavam em nenhum lugar a aspiração, a não ser nas vogais – pronunciava de modo a dizer: "pulcer", "Cetegus", "triumpus" e "Cartago"[316]. Em seguida, e isso já tarde, quando a verdade me foi arrancada com a desaprovação dos ouvidos, concedi ao povo o uso da fala e reservei para mim a ciência.

"Orciuios" tamen et "Matones",

Dizemos, ainda, "Orciuius" "Maton", "Oton",

[316] A inserção da letra *h* nas palavras "pulc(h)er", "Cet(h)egus", "triump(h)us" e "Cart(h)ago" era muito conhecida em certos níveis da língua, por influência da aspiração do chamado "espírito áspero" grego (‘), certamente. Sobre o valor da letra *h* discutido na *Instit. orat.* 1. 5. 19, Pereira (2007, p. 112) assim comenta a opinião de Quintiliano: "como alguns autores, [ele] parece considerar o H não propriamente uma letra (*littera*), mas apenas um sinal, representante de um traço suprassegmental, sem direito a figurar no alfabeto". Cícero sabia que, a rigor, aquela inserção era desnecessária, já que, nesse ambiente, o *h* não era pronunciado. No entanto, admite tal uso já consagrado pela tradição. Uma coisa, portanto, é o que a regra diz, e outra coisa o que o uso comum consagra. Para uma discussão mais detalhada a respeito do uso lingüístico na Antigüidade, particularmente através da visão de Quintiliano, vejam-se os trabalhos de Pereira (2000/2001; 2003b e 2004).

"Otones", "Caepiones", "sepulcra", "coronas", "lacrimas" dicimus, quia per aurium iudicium licet. "Burrum" semper Ennius, numquam "Pyrrhum";

"Vi patefecerunt Bruges",

non "Phryges", ipsius antiqui declarant libri. Nec enim Graecam litteram adhibebant, nunc autem etiam duas, et cum "Phrygum" et "cum Phrygibus" dicendum esset, absurdum erat aut etiam in barbaris casibus Graecam litteram adhibere aut recto casu solum Graece loqui; tamen et Phryges, et Pyrrhum

"Caepio", "sepulcra", "corona" e "lacrima"[317], porque é permitido pelo juízo dos ouvidos. Ênio sempre diz "Burrus" e nunca "Pyrrhus"[318]:

Vi patefecerunt Bruges[319]

e não "Phryges", como atestam os livros antigos desse mesmo autor. Com efeito, não empregavam a letra grega, e agora também usamos duas[320], e como tínhamos de dizer "Phrygum" e "Phrygibus", havia o absurdo de empregar a letra grega nos casos bárbaros [latinos] ou de se falar em grego somente no nominativo[321]. Todavia, dizemos "Phryges" e

[317] Exemplos de palavras em que, apesar de apresentarem ambiente fonético semelhante ao das palavras anteriores (gregas inclusive), não ocorreu a aspiração: *Orciuios,* de *Orciuius* (palavra latina também escrita *Orchiuius* e *Orcinnius,* nome de homem); *Matones*, de Μάθων (*Máthon*, "Matão", nome de homem); *Otones*, de Ὄθων (*Óthon*, "Otão", nome de homem); *Caepiones*, de *Caepio* (palavra latina, "Cepião", nome de homem); *sepulcra*, de *sepulcrum* (palavra latina, "sepultura"); *corona*, de χορώνη (*chorhóne*, "coroa"); *lacrima*, de δάχρυμα (*dáchryma*, "lágrima"). Nessa seqüência, a pronúncia não é, a rigor, aspirada (embora a aspiração pudesse, ocasionalmente, aparecer).

[318] Ênio não translitera o duplo "ρ" (rô) grego com a aspiração (rh) e prefere o "u" no lugar do "υ" (ypsilon) que, no caso dessa última, deveria ser a transcrição mais comum. Desbordes (1995, p. 231), apontando para as constatações de Quintiliano (*Instit. orat.* 1. 4. 13-17), esquematiza do seguinte modo a *mutatio litterarum* da oclusiva bilabial em latim: /p/ > /b/ (*Pyrrhus* > *Burrus*); /ph/ > /b/ (*Phryges* > *Bruges,* conforme os exemplos de Ênio, dados por Cícero na seqüência. A esse respeito, Faria (1970, p. 22) assevera que o tratamento das oclusivas gregas em latim dificilmente pode ser explicado sem se admitir a mediação do etrusco. Intermediários do alfabeto entre os gregos e os romanos, os etruscos não dispunham das sonoras *b*, *d*, *g*. Por isso, as palavras gregas adotadas pelo latim apresentam uma grande indecisão na grafia, ora transcrevendo-se *p* onde havia "β" (beta), ora "b" onde havia "π" (pi), no grego.

[319] "Pela força, arrebataram os frígios".

[320] As letras *z* (ζ, dzeta) e *y* (υ, ypsilon)

[321] O problema todo consiste, resumidamente, no fato de que não era possível a desinência grega do genitivo plural (*Phrygon*) e dativo plural (*Phryxin*) ficar junto ao tema de *Bruges*; nem, por outro lado, cometer-se o absurdo de empregar a desinência latina (*Phryg-um, Phryg-ibus*) onde se manteve a letra grega "υ" (transliterada *y*). Se tais formas não são empregadas, teríamos um nominativo grego (*Phryges*), mas casos com forma latina, o que também é um absurdo (SALOR, 1997, p. 113).

aurium causa dicimus. **161** *Quin etiam, quod iam subrusticum uidetur, olim autem politius, eorum uerborum, quorum eaedem erant postremae duae litterae, quae sunt in "optumus", postremam litteram detrahebant, nisi uocalis insequebatur. Ita non erat ea offensio in uersibus quam nunc fugiunt poetae noui. Sic enim loquebamur: "qui est omnibu' princeps" non "omnibus princeps", et "uita illa dignu' locoque" non "dignus". Quod si indocta consuetudo tam est artifex suauitatis, quid ab ipsa tandem arte et doctrina postulari putamus?*

"Pyrrhum" em razão da anuência dos ouvidos. **161** Além disso, algo que agora parece um tanto rústico, mas que há tempos era mais elegante, das palavras que possuíam as mesmas duas últimas letras que aparecem em "optumus" retiravam a última letra a menos que se seguisse a ela uma vogal[322]. Por conseguinte, não havia aquele tropeço nos versos, que agora os poetas novos[323] evitam. Assim, efetivamente pronunciamos: "qui est omnibu' princeps" e não "omnibus princeps", e "uita illa dignu' locoque"[324] e não "dignus". Assim, se o costume indouto é tão artífice da eufonia, o que pensamos nós que pode ser exigido, em suma, da mesma arte e doutrina[325]?

162 *Haec dixi breuius quam si hac de re una disputarem — est enim locus hic late patens de natura usuque uerborum, — longius autem quam instituta ratio postulabat.*

162 Falei dessas coisas mais brevemente do que se eu discutisse sobre uma única matéria –este assunto sobre o uso e a natureza das palavras é, de fato, amplamente extenso –, mas com dimensão maior do que demandava o tema em questão.

XLIX. *Sed quia rerum uerborumque iudicium in prudentia est, uocum autem et numerorum aures sunt iudices, et quod*

XLIX. Mas já que o juízo das idéias [conteúdo] e das palavras [expressão] está no bom senso, e os ouvidos são os juízes dos

[322] Supressão do *s* depois de vogal breve e antes de consoante. Muito comum na poesia arcaica (cf. *Instit. orat.* 9. 4. 38).
[323] Os neotéricos, poetas romanos "imitadores" da escola alexandrina, entre os quais figurava Catulo e Calvo, pelos quais Cícero, como se vê, não tem muita simpatia (TOVAR, BUJADÓN, 1992, p. 131).
[324] Trecho do poeta Lucílio. A supressão do *s* torna as vogais breves, o que, na contagem das sílabas, produz um verso hexâmetro. Cf. também *Instit. orat.* 9. 4. 38.
[325] Fim do *excursus* sobre o "uso lingüístico". Notar nesse final de parágrafo o jogo de palavras entre *artifex* e *arte*.

illa ad intellegentiam referuntur, haec ad uoluptatem, in illis ratio inuenit, in his sensus artem. Aut enim neglegenda fuit nobis uoluptas eorum, quibus probari uolebamus, aut ars eius conciliandae reperienda.

sons e dos ritmos, e como aquelas estão ligadas à inteligência, estes ao deleite, naquelas[326], foi a razão, e nestes[327] foram os sentidos quem criaram a arte. Com efeito, ou fomos obrigados a abandonar a satisfação daqueles pelos quais queríamos ser aplaudidos, ou tivemos de encontrar uma técnica que fosse conciliadora do deleite.

163 *Duae sunt igitur res, quae permulceant aures, sonus et numerus. De numero mox, nunc de sono quaerimus.*

163 São, portanto, dois os elementos que agradam aos ouvidos: o som e o ritmo[328]. Sobre o ritmo, logo falaremos; agora nos ocuparemos do som.

Verba, ut supra diximus, legenda sunt potissimum bene sonantia, sed ea non ut poetae exquisita ad sonum, sed sumpta de medio.

As palavras[329], como já dissemos, devem ser escolhidas, acima de tudo, pelo som agradável, mas não pesquisadas especificamente para fins de sonoridade, como fazem os poetas, e sim tomadas do ambiente da sociedade:

---

[326] O juízo das palavras e das idéias: inteligência, bom senso.
[327] O juízo dos sons e dos ritmos: ouvidos, bom gosto.
[328] O termo é aqui usado num sentido intermediário entre aquele previsto no § 67 (*Quicquid est enim, quod sub aurium mensuram aliquam cadit, etiam si abest a uersu – nam id quidem orationis est uitium – numerus uocatur qui Graece ῥυθμός dicitur*. "Qualquer coisa que possa ter alguma medida para os ouvidos – e que na prosa é um grande erro – chama-se ritmo, ou *rhythmós*, para os gregos") e o definido no § 184 e 188 (cf. notas de rodapé). *Numerus*, contrastado com *sonus,* significa todas as possibilidades musicais da linguagem, exceto o puro som das palavras em si, consideradas individualmente (cf. BALEY, 1938, pp. 337-338). Cf. também *Instit. orat.* 9. 4. 116.
[329] Começa a falar sobre o segundo aspecto da prosa rítmica apresentado no § 149: a *concinnitas*.

Qua pontus Helles, supera Tmolum ac Tauricos

locorum splendidis nominibus illuminatus est uersus, sed proximus inquinatus insuauissima littera:

Finis, frugifera et efferta arua Asiae tenet.

164 *Quare bonitate potius nostrorum uerborum utamur quam splendore Graecorum, nisi forte sic loqui paenitet: "Qua tempestate Helenam Paris" et quae sequuntur. Immo uero ista sequamur asperitatemque fugiamus: "habeo istam ego perterricrepam" itemque: "uersutiloquas malitias".*

Nec solum componentur uerba ratione,

Qua pontus Helles, supera Tmolum ac Tauricos[330]

é um verso iluminado pelos esplêndidos nomes de lugares, mas o seguinte é manchado por uma letra desagradabilíssima[331]

Finis, frugifera et efferta arua Asiae tenet[332].

164 Por essa razão, sirvamo-nos da boa qualidade do nosso vocabulário preferencialmente ao brilho das palavras gregas[333], a não ser que seja vergonha falar assim:

Qua tempestate Helenam Paris[334].

Do mesmo modo os versos que vêm depois. Sem dúvida, é melhor seguir a esse modelo e fugir da aspereza de:

Habeo istam ego perterricrepam[335]

e de: *uersutiloquas malitias*[336].

As palavras não só se ajustarão[337], mas

[330] "Por onde o Helesponto, por sobre o Tmolo e os táuricos". Fragmento de tragédia perdida.
[331] É a letra "f". Para Quintiliano, é um sopro mais do que um elemento de voz humana (*Instit. orat.* 12. 10. 29-31).
[332] "Fronteira, envolve os férteis e fatigados campos da Ásia". Outro senário iâmbico de tragédia perdida, no qual *finis* se une à palavra *Tauricos* do verso anterior (BARONE, 2004, p. 191).
[333] Nos seus discursos ou nas suas cartas mais solenes ou oficiais, ao contrário de suas cartas pessoais, Cícero evita cunhar palavras novas ou usar palavras gregas, preferindo o léxico consagrado pelo uso geral (KENNEDY, CLAUSEN, 1996, p. 242-244). Gianotti e Pennacini (1990, p. 57, *apud* PETERLINI, 2004, p. 140), a propósito do *De optimo genere oratorum*, corroboram essa tendência, afirmando que Cícero, atuando como orador mais do que como um tradutor dos discursos gregos, esforça-se "para manter o nível estilístico, a forma das frases e as figuras retóricas, não as palavras, que substituiu para conformar as escolhas lexicais ao uso da contemporânea língua culta latina".
[334] "Na época em que Páris (teve) a Helena". Setenário trocaico de autor incerto.
[335] "Eu tenho essa barulhenta...".
[336] Palavras muito grandes (*uersutiloquas* e também *perterricrepam* do fragmento anterior) causavam efeito desagradável em latim. Exceto quando, em poesia, eram usadas para conseguir determinados efeitos expressivos (cf. LLORENTE, 1971, p. 186; *Instit. orat.* 9. 4. 42).
[337] Refere-se à *compositio*.

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

também se organizarão ordenadamente, visto que dissemos ser esse o outro critério dos ouvidos[338]. Mas terminarão ou pela sua própria disposição[339] 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.

165 *In huius concinnitatis consectatione Gorgiam fuisse principem accepimus; quo de genere illa nostra sunt in Miloniana: "Est enim, iudices, haec non scripta, sed nata lex, quam non didicimus, accepimus, legimus, verum 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.* **166** *Quod fit item in referendis contrariis, ut illa sunt, quibus non modo numerosa oratio sed etiam uersus*

165 Na busca dessa disposição harmônica das palavras, convimos que Górgias tenha sido o pioneiro. Desse tipo, há as nossas palavra na defesa de Milão: *Est enim, iudices, haec non scripta, sed nata lex, quam non didicimus, accepimus, legimus, verum ex natura ipsa arripuimus, hausimus, expressimus, ad quam non docti, sed facti, non instituti, sed imbuti sumus*[340]. Essas palavras são tais que, já que estão relacionadas com seus devidos pares, percebemos que o ritmo não foi buscado, mas surgiu espontaneamente[341]. **166** E o mesmo acontece na correlação entre os contrários, como nos seguintes trechos, em que se realiza não somente a prosa rítmica, mas também o

[338] A *concinnitas*.
[339] As figuras gorgianas, em especial a antítese, de que falará a partir de agora.
[340] "Pois existe, ó juízes, a 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*, 3, 10).
[341] Cf. § 219.

efficitur:

Eam quam nihil accusas damnas

— *"condemnas" diceret qui uersum effugere uellet,* —

bene quam meritam esse autumas [dicis]

male merere? id quod scis prodest nihil; id quod nescis obest?

verso:

Eam quam nihil accusas damnas[342]

- quem quisesse evitar o verso diria "condemnas", –

bene quam meritam esse autumas [dicis]

male merere? id quod scis prodest nihil; id quod nescis obest?[343]

Versum efficit ipsa relatio contrariorum. Idem esset in oratione numerosum: "quod scis nihil prodest, quod nescis multum obest". **L**. *Semper haec, quae Graeci ἀντίθετα nominant, cum contrariis opponuntur contraria, numerum oratorium necessitate ipsa efficiunt etiam sine industria.* **167** *Hoc genere antiqui iam ante Isocratem delectabantur et maxime Gorgias, cuius in oratione plerumque efficit numerum ipsa concinnitas. Nos etiam in hoc genere frequentes, ut illa sunt in quarto Accusationis: "Conferte hanc pacem cum illo bello, huius praetoris aduentum cum illius imperatoris uictoria, huius cohortem impuram cum illius exercitu invicto, huius libidines cum illius*

A mesma correlação de contrários forma o verso. Isso seria rítmico também na prosa: "quod scis nihil prodest, quod nescis multum obest". **L.** Essas correlações – que os gregos chamam "antitéticas", quando os contrários se contrapõem aos contrários – sempre produzem o ritmo na prosa pela própria necessidade, mesmo sem intenção. **167** Nesse gênero, os antigos, já antes de Isócrates, deleitavam-se, sobretudo Górgias, em cujo discurso a própria disposição harmônica das palavras produz a maior parte do ritmo. Nós também fomos praticantes assíduos desse gênero, como nesta passagem do quarto livro de "Acusações": *Conferte hanc pacem cum illo bello, huius praetoris aduentum cum illius imperatoris uictoria, huius cohortem impuram cum illius exercitu inuicto, huius*

[342] "Aqueles a quem nada acusas, condenas". Autor incerto.

[343] Autor incerto: "Aqueles a quem que nada acusas, condenas. Afirmas que a que tem bons méritos merece o mal? Aquilo que sabes de nada aproveita; o que não sabes prejudica?" Além da proporção mais ou menos equilavente entre os membros desse período, pecebemos também o jogo de antíteses e o paralelismo que concorrem para a estrutura rítmica do excerto.

continentia; ab illo qui cepit conditas, ab hoc qui constitutas accepit captas dicetis Syracusas".

libidines cum illius continentia; ab illo qui cepit conditas, ab hoc qui constitutas accepit captas dicetis Syracusas[344].

168 *Ergo et hi numeri sint cogniti et genus illud tertium explicetur quale sit, numerosae et aptae orationis. Quod qui non sentiunt, quas auris habeant aut quid in his hominis simile sit nescio. Meae quidem et perfecto completoque uerborum ambitu gaudent et curta sentiunt nec amant redundantia. Quid dico meas? Contiones saepe exclamare uidi, cum apte uerba cecidissent. Id enim exspectant aures, ut uerbis colligetur sententia.*

168 Portanto, que estes ritmos se dêem por conhecidos e explique-se agora aquele terceiro tipo[345], da frase ritmada e ajustada. Na verdade, aqueles que não a percebem[346], não sei que ouvidos têm, nem qual seja a sua semelhança com os homens[347]. Os meus certamente se aprazem com o período perfeito e completo, sentem quando está truncado e detestam o excesso. O que digo? Os meus ouvidos? Muitas vezes vi a assembléia exultar, quando as palavras terminavam bem ajustadas. De fato, os ouvidos esperam isto: que o pensamentos seja bem interligado às palavras.

"Non erat hoc apud antiquos." Et quidem nihil aliud fere non erat; nam et uerba eligebant et sententias grauis et suauis reperiebant, sed eas aut uinciebant aut explebant parum.

"Não era assim entre os antigos", alguém dirá. Por certo, quase não lhes faltava mais nada, pois escolhiam bem as palavras e criavam frases densas e agradáveis, mas não eram tão extensas e faziam pouca conexão entre elas.

169 *"Hoc me ipsum delectat" inquiunt. Quid si antiquissima illa pictura*

169 "Isto mesmo me agrada", dizem. Como? Se aquela antiqüíssima pintura de poucas

[344] "Comparai esta paz com aquela guerra, a chegada deste pretor com a vitória daquele general, a impura coorte deste com o invicto exército daquele, as leviandades deste com a continência daquele, direis daquele que tomou Siracusa constituída, deste que a recebeu cativa" (*In Verrem* 5, 115). Novamente, o jogo antitético predomina em favor do ritmo, particularmente no uso das palavras *hic/ille* (*Marcellus* x *Verres*).

[345] O terceiro aspecto apresentado no § 149: o período. Cícero dedicará bastante espaço a este último ponto, verdadeiramente o lugar do ritmo.

[346] Referência aos neo-áticos, contra quem ele faz uma explanação que se extende até o final do § 169, como preâmbulo ao assunto, finalizado no § 174.

[347] Cf. *De or.* 3, 197.

paucorum colorum magis quam haec iam perfecta delectet, illa nobis sit credo repetenda, haec scilicet repudianda! Nominibus ueterum gloriantur. Habet autem ut in aetatibus auctoritatem senectus, sic in exemplis antiquitas, quae quidem apud me ipsum ualet plurimum. 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. **LI**. *Post inuenta conclusio est, qua credo usuros ueteres illos fuisse, si iam nota atque usurpata res esset; qua inuenta omnes usos magnos oratores uidemus.*

cores agradasse mais do que esta já perfeita, creio que nós voltaríamos à primeira e, claro, rechaçaríamos a segunda![348] Eles vangloriam-se dos nomes dos antigos. De fato, assim como a velhice tem autoridade com relação à idade, também tem nos exemplos a Antigüidade, a qual, pelo menos para mim, tem certamente mais valor. 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 idéias – em que são excelentes – do que no acabamento das frases, algo que não fazem. **LI.** Mas depois de inventada a cláusula[349], a qual, creio, teria sido usada pelos antigos se ela já fosse conhecida e utilizada, vemos todos os grandes oradores[350] empregando-a.

170 *Sed habet nomen inuidiam, cum in oratione iudiciali et forensi numerus Latine, Graece ῥυθμὸς inesse dicitur. Nimis enim insidiarum ad capiendas auris adhiberi uidetur, si etiam in dicendo numeri ab oratore quaeruntur. Hoc freti isti et ipsi infracta et amputata loquuntur et eos uituperant qui apta et*

170 Entretanto esse termo causa aversão quando se diz que no discurso judicial e político existe ritmo (*numerus* em latim e ῥυθμός em grego). De fato, parece tratar-se de demasiado artifício para prender a atenção dos ouvidos se também na prosa o orador busca ritmos. Os meus oponentes[351], apoiados nesse argumento, usam frases desconexas e

[348] Os pintores antigos (Zêuxis, Polignoto, Timantes, entre outros) usavam não mais que quatro cores: vermelho, ocre, branco e preto. Cf. Yon, 1964, p. 148.
[349] Primeira vez no *Orator,* em que Cícero usa a palavra *conclusio* no lugar de *clausula*, termo este, a princípio, técnico. Cf. também *De or*. 3, 47, 183.
[350] Os oradores gregos.
[351] *Isti*: os neo-áticos.

finita pronuntiant; si inanibus uerbis leuibusque sententiis, iure; sin probae res, lecta uerba, quid est cur claudere aut insistere orationem malint quam cum sententia pariter excurrere? Hic enim inuidiosus numerus nihil affert aliud nisi ut sit apte uerbis comprehensa sententia; quod fit etiam ab antiquis, sed plerumque casu saepe natura; et quae ualde laudantur apud illos, ea fere quia sunt conclusa laudantur.

entrecortadas, e ainda criticam aqueles que falam frases ajustadas e bem acabadas. Se se falasse com palavras vazias e com pensamentos fúteis, ainda teriam razão; No entanto, se as palavras são distintas, e as idéias são boas, por que razão preferem coxear e interromper a frase a desenvolvê-la ao mesmo passo das idéias?[352] Com efeito, esse ritmo odioso[353] não produz outra coisa que não um pensamento claro com palavras adequadas, o que também é feito pelos antigos, mas, na maioria das vezes, não intencionalmente. E o que mais se elogia, é elogiado geralmente por estar bem rematado[354].

171 *Et apud Graecos quidem iam anni prope quadringenti sunt cum hoc probatur; nos nuper agnouimus. Ergo Ennio licuit uetera contemnenti dicere:*

Versibu', quos olim Fauni uatesque canebant,

mihi de antiquis eodem modo non licebit? praesertim cum dicturus non sim

171 E entre os gregos, por certo, já faz quase quatrocentos anos3[355] que isso é adotado, mas nós só o conhecemos há pouco. Portanto, se a Ênio, desprezando os antigos, foi lícito dizer:

Versibu', quos olim Fauni uatesque canebant,[356]

a mim não será permitdo falar do mesmo modo sobre os antigos? Sobretudo quando

---

[352] Cf. *De or*., 3, 190: [*et*] *efficiendum est illud modo nobis, ne fluat oratio, ne uagetur, ne insistat interius, ne excurrat longius, ut membris distinguatur, ut conuersiones habeat absolutas.* "E isto deve ser feito para nós: que o discurso não decaia, nem se perca, nem pare repentinamente, nem se prolongue por muito tempo, de modo que seja distinta pelos membros e tenha períodos completos".

[353] Certa dose de ironia de Cícero.

[354] *Conclusa*, isto é, bem acabado ou acabado ritmicamente. Relação semântica inferida a partir de *conclusio*, do parágrafo anterior.

[355] Com efeito, Górgias nasceu em 483 a.C., e Cícero escreveu o *Orator* em 46 a.C., cerca de quatrocentos anos, portanto, entre o nascimento de um e a publicação do outro.

[356] "Com versos que outrora cantavam faunos e vates" (*Annales,* livro VII). Ênio alude aos versos satúrnios de Névio, aos quais renuncia para empregar, pela primeira vez na literatura latina, o hexâmetro datílico (cf. Yon, 1964, p. 149).

“ante hunc”, ut ille, nec quae sequuntur: “Nos ausi reserare”; — legi enim audiuique nonnullos, quorum prope modum absolute concluderetur oratio. Quod qui non possunt, non est iis satis non contemni, laudari etiam uolunt. Ego autem illos ipsos laudo idque merito, quorum se isti imitatores esse dicunt, etsi in iis aliquid desidero, hos uero minime, qui nihil illorum nisi uitium sequuntur, cum a bonis absint longissime.

não vou dizer “antes deste”, como fez Ênio, nem o que disse na seqüência: “nós ousamos inaugurar”. De fato, já li e ouvi algumas pessoas[357] que concluem[358] o período de modo quase perfeito. Mas aos que não conseguem, não lhes basta apenas não receber críticas: eles também querem ser elogiados. Eu, por outro lado, engrandeço, e com razão, aqueles mesmos dos quais se dizem imitadores, embora naqueles eu sinta falta de algo mais. Mas não exalto, em absoluto, a estes[359] que não seguem os antigos em nada, a não ser nos defeitos, afastando-se muito dos bons modelos.

172 *Quod si aures tam inhumanas tamque agrestes habent, ne doctissimorum quidem uirorum eos mouebit auctoritas? Omitto Isocratem discipulosque eius Ephorum et Naucratem, quamquam orationis faciendae et ornandae auctores locupletissimi summi ipsi oratores esse debebant. Sed quis omnium doctior, quis*

172 E se eles têm ouvidos tão pouco humanos[360] e rústicos, não os moverá sequer a autoridade dos homens mais doutos? Deixo de lado Isócrates e seus discípulos Éforo e Náucrates, embora autores[361] de discurso produtivo e ornamentado, que também deviam ser, eles mesmos, oradores habilíssimos. Mas quem dentre todos foi mais douto, mais engenhoso, mais perspicaz na

[357] Marco Antônio e Crasso.
[358] *Concludetur*. Cf. também *conclusa* (§ 170) e *conclusio* (§ 169).
[359] Mais uma vez, crítica aos neo-áticos, desta vez direta e contundente.
[360] Cf. também § 168: *Quod qui non sentiunt, quas auris habeant aut quid in his hominis simile sit nescio.*
[361] Isócrates, depois de ter perdido sua família na guerra do Peloponeso, subsistiu por algum tempo como logógrafo, profissional que escrevia discursos judiciários para outros pronunciarem (atividade que seus dois discípulos também parece terem seguido). Na verdade, Isócrates nunca pronunciou nenhum de seus discursos, embora os lesse para seus alunos, objetivando o debate crítico, na escola que fundou, por volta de 393 ou 392 a. C., em Atenas (cf. KENNEDY, 1999, p. 38).

acutior, quis in rebus vel inueniendis uel iudicandis acrior Aristotele fuit? quis porro Isocrati est aduersatus infensius? Is igitur uersum in oratione uetat esse, numerum iubet. Eius auditor Theodectes in primis, ut Aristoteles saepe significat, politus scriptor atque artifex hoc idem et sentit et praecipit; Theophrastus uero iisdem de rebus etiam accuratius. Quis ergo istos ferat, qui hos auctores non probent? Nisi omnino haec esse ab eis praecepta nesciunt. **173** *Quod si ita est—nec uero aliter existimo—quid, ipsi suis sensibus non mouentur? Nihilne eis inane uidetur, nihil inconditum, nihil curtum, nihil claudicans, nihil redundans? In uersu quidem theatra tota exclamant, si fuit una syllaba aut brevior aut longior; nec uero multitudo pedes nouit nec ullos numeros tenet nec illud*

invenção e no juízo das coisas do que Aristóteles? Quem, no entanto, é adversário mais ferrenho de Isócrates[362]? Aquele, porém, proíbe o verso no discurso, mas exige o ritmo[363]. Seu discípulo principal, Teodectes[364], escritor polido e artífice, como o próprio Aristóteles, indica, pensa e recomenda o mesmo. Teofrasto, sobre essas mesmas questões, é ainda mais acurado. Quem, portanto, irá tolerar a esses[365] que não aprovam tais autores? A não ser que desconheçam totalmente que esses preceitos sejam daqueles autores[366]. **173** E se é assim – e certamente não penso de outra forma – os seus próprios sentidos não os movem? Acaso nada lhes parece vazio, desordenado, cortado, capenga e redundante? Com efeito, no caso dos versos, toda a platéia reclama se uma sílaba foi pronunciada mais longa ou mais breve[367]. E é fato que a multidão não tem

[362] Cícero já mencionara a oposição de Aristóteles a Isócrates no § 62.
[363] Cf. *Rhet*. 3, 8, 1. Mais adiante, Cícero enfatizará esse princípio (§ 187, 194, 227), condenando categoricamente o orador que cometer tal erro: *Est id uehementer uitiosum* (§ 189).
[364] Retórico e poeta trágico, discípulo de Isócrates e Platão e amigo de Aristóteles (TOVAR, BUJADÓN, 1992, p. 133)
[365] Cf. §§ 170 e 171.
[366] Certa ironia de Cícero: tais temas muito específicos de Retórica; exceto para Cícero, eram quase desconhecidos dos demais oradores (TOVAR, BUJADÓN, 1992, p. 133).
[367] Cf. § 168: *contiones saepe exclamare uidi.* Cf. também *De or.* 3, 196. Shewring (1933, p. 46) explica que os antigos tinham um sentimento instintivo para a quantidade, assim como nós, modernos, temos para o acento. Na fala natural, ainda segundo Shewring, cada sílaba pronunciada seria sentida como longa ou breve (não haveria, na prática, uma sílaba *anceps*). Entretanto, nem toda combinação de sílabas poderia ser reconhecida como um grupo de cadência agradável. De qualquer modo, os ritmos usados na oratória eram, sem dúvida, retirados da linguagem comum, onde seriam usados inconscientemente (cf. §§ 168-169), mas com consciência aplicados à prosa rítmica, a qual seria uma interpretação natural de algo que já era evidente para os antigos (cf. §§ 177-178). De certa forma, o que Cícero pretende estabelecer neste tratado é normatizar o que seja ou não apreciável, no discurso retórico, em termos de seqüência rítmica.

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.

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[368].

LII. 174 *Visne igitur, Brute, totum hunc locum accuratius etiam explicemus quam illi ipsi, qui et haec et alia nobis tradiderunt, an iis contenti esse quae ab illis dicta sunt possumus? Sed quid quaero uelisne, cum litteris tuis eruditissime scriptis te id uel maxime uelle perspexerim? Primum ergo origo, deinde causa, post natura, tum ad extremum usus ipse explicetur orationis aptae atque numerosae.*

LII. 174 Portanto, Bruto, acaso queres que expliquemos todo este assunto com mais esmero do que aqueles mesmos[369] que nos transmitiram estes e outros conhecimentos, ou podemos estar satisfeitos com o que já foi exposto por eles? Mas por que pergunto se queres, visto que eu percebi pelas tuas cartas, escritas[370] com muita erudição, que era isso o que tanto ansiavas? Primeiro será explicada a origem, depois a causa, depois a natureza e, então, o uso mesmo do discurso bem coadunado e ritmado[371].

Nam qui Isocratem maxime mirantur, hoc in eius summis laudibus ferunt, quod verbis solutis numeros primum adiunxerit. Cum enim uideret oratores cum seueritate audiri, poetas autem cum uoluptate, tum dicitur numeros secutus, quibus etiam in oratione uteretur, cum

De fato, aqueles que admiram Isócrates, elogiam-no muito por ter sido o primeiro a aplicar o ritmo à prosa. Na verdade, quando ele via com que austeridade eram ouvidos os oradores e, por outro lado, com que prazer eram ouvidos os poetas, diz-se que teria adotado o ritmo a ser usado na prosa para que

[368] Evidência do acento melódico?
[369] Aristóteles e Teofrasto.
[370] Cícero troca correspondência com Bruto logo após a publicação do *De oratore*.
[371] Aqui, Cícero estabelece seu plano de curso sobre a eurritmia da *oratio apta atque numerosa,* expressão esta que, traduzida para o português como "prosa rítmica", traduz-se do grego, λέξις ῥυθμική, expressão calcada por Dionísio de Halicarnasso (BARONE, 2004, p. 181).

iucunditatis causa tum ut uarietas occurreret satietati. **175** *Quod ab iis uere quadam ex parte, non totum dicitur. Nam neminem in eo genere scientius uersatum Isocrate confitendum est, sed princeps inueniendi fuit Thrasymachus, cuius omnia nimis etiam exstant scripta numerose. Nam, ut paulo ante dixi, paria paribus adiuncta et similiter definita itemque contrariis relata contraria, quae sua sponte, etiam si id non agas, cadunt plerumque numerose, Gorgias primum inuenit, sed iis est usus intemperatius. Id autem est genus, ut ante dictum est, ex tribus partibus collocationis alterum.*

ocorresse variedade sobre a quantidade e causar prazer. **175** Isso que se diz é verdade, mas não totalmente[372]. Com efeito, ninguém se revelou mais habilmente versado nesse gênero do que Isócrates, mas o primeiro a inventá-lo foi Trasímaco, do qual todos os escritos também apresentam-se de forma excessivamente ritmada. De fato, como eu disse pouco antes[373], Górgias por primeiro descobriu os pares ligados aos pares semelhantemente definidos e, do mesmo modo, os contrários relacionados aos contrários que, espontaneamente, mesmo sem intenção, são marcados, na maior parte das vezes, de forma ritmada[374]. Entretanto,

[372] De fato, não cabe a Isócrates o pioneirismo no uso do ritmo na prosa. Cf. § 39: *Haec tractasse Thrasymachum Calchedonium primum et Leontinum fuerunt Gorgiam* (...). "Os primeiros a praticarem essas coisas foram Trasímaco da Calcedônia e Górgias de Leôncio (...)".

[373] No § 165.

[374] As figuras gorgianas (elencadas todas na *Rhet. ad Her.* 4, 23-32) mais conhecidas e constantemente utilizadas na oratória clássica assim como na teoria ciceroniana, são, basicamente, três: a) πάρισον ou ἰσόκωλον ("paralelismo"), que consiste na correspondência sintática da composição das várias partes de um todo sintático; b) ἀντίθετον ("antítese"), a contraposição de pensamentos em determinados contextos sintáticos; e c) ὁμοιοτέλευτον ("assonância"), que consiste na igualdade fônica das terminações das últimas palavras das partes do ἰσόκωλον. Nesta parte do texto, Cícero faz menção a duas figuras, antítese e paralelismo, talvez porque a antítese, na verdade, seja uma espécie de paralelismo, mas que, por sua importância, é tratada separadamente (cf. BALEY, 1938, p. 339-340; LAUSBERG, 1975, *passim*). No § 220, ele se refere mais claramente a essas três figuras (não esquecendo que, antes, no § 164, elas já tinham sido destacadas).

Górgias usou isso em demasia. Mas, como já se disse antes, este é o segundo gênero das três partes da construção do discurso[375].

176 *Horum uterque Isocratem aetate praecurrit, ut eos ille moderatione, non inuentione uicerit. Est enim, ut in transferendis faciendisque uerbis tranquillior sic in ipsis numeris sedatior. Gorgias autem auidior est generis eius et his festiuitatibus – sic enim ipse censet – insolentius abutitur; quas Isocrates, cum tamen audiuisset adulescens in Thessalia senem iam Gorgiam, moderatius temperauit. Quin etiam se ipse tantum quantum aetate procedebat – prope enim centum confecit annos – relaxabat a nimia necessitate numerorum, quod declarat in eo libro quem ad Philippum Macedonem scripsit, cum iam admodum esset senex; in quo dicit sese minus iam seruire numeris quam solitus esset. Ita*

176 Um e outro desses autores foram anteriores a Isócrates, de modo que este os superou pelo uso moderado e não pela descoberta da prosa rítmica. Ele é, sem dúvida, mais tranqüilo no uso metafórico e na criação das palavras, assim como o mais moderado com os metros. Górgias, por outro lado, é o mais ávido desse gênero e – como ele mesmo declara – abusa excessivamente desses artifícios de estilo[376], os quais Isócrates, todavia, regulou com mais parcimônia quando era ainda adolescente na Tessália e ouvira Górgias já velho. Inclusive, quanto mais a idade avançava – ele, na verdade, quase alcançou os 100 anos[377] –, mais ele se libertava da necessidade demasiada do ritmo, conforme declara no livro que escreveu na velhice[378] a Filipe da

[375] Plano traçado no § 149. O segundo gênero a que ele se refere é a *concinnitas*, discutido nos § 164-167.

[376] Cf. *Rhet. ad Her.* 4, 32: *Quare fides et grauitas et seueritas oratoria minuitur his exornationibus frequenter conlocatis, et non modo tollitur auctoritas dicendi, sed offenditur quoque in eiusmodi oratione, propterea quod est in his lepos et festiuitas, non dignitas neque pulchritudo. Quare, quae sunt ampla atque pulchra, diu placere possunt; quae lepida et concinna, cito satietate adficiunt aurium sensum fastidiosissimum. Quomodo igitur, si crebro his generibus utemur, puerili uidemur elocutione delectari, item, si raro interseremus has exornationes et in causa tota uarie dispergemus, commode luminibus distinctis inlustrabimus orationem.* "A fé, a gravidade e a severidade oratórias são prejudicadas pelo acúmulo desses ornamentos, que não só anulam, como ofendem a autoridade do discurso, pois em discursos assim há lepidez e festividade, não dignidade e beleza. O que é grandioso e belo agrada por mais tempo, o que é lépido e harmônico satura muito rápido o ouvido, sentido que tão fácil se entendia. Se usarmos, pois desses ornatos com freqüência, parecerá que nos deleitamos com uma elocução pueril; se, no entanto, os inserirmos com parcimônia e os distribuirmos variados por toda a causa, abrilhantaremos comodamente o discurso com luzes distintas." (A tradução desse trecho, assim como os demais da *Rhet. ad Her.*, são de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra, cf. referências bibliográficas).

[377] Isócrates viveu 98 anos.

[378] Com 95 anos, escreveu *Philippos*.

non modo superiores sed etiam se ipse correxerat.

Macedônia. Nesse livro, ele diz que se servia do ritmo menos do que de costume. Assim, ele corrigira não apenas os seus antecessores, mas também a si mesmo.

LIII. 177 *Quoniam igitur habemus aptae orationis eos principes auctoresque quos diximus et origo inuenta est, causa quaeratur. Quae sic aperta est ut mirer ueteres non esse commotos, praesertim cum, ut fit, fortuito saepe aliquid concluse apteque dicerent. 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 mensionem.*

LIII. 177 Portanto, já que temos os autores e os precursores da prosa rítmica, sobre os quais falamos acima, e também já descobrimos a origem, busquemos agora a sua causa[379]. A prosa rítmica é tão evidente que me admira os antigos não se emocionassem com ela, sobretudo porque, como acontece, diziam freqüentemente ao acaso algo bem acabado e ritmado. 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 certamente devem ter notado esse gênero e imitado 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.

178 *Itaque et longiora et breuiora iudicat et perfecta ac moderata semper exspectat; mutila sentit quaedam et quasi decurtata, quibus tamquam debito*

178 E assim julga os sons mais longos e os mais breves e espera o que for mais moderado e polido; sente que algumas frases são mutiladas e de certa forma truncadas, nas

[379] Sobre os fundamentos do ritmo, cf. *De or*. 3, 185-186.

fraudetur offenditur, productiora alia et quasi immoderatius excurrentia, quae magis etiam aspernantur aures, quod cum in plerisque tum in hoc genere nimium quod est offendit vehementius 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.

quais se tropeça, como se se defraudasse o que era esperado[380]. 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 criados pela limitação dos ouvidos e pela observação dos especialistas, assim também se verificou na prosa – embora muito mais tarde, mas orientado pela mesma natureza – que existem determinados ritmos[381] e determinados acabamentos das palavras[382].

179 *Quoniam igitur causam quoque ostendimus, naturam nunc—id enim erat tertium—si placet explicemus; quae disputatio non huius instituti sermonis est, sed artis intimae. Quaeri enim potest, qui sit orationis numerus et ubi sit positus et natus ex quo, et is unusne sit*

179 E já que, então, mostramos a causa, explicitemos agora, se for aprazível, a natureza, que era o terceiro ponto a tratar. Esta discussão não pertence ao propósito desta explanação[383], e sim a uma ciência mais específica. De fato, pode-se perguntar qual é o ritmo da prosa[384], onde se localiza e de que

[380] Encontra reflexo neste trecho, e em outros já mencionados por Cícero, a idéia de que "a palavra RITMO, em Lingüística, não se resume apenas a padrões muito rígidos de repetição de acentos ou durações, como nos tratados de metrificação, mas abrange a maneira como as manifestações lingüísticas dos seres humanos são organizadas no tempo ao serem pronunciadas. Por outro lado, também não se resume apenas a padrões quaisquer de repetição, mas abrange a noção de *expectativa* de uma eventual repetição de um parâmetro no tempo." (MASSINI-CAGLIARI, 1992, p. 11; grifo nosso).

[381] *Cursus* parece referir-se aqui ao ritmo ao longo do período, daí nossa opção de tradução. Cf. também os §§ 198, 201 e 222.

[382] Cf. *De or*. 3, 173. No final deste parágrafo, temos um resumo da *causa*: são os ouvidos que determinam nossa capacidade de perceber o ritmo. É natural a nós percebê-lo, ainda que não consigamos explicá-lo.

[383] Cícero parece se referir não ao plano traçado no § 174, mas sim ao objetivo mais amplo da obra, que é definir o orador perfeito.

[384] Cícero responderá a essa questão no § 191.

an duo an plures quaque ratione componatur, et ad quam rem et quando et quo loco et quem ad modum adhibitus aliquid uoluptatis afferat. **180** *Sed ut in plerisque rebus sic in hac duplex est considerandi, uia quarum altera est longior, breuior altera, eadem etiam planior.*

LIV. *Est autem longioris prima illa quaestio sitne omnino ulla numerosa oratio; quibusdam enim non uidetur quia nihil insit in ea certi ut in uersibus, et quod ipsi qui affirment esse eos numeros, rationem cur sint non queant reddere. Deinde, si sit numerus in oratione, qualis sit aut quales, et e poeticisne numeris an ex alio genere quodam et, si e poeticis, quis eorum sit aut qui; namque aliis unus modo aliis plures aliis omnes idem uidentur. Deinde, quicumque sunt siue unus siue plures, communesne sint omni generi orationis — quoniam aliud genus est narrandi, aliud persuadendi, aliud docendi, — an dispares numeri cuique orationis generi accommodentur; si communes, qui sint; si dispares, quid*

procede[385]; se é de um único, dois ou mais tipos[386] e de que maneira se compõe; à qual matéria pertence[387] e quando, em que lugar e como produz alguma agradabilidade. **180** Mas, como na maioria das coisas, também nesta há uma dupla consideração: uma mais longa, outra mais breve e também mais clara[388].

LIV. Pertence à mais longa aquela primeira questão se existe ou não uma prosa inteiramente rítmica. A alguns parece que não, porque nela nada é fixo como os versos[389], e porque os que afirmam que existe esse ritmo não são capazes de dar a razão de sua existência. Então, se o ritmo na prosa existe, qual ou quais são? Advém dos ritmos poéticos ou de algum outro gênero? Se dos poéticos, qual ou quais deles? Pois, para uns parece que existe um único tipo, para outros há vários; e ainda, para outros, todos são o mesmo. Por conseguinte, quaisquer que sejam, um único ou vários, será que são comuns a todo tipo de discurso – porque um gênero é de narrar, outro de persuadir, outro de ensinar[390] – ou ritmos diferentes se ajustam a cada gênero de discurso? Se são

[385] Assunto já abordado nos §§ 174-176.
[386] Questão a ser respondida no § 188.
[387] Cícero responderá no § 203 a essa e às demais questões.
[388] Cícero opta, primeiramente, pela *uia longior*, onde vai examinar e responder às quatro questões levantadas anteriormente, até o § 202. No § 203, ele percorre a *uia breuior*, para encerrar a discussão sobre a *natura*.
[389] Com efeito, o verso é preso e fixado por medidas rígidas (cf. § 198: *in illis certa quaedam et definita lex est*); e a prosa é mais livre, embora não isenta de ritmo.
[390] Demonstrativo (epidítico), judiciário e deliberativo, respectivamente.

intersit, et cur non aeque in oratione atque in uersu numerus appareat.

comuns, quais são? Se são diferentes, em que diferem? E por que o ritmo não é igual na prosa e no verso?

181 *Deinde, quod dicitur in oratione numerosum, id utrum numero solum efficiatur, an etiam uel compositione quadam uel genere uerborum; an sit suum cuiusque, ut numerus interuallis, compositio uocibus, genus ipsum uerborum quasi quaedam forma et lumen orationis appareat, sitque omnium fons compositio, ex eaque et numerus efficiatur et ea quae dicuntur orationis quasi formae et lumina, quae, ut dixi, Graeci uocant σχήματα.*

181 Depois, o que é chamado ritmo na prosa, só se consegue com o ritmo ou também com um certo arranjo dos sons e com uma certa espécie de palavras[391]? Será que caberia a cada um o seu devido procedimento, de modo que o ritmo apareça nos intervalos, o arranjo sonoro nas palavras e a própria espécie de palavras figure com certa forma e brilho do discurso? Que seja a organização sonora das palavras[392] a fonte de tudo, e o que se chama de brilho do estilo[393], por assim dizer, aos quais, como eu disse[394], os gregos chamam σχήματα [*schémata,* figuras][395].

182 *At non est unum nec idem quod uoce*

182 Mas não é a única nem mesma coisa o

[391] Referência ao § 149ss: os sons (§§ 149-164) e a harmonia das palavras (§§ 174-177), os quais, evidentemente, também concorrem para o ritmo na prosa. Do *numerus* tratará a partir do § 201.

[392] *Compositio* (organização sonora das palavras) num sentido mais abrangente do que o usado até então (o som das palavras).

[393] *Lumen orationis, lumina orationis*: brilho do estilo, da frase. Não é a primeira vez que Cícero se refere às figuras do discurso como *lumina* (cf. § 85: *sententiarum lumina*; § 95: *lumina uerborum*; § 134: *lumina orationis*). O discurso ornado, longe de ser artificial, aflui naturalmente naquele orador perfeito (com formação universal) que o autor procura estabelecer ao longo de sua obra. O que importa, portanto, é a técnica que brota da verdadeira capacidade de eloqüência do orador. Os *lumina* são os ornamentos que, bem aplicados e parcimoniosamente utilizados trazem "luz" ao que o orador quer dizer (REBOUL, 2004). A importância dada por Cícero ao conteúdo mais do que à forma é cristalizada na sua famosa frase: *rerum copia uerborum copiam gignit*. "A abundância dos assuntos gera abundância de palavras" (*De or*. 3, 125). Cf. também *De or*. 3, 96, 199, 185-186; *Instit. orat.* 12. 1. 33.

[394] No § 83: *Illa autem concinnitatem, quae uerborum colocationem inluminat iis luminibus quae Graeci quase aliquos gestus orationis σχήματα appellant*. "E essa simetria que enriquece, como se fossem gestos, a disposição harmônica das palavras com aquele brilho que os gregos chamam σχήματα".

[395] As figuras são um fenômeno da *dispositio*, inseparáveis da retórica que se propõe empregar meios artísticos.

iucundum est et quod moderatione absolutum et quod illuminatum genere uerborum; quamquam id quidem finitimum est numero, quia per se plerumque perfectum est; compositio autem ab utroque differt, quae tota seruit grauitati uocum aut suauitati. Haec igitur fere sunt in quibus rei natura quaerenda sit.

que é agradável sonoramente, o que é perfeito em termos de medida[396] e o que é luminoso por seu tipo de palavras[397], embora este último fator esteja bem próximo ao ritmo, porque, muitas vezes, é perfeito por si só[398]. Por outro lado, o arranjo dos sons das palavras[399] se diferencia de ambos os procedimentos, e ele todo serve à gravidade e à suavidade das palavras. São esses, portanto, os pontos gerais nos quais se deve buscar a natureza do ritmo.

LV. 183 *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. Neque enim ipse uersus ratione est cognitus, sed natura atque sensu, quem dimensa ratio docuit quid acciderit. Ita notatio naturae et animaduersio peperit artem. Sed in uersibus res est apertior, quamquam*

LV. 183 Deste modo, não é difícil reconhecer que existe na prosa um certo ritmo. É nossa audição[400] que julga. E é injusto não admitir o que acontece só porque não podemos explicar o porquê. De fato, mesmo o verso não foi conhecido pela razão, mas pela natureza e pela audição, à qual o raciocínio criterioso ensinou o que sucedera. Assim, a observação e o estudo da natureza desse fato fizeram surgir essa arte. Mas, no caso dos

[396] O *numerus* (cf. § 178).
[397] A *concinnitas.* São, portanto, três fatores distintos, dos quais este último, o arranjo elegante das palavras (ou figuras, σχήματα) está mais próximo do ritmo por si só.
[398] Cf. § 164.
[399] A *compositio*, isto é, o som agradável das palavras (ou eufonia, como prefere traduzir Yon).
[400] Aqui, Cícero usa *sensus* em vez de *aures* como vinha fazendo ao longo do texto.

etiam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse uidetur oratio maximeque id in optimo quoque eorum poetarum qui λυρικοὶ a Graecis nominantur, quos cum cantu spoliaueris, nuda paene remanet oratio.

184 *Quorum similia sunt quaedam etiam apud nostros, uelut illa in Thyeste:*

Quemnam te esse dicam? qui tarda in senectute

et quae sequuntur; quae, nisi cum tibicen accessit, orationis sunt solutae simillima. At comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic saepe sunt

versos, a questão está mais evidente, embora o canto sem determinados metros[401] pareça ser prosa[402]. E isso acontece também nos melhores poetas[403], que os gregos chamam de λυρικοί ["lirykói", poetas líricos], nos quais, quando se lhes tira a música, não fica nada além de pura prosa[404]. **184** São semelhantes a tais coisas alguns versos dentre os nossos poetas, com em Tiestes:

Quemnam te esse dicam? qui tarda in senectute[405]

e nos versos seguintes, os quais, a não ser quando o flautista sobrevinha, eram muito semelhantes à prosa livre[406]. Mas os senários dos cômicos, por causa da semelhança com a

---

[401] Cf. §§ 193, 198, 203.

[402] *Soluta oratio*, "texto livre", isto é, a prosa. Designa, por um lado, a estrutura sintática da linguagem relaxada, à maneira da fala ou do gênero epistular, quando este reproduz a fala do cotidiano. Mas também pode ser objeto de imitação com finalidades artísticas, como no discurso, para obter a impressão de suavidade e espontaneidade. A justaposição harmônica de membros e incisos, sintaticamente coordenados, também representa a forma artística da *oratio soluta* (LAUSBERG, 1976, pp. 303-304).

[403] Possivelmente, os poetas Píndaro, Simônides, Estesícoro ou, mais seguramente, os poetas do novo ditirambo (TOVAR, BUJADÓN, 1992, p. 134). Cf. também *De or.* 3, 185.

[404] *Nuda oratio* (cf. *Rhet*. 3, 2, 3: ἐν τοῖς ψιλοῖς λόγοις). Infelizmente, a maneira de ler os versos latinos e gregos não é explicitada por nenhum autor latino. As informações que nos chegaram são escassas e, por vezes, contraditórias (cf. LLORENTE, 1971, p. 200; LOMIENTO, 2004, p. 111).

[405] "Quem direi que tu és, que na longínqua velhice...". Ênio, em *Thyestes.* Trata-se de uma seqüência de pés chamados tetrâmetros báquicos, metro bastante usado na poesia cênica, que apresenta, na sua forma "pura", uma sílaba breve e duas longas (˘ ¯ ¯), podendo a primeira ser também longa: *Quēmnām t(e) ēssĕ dīcām? Quī tārd(a) īn sĕnēctūte.* Desconsidera-se a última sílaba (BOLDRINI, 1992, p. 147). Doravante, a quantidade será marcada somente quando relevante para a compreensão do texto.

[406] *Orationis solutae*, novamente "prosa livre" ou, em termos mais específicos, a prosa retórica, em oposição ao *sermo uulgaris*, a fala despreocupada. Ou simplesmente "prosa". Cf. nota 402.

abiecti, ut non numquam uix in eis numerus et uersus intellegi possit. Quo est ad inueniendum difficilior in oratione numerus quam in uersibus.

fala, são freqüentemente tão simples[407] que, às vezes, dificilmente o ritmo[408] e o verso podem ser notados. Por isso, o ritmo é mais difícil de ser encontrado na prosa do que nos versos.

185 *Omnino duo sunt, quae condiant orationem, uerborum numerorumque iucunditas. In uerbis inest quasi materia quaedam, in numero autem expolitio. Sed ut ceteris in rebus necessitatis inuenta antiquiora sunt quam voluptatis;*

185 Existem somente duas coisas[409] que tornam aprazível o discurso: a agradabilidade das palavras e o ritmo. Reside nas palavras, por assim dizer, uma certa matéria bruta, e no ritmo o seu polimento. Contudo, assim como nas outras coisas, os engenhos da necessidade são mais antigos do que os do gosto.

186 *itaque et Herodotus et eadem superiorque aetas numero caruit nisi quando temere ac fortuito, et scriptores perueteres de numero nihil omnino, de oratione praecepta multa nobis reliquerunt — nam quod et facilius est et magis necessarium, id semper ante cognoscitur —* **LVI.** *itaque translata aut facta aut iuncta uerba facile sunt cognita, quia sumebantur e consuetudine cotidianoque sermone. Numerus autem*

186 E assim, tanto Heródoto[410] quanto sua época e a anterior não usaram do ritmo, a não ser quando ao acaso e sem reflexão. Além disso, os escritores muito antigos nos deixaram muitos preceitos sobre o discurso, mas absolutamente nada sobre o ritmo. De fato, aquilo que é mais fácil e necessário se conhece antes, **LVI.** por isso as palavras empregadas metaforicamente ou criadas ou compostas são facilmente reconhecidas, porque são tomadas da fala corrente e usual.

---

[407] "Simples" (*abiecti*), isto é, em oposição ao tom solene das tragédias.

[408] Aqui, a palavra *numerus* parece denotar, estritamente, a sucessão de sílabas longas e breves. Sentido análogo ao do § 188.

[409] Cf. § 163. Os três elementos veiculadores do ritmo (*compositio, concinnitas* e *numerus*), portanto, são reduzidos a dois, com a fusão dos dois últimos (algo já prenunciado no § 182). Assim: a) *compositio* e b) *numerus* (+ *concinnitas*) (Salor, 1997, p. 127). De fato, as qualidades sonoras das palavras constituem aspecto inerente a cada língua, sua matéria prima, por assim dizer. Já o arranjo elegante das palavras (e as figuras que daí podem decorrer) juntamente com os procedimentos rítmicos do período são, ambos, de natureza perceptiva, a *expolitio* que o orador aplica aos elementos lingüísticos ao elaborar o discurso (*elocutio*).

[410] Cf. *Instit. orat.* 9. 4. 16.

non domo depromebatur neque habebat aliquam necessitudinem aut cognationem cum oratione. Itaque serius aliquanto notatus et cognitus quasi quamdam palaestram et extrema liniamenta orationi attulit.

O ritmo, contudo, não era extraído do ambiente doméstico nem tinha qualquer vínculo obrigatório ou relação de parentesco com a prosa[411]. Dessa forma, posteriormente, foi um pouco mais estudado e conhecido, trazendo como que certa elegância e máximo burilamento ao discurso.

187 *Quod si et angusta quaedam atque concisa et alia est dilatata et fusa oratio, necesse est id non litterarum accidere natura, sed interuallorum longorum et breuium uarietate; quibus implicata atque permixta oratio, quoniam tum stabilis est tum uolubilis, necesse est eius modi naturam numeri contineri. Nam circuitus ille, quem saepe iam diximus, incitatior numero ipso fertur et labitur, quoad perveniat ad finem et insistat. Perspicuum est igitur numeris astrictam orationem esse debere, carere uersibus.*

187 Porém, se um determinado discurso é curto e conciso, e outro é amplo e profuso, é preciso admitir que isso não se deva à natureza das palavras[412], mas à variedade dos intervalos longos e breves[413]. Ligado e envolto a esses intervalos, o discurso, para ser ora estável, ora movimentado, precisa que seja mantida a natureza do ritmo de seu gênero. De fato, esse tipo de período[414], ao qual já nos referimos[415] freqüentemente, sobrevém e flui mais rápido por causa do ritmo, até o momento em que chega ao final e pare[416]. É evidente, portanto que o discurso deve estar ligado ao ritmo, mas deve dispensar o verso[417].

188 *Sed hi numeri poeticine sint an ex*

188 Entretanto, pertençam estes ritmos à

---

[411] Isto é, dos recursos rítmicos já citados, só o primeiro (*compositio*) é natural à língua, do seu domínio formal, isto é, os sons das palavras são, ou podem ser, por si só, aprazíveis, de modo que o falante naturalmente evita sons que produzam efeito desagradável. Os outros procedimentos, sintetizados no *numerus,* dependem de quem os utiliza. Cf. nota 377.

[412] *Litterarum, n*o contexto, "palavra". No entanto, para os antigos, *littera* poderia significar também "letra" e "som" (cf. DESBORDES, 1995, p. 105-106). Para Cícero, embora as palavras pertençam à ordem natural e inerente à língua, de modo que, por si só ou pelo uso espontâneo delas, possam produzir ritmo, não é por sua causa que o discurso ganha movimento (veloz ou lento) rítmico, mas sim por causa dos elementos constitutivos do *numerus*.

[413] A extensão da frase e sua proporção (isocronia) são também determinantes para alcançar o ritmo.

[414] *Circuitus*, isto é, a frase que tem um ciclo completo, acabado. Cf. seção 3.2 deste trabalho.

[415] O περίοδος, § 168.

[416] Cf. §§ 207 e 212.

[417] Cf. §§ 172 e 220.

alio genere quodam deinceps est uidendum. 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, sesquiplex paean; qui pedes in orationem non cadere qui possunt? Quibus ordine locatis quod efficitur numerosum sit necesse est.

poesia ou a um outro gênero qualquer, examinaremos depois. 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[418]. Assim, fica um dátilo igual, um duplo iambo e um péon de uma medida e meia. Que pés não podem cair no discurso? Uma vez colocados em ordem, o que produzem é necessariamente ritmo.

189 *Sed quaeritur quo numero aut quibus potissimum sit utendum. Incidere uero omnis in orationem etiam ex hoc intellegi potest, quod uersus saepe in oratione per imprudentiam dicimus. Est id vehementer uitiosum, sed non attendimus neque exaudimus nosmet ipsos; senarios uero et Hipponacteos*

189 Mas, pergunta-se, qual ou quais ritmos devemos usar preferencialmente. Na verdade, pode-se depreender daí que todos incidem também no discurso e que muitas vezes dizemos versos na prosa por imprudência. Isso é um grande defeito, mas não percebemos nem nos ouvimos a nós mesmos. Os senários e os hiponateus[419] mal podemos

[418] 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 sesqüiáltero (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 sesqüiáltero: crético (¯ ˘ ¯) e báquico (˘ ¯ ¯). Todo esse sistema fundamenta-se no fato de que uma longa equivale a duas breves, daí por que o que interessa é o número de moras e não de sílabas (cf. YON, 1964, p. 152).

[419] O hiponateu (de Hipônax de Éfeso, seu inventor) é um trímetro iâmbico (ou senário iâmbico, para os latinos), cujo último pé pode ser um espondeu ou um troqueu.

effugere uix possumus; magnam enim partem ex iambis nostra constat oratio. Sed tamen eos uersus facile agnoscit auditor; sunt enim usitatissimi; inculcamus autem per imprudentiam saepe etiam minus usitatos, sed tamen uersus, uitiosum genus et longa animi provisione fugiendum. **190** *Elegit ex multis Isocrati libris triginta fortasse uersus Hieronymus, peripateticus in primis nobilis, plerosque senarios, sed etiam anapaestos; quo quid potest esse turpius? Etsi in elegendo fecit malitiose; prima enim syllaba dempta ex primo uerbo sententiae postremum ad uerbum primam rursus syllabam adiunxit insequentis sententiae; ita factus est anapaestus is qui Aristophaneus nominatur; quod ne accidat observari nec potest nec necesse est. Sed tamen hic corrector in eo ipso loco quo reprehendit, ut a me animaduersum est studiose inquirente in eum, immittit imprudens ipse senarium. Sit igitur hoc*

evitá-los, já que o nosso falar consiste, em grande parte, de iambos. Não obstante, o ouvinte percebe facilmente esses versos, pois são muito usados. Por outro lado, introduzimos freqüentemente versos menos usados por descuido, mas ainda versos, uma prática viciosa que se deve evitar através de uma longa previsão mental[420]. **190** Dentre os muitos livros de Isócrates, Jerônimo[421], ilustre peripatético entre os primeiros, escolheu cerca de 30 versos, na maioria senários, mas também anapestos. O que pode ser mais sórdido do que isso? E ainda, ao escolher, agiu com malícia, já que, tendo separado a primeira sílaba da primeira palavra da frase, inversamente atrelou à última palavra a primeira palavra da frase seguinte[422]. E assim se fez aquele anapesto que foi chamado de aristofaneu[423], o que não é possível nem necessário evitar que ocorra. Mas esse crítico, incauto, no mesmo lugar em que repreende – como eu mesmo verifiquei ao analisá-lo cuidadosamente – produz ele próprio um senário. Saiba-se, portanto, isto:

---

[420] Cícero parece intuir que a mente tem um papel organizador dos lapsos de tempos transcorridos e os ainda não escutados, que, de alguma maneira, também caracterizam o ritmo. Essa é a noção que encontra paralelo no âmbito da música, conforme nos informa Berstein (1962, p. 28): "se sons sucessivos aparecem em alguma ordem sistemática, o ouvido irá imediatamente se conscientizar da existência de um padrão e, fazendo isso, organizará os sons em grupos". (If successive sounds appear in some systematic order, the ear will at once be conscious of the existence of a pattern and, in so doing, arrange these sounds in groups).

[421] Jerônimo de Rodes, filósofo e historiador do séc. III a.C., discípulo de Aristóteles, avesso à Retórica, opositor de Isócrates.

[422] Ou seja, recortava as frases de modo que parecessem versos (cf. SALOR, 1997, p. 130).

[423] Medida usada por Aristófanes. Ttrata-se de um tetrâmetro anapéstico catalético (sem a última sílaba). O sinal (~) representa a sílaba que pode ser *anceps*:˘˘–|˘˘–|˘˘–|––|––|˘˘–|˘˘–|– ~ .

cognitum in solutis etiam uerbis inesse numeros eosdemque esse oratorios qui sint poetici.

LVII. 191 *Sequitur ergo ut qui maxime cadant in orationem aptam numeri uidendum sit. Sunt enim qui iambicum putent, quod sit orationis simillimus, qua de causa fieri ut is potissimum propter similitudinem ueritatis adhibeatur in fabulis, quod ille dactylicus numerus hexametrorum magniloquentiae sit accommodatior. Ephorus autem, leuis ipse orator et profectus ex optima disciplina, paeana sequitur aut dactylum, fugit autem spondeum et trochaeum. Quod enim paean habebat tris breues, dactylus autem duas, breuitate et celeritate syllabarum labi putat uerba procliuius contraque accidere in spondeo et trochaeo; quod alter e longis constet alter e breuibus, fieri alteram nimis incitatam alteram nimis tardam orationem, neutram temperatam.*

que nas palavras soltas também existem os ritmos e que os da oratória são os mesmos da poesia.

LVII. 191 Segue-se, portanto, que é preciso verificar quais medidas se aplicam melhor ao discurso bem estruturado. Há aqueles que preferem o iambo[424], porque é mais parecido com a prosa[425], daí sucede que ele, por causa de sua verossimilhança com a realidade[426], aconteça principalmente no teatro. Já o ritmo dátilo dos hexâmetros se acomoda mais ao estilo grandioso. Éforo, orador medíocre[427], mas advindo de excelente escola[428], por sua vez, usa o péon ou o dátilo e evita o espondeu e o troqueu. De fato, já que o péon tem três sílabas breves, e o dátilo duas, ele considera que, com a velocidade e a brevidade das sílabas, as palavras fluem mais facilmente, contrariamente ao que ocorre com o espondeu e o tríbraco[429]. Pois um consta de sílabas longas e outro de sílabas breves, e daí acontece uma seqüência excessivamente rápida, outra muito lenta, e nenhuma delas

[424] Conforme o que se disse antes no § 189.
[425] Cf. *Rhet*. 3. 1. 9; cf. também Horácio, *A. poet*., 240-260.
[426] Cf. Horácio, *A. poet*., 79-80.
[427] Hesitamos em ao traduzir o adjetivo *leuis*, que Cícero usa para referir-se a Éforo, pois pode significar "leviano", "fraco", "medíocre" (*lĕuis*) ou "polido" (*lēuis*). O contexto poderia ajudar a definir, mas há divergência entre os manuscritos. O *Codex Abrincensis* (*A*) apresenta a conjunção *et* na seqüência, o que advogaria a favor de "polido". Preferimos, no entanto, a opção de Yon, que segue o *Consensus codicum FPO*, onde se encontra a conjunção *sed*, que determinou nossa tradução para "medíocre".
[428] Éforo, historiador, fora aluno de Isócrates.
[429] Cícero chama o tríbaco (˘ ˘ ˘) de troqueu (¯ ˘), e este também é chamado por ele de coreu. Para Aristóteles, o troqueu não é o tríbaco (cf. *Rhet*. 3, 8, 4). Na nossa tradução fizemos a devida "correção".

moderada.

192 *Sed et illi priores errant et Ephorus in culpa est. Nam et qui paeana praetereunt, non uident mollissimum a sese numerum eundemque amplissimum praeteriri. Quod longe Aristoteli uidetur secus, qui iudicat heroum numerum grandiorem quam desideret soluta oratio, iambum autem nimis e uulgari esse sermone. Ita neque humilem et abiectam orationem nec nimis altam et exaggeratam probat, plenam tamen eam uult esse grauitatis, ut eos qui audient ad maiorem admirationem possit traducere.*

192 Mas tanto os primeiros[430] erram quanto também Éforo apresenta falhas. Na verdade, os que abdicam do péon não vêem que abandonam um ritmo muito suave e sublime. E isso parece muito diferente de Aristóteles, que julga o ritmo heróico mais altivo do que necessita a prosa[431], e o iambo é excessivamente de âmbito vulgar. Assim, não aprova o discurso humilde e baixo nem o exageradamente alto e pomposo, mas o quer cheio de dignidade para que possa levar os ouvintes à mais alta admiração.

193 *Trochaeum autem, qui est eodem spatio quo choreus, cordacem appellat, quia contractio et breuitas dignitatem non habeat. Ita paeana probat eoque ait uti omnes, sed ipsos non sentire cum utantur; esse autem tertium ac medium inter illos, et ita factos eos pedes esse, ut in eis singulis modus insit aut sesquiplex, aut duplex aut par. Itaque illi, de quibus*

193 Quanto ao tríbaco, que tem a mesma extensão do coreu[432], Aristóteles o chama córdax[433], já que sua ligeireza e brevidade não apresentam dignidade. Assim, aprova o péon e diz que todos o usam, mas que não sentem quando é usado. Existe, porém, entre eles, um terceiro ritmo[434] intermediário, e tais pés estão assim constituídos, de modo que em cada um deles está inserida uma unidade e meia, ou o

[430] Os que acham que na prosa só se deve usar o ritmo iâmbico (§ 191).
[431] Cf. *Rhet*. 3, 8, 4.
[432] Cf. nota 418.
[433] Córdax (Κόρδαξ) era o nome de uma dança de caráter licencioso. Cícero não esclarece que Aristóteles raciocina a partir do verdadeiro troqueu (¯ ˘) – que para Cícero é coreu – e não do tríbaco (˘ ˘ ˘), que Cícero chama de troqueu: o raciocínio, então, é invertido (YON, 1964, p. 74).
[434] O péon, intermediário entre o troqueu (tempo duplo: ¯ ˘, 2/1) e o dátilo (tempo igual: ¯ ˘ ˘, 2/2).

ante dixi, tantummodo commoditatis habuerunt rationem, nullam dignitatis.

dobro, ou igual[435]. E, assim, aqueles autores, dos quais já falei antes[436], tiveram somente senso de comodidade[437], mas não de dignidade.

194 *Iambus enim et dactylus in uersum cadunt maxime; itaque ut uersum fugimus in oratione, sic hi sunt euitandi continuati pedes; aliud enim quiddam est oratio nec quidquam inimicius quam illa uersibus; paean autem minime est aptus ad uersum, quo libentius eum recepit oratio. Ephorus uero ne spondeum quidem, quem fugit, intellegit esse aequalem dactylo, quem probat; syllabis enim metiendos pedes, non interuallis existimat; quod idem facit in trochaeo, qui temporibus et interuallis est par iambo, sed eo uitiosus in oratione, si ponatur extremus, quod uerba melius in syllabas longiores cadunt. Atque haec, quae sunt apud Aristotelem, eadem a Theophrasto Theodecteque de paeane dicuntur.*

194 Portanto, o iambo e o dátilo se ajustam muito bem ao verso[438]. E assim como evitamos o verso na prosa[439], também devemos evitar esses pés contínuos. Em verdade, pois, a prosa é outra coisa, e nada é mais contrária aos versos do que ela[440]. O péon, entretanto, é pouquíssimo apropriado ao verso[441], pelo que a prosa o recebe de muito bom grado. Éforo, na verdade, nem sequer percebe que o espondeu, o qual evita, é igual ao dátilo, que aprova. Ele pensa que os pés devem ser medidos por número de sílabas, e não por intervalos[442]. E isso mesmo faz no tríbraco, o qual é semelhante ao iambo nos tempos e nos intervalos, mas é mais vicioso do que este se é colocado no final, porque as palavras terminam melhor com sílabas longas. Além disso, essas coisas, que estão em Aristóteles, também são ditas sobre o péon por Teofrasto e Teodoctetes.

195 *Ego autem sentio omnes in oratione*

195 Eu, por minha vez, sou da opinião de que

---

[435] ˘ ˘ ˘ ¯ (1,5/1); ¯ ˘ (2/1); ¯ ¯ (2/2). O tempo usado como medida é em relação às moras, e não à quantidade de sílabas.
[436] Cf. nota 430.
[437] Parecia ser mais fácil elaborar discursos com ritmos de base datílica e iâmbica do que com péons.
[438] Cf. § 188.
[439] Cf. § 172.
[440] Essa "inimizade" (*inimicus*) entre prosa e poesia reside no campo do uso dos pés métricos mais especificamente.
[441] Cf. *Rhet*. 3, 8, 4.
[442] Ou "moras".

esse quasi permixtos et confusos pedes, nec enim effugere possemus animaduersionem, si semper isdem uteremur, quia nec numerosa esse, ut poema, neque extra numerum, ut sermo uulgi, esse debet oratio – alterum nimis est uinctum, ut de industria factum appareat, alterum nimis dissolutum, ut peruagatum ac uulgare uideatur; ut ab altero non delectere, alterum oderis - ; **196** *sit igitur, ut supra dixi, permixta et temperata numeris nec dissoluta nec tota numerosa, paeane maxime, quoniam optimus auctor ita censet, sed reliquis etiam numeris, quos ille praeterit, temperata.*

todos os pés na prosa estão como que confusos e embaralhados, e certamente não poderíamos evitar a censura se sempre usássemos os mesmos pés, porque a prosa não deve ser ritmada como o poema, nem desprovida de ritmo, como o falar habitual. Um está muito preso, de modo que se apresenta artificial; outro, excessivamente desregrado, de modo que parece banal e simplório. Dessa forma, um não te agradará, e detestarás o outro. **196** Que a prosa seja, pois, como disse antes[443], mesclada e moderada de ritmos, nem totalmente livre, nem totalmente ritmada, principalmente com o péon – já que assim aconselha o grande mestre[444] –, mas entremeada também com outros ritmos, que ele deixou de lado.

LVIII. *Quos autem numeros cum quibus tamquam purpuram misceri oporteat nunc dicendum est atque etiam quibus orationis generibus sint quique accommodatissimi. Iambus enim frequentissimus est in iis quae demisso atque humili sermone dicuntur;* **197** *paean autem in amplioribus, in utroque dactylus. Itaque in uaria et perpetua oratione hi sunt inter se miscendi et temperandi. Sic minime animaduertetur*

LVIII. Mas, diga-se agora, quais ritmos é preciso coadunar com quais, tal qual a púrpura[445], e também com que tipos de discursos, aos quais sejam mais apropriados? O iambo, de fato, é muito freqüente nas passagens de estilo baixo e humilde; **197** o péon em passagens mais grandiloqüentes; e 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

[443] Cf. § 195.
[444] Aristóteles (*Rhet*. 3, 8, 1).
[445] A cor púrpura era obtida misturando-se tintas extraídas de moluscos (*bucinum, murex, purpura, pelagia*) (cf. TOVAR, BUJADÓN, 1992, p. 88)

delectationis aucupium et quadrandae orationis industria; quae latebit eo magis, si et uerborum et sententiarum ponderibus utemur. Nam qui audiunt haec duo animaduertunt et iucunda sibi censent, uerba dico et sententias, eaque dum animis attentis admirantes excipiunt, fugit eos et praeteruolat numerus; qui tamen si abesset, illa ipsa delectarent minus.

198 *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 sed aequaliter constanterque ingrediens numerosa habetur oratio. Atque id in dicendo numerosum putatur, non quod totum constat e numeris, sed quod ad numeros proxime accedit; quo etiam difficilius est oratione uti quam uersibus, quod in illis certa quaedam et definita lex est, quam sequi sit necesse; in dicendo autem nihil est propositum, nisi ut ne immoderata aut angusta aut dissoluta aut fluens sit oratio. Itaque non*

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 idéias. De fato, os que ouvem essas duas coisas percebem-nas e consideram-nas agradáveis para si, isto é, as palavras e as idéias, e enquanto os ouvintes as acolhem com o espírito atento, o ritmo lhes escapa e passa despercebido. Se o ritmo faltasse, essas mesmas coisas agradariam menos.

198 Na verdade, esse curso[446] dos ritmos – aliás, da prosa, já que nos versos é, de longe, outro – não é nada que se faça fora de temperança, pois isso já seria poesia. Mas toda prosa que não claudica nem flutua[447], por assim dizer, mas progride com regularidade e uniformidade, pode-se considerar rítmica. E é considerado rítmico na prosa não aquilo que consta por inteiro de ritmos, mas aquilo que se aproxima do ritmo, motivo pelo qual é ainda mais difícil usar da prosa que dos versos, porque nestes existe uma certa e definida lei que precisa ser seguida[448]. Nada, porém, é casual na fala oratória, a não ser que o discurso seja desmedido, abrolhado, desregrado e hesitante. Dessa maneira, nele,

---

[446] A palavra *cursus*, aqui, parece referir-se ao movimento oratório propriamente dito, ou seja, ao desenvolvimento do período ritmado. Na Idade Média, o *cursus* significava a cláusula rítmica do período, independentemente da quantidade silábica. Cf. também §§ 178 e 201.

[447] Cf. *Rhet. ad Her.*: *generis quod appellamus dissolutum, quod est sine neruis articulis; ut hoc modo appellem "fluctuans" eo, quod fluctuat huc et illuc nec potest confirmate neque uiriliter sese expedire*. "Gênero que denominamos frouxo, pois lhe faltam nervos e articulações, tanto que eu poderia chamá-lo flutuante, pois deriva para cá e para lá e não consegue deslanchar com firmeza e virilidade".

[448] A *ordo pedum* (cf. § 227), ou seja, os metros.

sunt in ea tamquam tibicini percussionum modi, sed uniuersa comprehensio et species orationis clausa et terminata est, quod uoluptate aurium iudicatur.

LIX. 199 *Solet autem quaeri totone in ambitu uerborum numeri tenendi sint an in primis partibus atque in extremis; plerique enim censent cadere tantum numerose oportere terminarique sententiam. Est autem ut id maxime deceat, non ut solum; ponendus est enim ille ambitus, non abiciendus. Quare cum aures extremum semper exspectent in eoque acquiescant, id uacare numero non oportet, sed ad hunc exitum iam a principio ferri debet uerborum illa comprehensio et tota a capite ita fluere ut ad extremum ueniens ipsa consistat.*

200 *Id autem bona disciplina exercitatis, qui et multa scripserint et quaecumque etiam sine scripto dicerent similia scriptorum effecerint, non erit difficillimum. Ante enim circumscribitur mente sententia confestimque uerba concurrunt, quae mens eadem, qua nihil*

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[449].

LIX. 199 Contudo, costuma-se perguntar se os pés métricos[450] devem-se manter em toda a extensão dos períodos, ou somente nas partes iniciais e nas partes finais. E a maioria, de fato, considera ser necessário somente rematar e encerrar a frase com ritmo. Mas se isso é o mais conveniente, não é única opção. Na verdade, o período deve ser completado, e não enjeitado. Porque, como os ouvidos sempre esperam o final da frase e nele descansam, convém que ele não careça de ritmo. No entanto, tal período[451] deve ser impelido para o final já a partir do começo e, assim, fluir desde o seu início, de modo que ele próprio se encerre ao chegar ao final[452].

200 Isso não será muito difícil aos formados em boa escola, que escreveram muitas coisas, e o que pronunciaram sem terem escrito, fizeram-no semelhante a escritos. De fato, a frase é elaborada antes na mente, e as palavras acorrem em massa. E essa mesma mente, de que nada é mais rápido, processa-as

[449] Possivel evidência de que na prosa métrica não havia o *ictus* (cf. NICOLAU, 1930, p. 83-84).
[450] Pés métricos ou rítmicos: nossa tradução para *uerborum numeri*. Entendemos que Cícero está se referindo aos metros que formam a cláusula, portanto, trata-se de uma acepção específica, que poderia ser confundida com os outros aspectos do ritmo (§ 149) se traduzíssemos por "ritmos das palavras".
[451] *Comprehensio uerborum*.
[452] Cf. § 187. Sobre localização do ritmo dentro do período, cf. *De or*. 3, 83-84. Cf. também *Rhet*. 3, 8, 5-6.

est celerius, statim dimittit, ut suo quodque loco respondeant; quorum discriptus ordo alias alia terminatione concluditur. Atque omnia illa et prima et media uerba spectare debent ad ultimum.

201 *Interdum enim cursus est in oratione incitatior, interdum moderata ingressio, ut iam a principio uidendum sit quemadmodum uelis uenire ad extremum.*

Nec in numeris magis quam in reliquis ornamentis orationis, eadem cum faciamus quae poetae, effugimus tamen in oratione poematis similitudinem. Est enim in utroque et materia et tractatio: materia in uerbis, tractatio in conlocatione uerborum. **LX.** *Ternae autem sunt utriusque partes: uerborum translatum, nouum, priscum, – nam de propriis nihil hoc loco dicimus, – collocationis autem eae, quas diximus, compositio, concinnitas, numerus.*

202 *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*

imediatamente, de modo que cada uma compareça ao seu devido lugar[453]. E a ordem distribuída dessas palavras se encerra algumas vezes com uma, outras vezes com outra apreciação dos sons[454]. Todas essas palavras, tanto as primeiras quanto as do meio, devem visar ao final. **201** Assim, no discurso, ora o fluxo[455] está mais rápido, ora o começo é lento, de modo que já desde o princípio se deva saber como se quer chegar ao fim.

E nos ritmos, não mais do que nos outros ornamentos do discurso, embora façamos as mesmas coisas que os poetas, nós evitamos, todavia, a similitude entre a poesia e a prosa. Com efeito, existe em uma e outra uma matéria e uma prática: a matéria reside nas palavras; a prática, na disposição das palavras. **LX.** Em cada uma dessas existem três partes: a metáfora, o neologismo e o arcaísmo (portanto, sobre as próprias, nada falaremos aqui); da disposição das palavras, há aquilo que já mencionamos[456]: a eufonia, a harmonia e o ritmo.

2002 Mas em uma e outra[457], os poetas são mais insistentes e mais livres. De fato, eles não só usam metáforas com mais freqüência e com mais ousadia, como também usam os arcaísmos de bom grado e os neologismos

[453] Cf. *De or*. 3, 191.
[454] A *clausula*. Cf. § 169.
[455] Cf. nota 446. Cf. também os §§ 97, 178, 198 e 222.
[456] Cf. § 149 e 164.
[457] A *materia* (matéria) e a *tractatio* (prática).

quibus quasi necessitati parere coguntur. Sed tamen haec nec nimis esse diuersa neque nullo modo coniuncta intellegi licet. Ita fit ut non item in oratione ut in uersu numerus exstet idque quod numerosum in oratione dicitur non semper numero fiat, sed non numquam aut concinnitate aut constructione uerborum.

com plena liberdade. O mesmo ocorre nos ritmos, nos quais os poetas são obrigados a obedecer como que a uma necessidade. Entretanto, é lícito inferir que essas coisas [a prosa e a poesia] não são tão diferentes nem de alguma forma desligadas entre si. Então ocorre que o ritmo não se dá na prosa do mesmo modo que no verso, e o que é chamado rítmico na prosa nem sempre se faz com metros, mas às vezes com a harmonia e a estruturação das palavras.

203 *Ita si numerus orationis quaeritur qui sit, omnis est, sed alius alio melior atque aptior; si locus, in omni parte uerborum; si unde ortus sit, ex aurium uoluptate; si componendorum ratio, dicetur alio loco, quia pertinet ad usum, quae pars quarta et extrema nobis in diuidendo fuit; si ad quam rem adhibeatur, ad delectationem; si quando, semper; si quo loco, in tota continuatione uerborum; si quae res efficiat uoluptatem, eadem quae in uersibus, quorum modum notat ars, sed aures ipsae tacito eum sensu sine arte definiunt.*

203 Assim[458], se se pergunta qual seja o ritmo da prosa: são todos, mas um é melhor e mais apropriado que o outro; se se inquire o lugar, em toda parte da frase; se de onde surge, do prazer dos ouvidos; se a respeito da ordem dos elementos a serem dispostos, falar-se-á sobre isso em outro lugar[459], pois cabe ao uso, que foi a quarta e última parte da nossa divisão[460]. Se se pergunta para que fim se presta, para o deleite; se quando, sempre; se onde, em todo o seguimento da frase; se qual elemento proporciona prazer, os mesmos que nos versos, dos quais a técnica marca a medida, mas os próprios ouvidos a determinam institivamente e sem técnica.

LXI. 204 *Satis multa de natura; sequitur*

LXI. 204 Mas já é suficiente sobre a

[458] Parágrafo que resume a discussão sobre a natureza do ritmo. Em suma, a *uia breuior*, apontada por Cícero no § 179.
[459] A partir do § 204.
[460] Divisão feita no § 174. A partir do próximo parágrafo, passa-se a tratar do *usus*.

usus, de quo est accuratius disputandum. In quo quaesitum est in totone circuitu illo orationis, quem Graeci περίοδον, nos tum ambitum, tum circuitum, tum comprehensionem aut continuationem aut circumscriptionem dicimus, an in principiis solum an in extremis an in utraque parte numerus tenendus sit; deinde cum aliud uideatur esse numerus aliud numerosum, quid intersit. **205** *Tum autem in omnibusne numeris aequaliter particulas deceat incidere an facere alias breuiores 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.*

natureza. Segue-se agora o uso, do qual se deve tratar cuidadosamente. A esse respeito, perguntou-se se o ritmo deve ser usado em todo o circuito da frase[461] – que os gregos chamam περίοδος [*períodos*, "período"], e nós chamamos ou de *ambitus, circuitus, comprehensio, continuatio,* ou *circumscriptio*[462] –, no começo, no final, ou em ambos. E ainda, já que uma coisa é o ritmo e outra coisa o que é ritmado, o que os diferencia? **205** Será, então, que convém fazer incidir as partículas[463] 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?

206 *Explicandum etiam est unde orta sit forma uerborum dicendumque quantos circuitus facere deceat deque eorum particulis et tamquam incisionibus disserendum est quaerendumque utrum*

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[464] e verificar se há dos dois uma só espécie e uma só extensão ou várias e,

[461] Questão levantada no § 199. Na verdade, tal discussão sobre em que ponto do período os ritmos devem ser usados não constituem parte do plano inicialmente elaborado. Com efeito, ele fará um "novo plano" no § 209.
[462] Termos usados ao longo de todo o livro para designar a palavra grega. Na verdade, o respeito inato de Cícero pela língua latina o inibe de criar novas formas ou simplesmente transliterar as palavras gregas.
[463] Traduzimos literalmente *particulae* que, neste caso, são os *membra* do período.
[464] Os κόμματα.

una species et longitudo sit earum anne 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.

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.

207 *Ac licet non ad singula respondentem de uniuerso genere sic dicere, ut etiam singulis satis responsum esse uideatur. Remotis igitur reliquis generibus unum selegimus hoc, quod in causis foroque uersatur, de quo diceremus. Ergo in aliis, id est in historia et in eo quod appellamus ἐπιδεικτικόν, placet omnia dici Isocrateo Theopompeoque more illa circumscriptione ambituque, ut tamquam in orbe inclusa currat oratio quoad insistat in singulis perfectis absolutisque sententiis.* **208** *Itaque posteaquam est nata haec uel circumscriptio uel comprehensio uel continuatio uel ambitus, si ita licet dicere, nemo, qui aliquo esset in numero, scripsit orationem generis eius quod esset ad delectationem comparatum remotumque a iudiciis forensique certamine, quin*

207 Mas é possível não responder a cada uma dessas questões, e assim falar desse procedimento de maneira geral, de modo que pareça haver também resposta suficiente para cada pergunta. Por conseguinte, deixando de lado os demais gêneros[465], escolhemos este, que é usado nos tribunais e no fórum[466], e do qual trataremos. Portanto, nos outros, isto é, na História, e naquele que chamamos ἐπιδεικτικόν [epidítico ou demonstrativo], convém dizer tudo ao modo de Isócrates e Teopompeu[467], com completude e arredondamento, de modo que o discurso corra construído tanto na sua totalidade quanto se firme em cada uma de suas partes perfeitas e acabadas. **208** E assim, depois que nasceu essa *circumscriptio* ou *comprehensio* ou *continuatio* ou *ambitu* [468], se assim é lícito chamar, ninguém que se prezasse escreveu um discurso desse tipo que fosse desenvolvido para o deleite e afastado das

[465] O gênero demonstrativo e os demais relacionados a ele.
[466] O gênero judiciário e o deliberativo.
[467] Isócrates para o discurso demonstrativo, Teopompeu para a História. Ambos de estilo gorgiano (YON, 1964, p. 154).
[468] Cf. nota 462.

redigeret omnes fere in quadrum numerumque sententias. Nam cum is est auditor qui non uereatur ne compositae orationis insidiis sua fides attemptetur, gratiam quoque habet oratori uoluptati aurium seruienti.

lutas do fórum pelos juízes e não reduzisse quase todos os pensamentos a um quadro e a um ritmo. 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.

LXII. 209 *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. Sed quoniam adhibenda nonnumquam est, primum uidendum est quo loco, deinde quam diu retinenda sit, tum quot modis commutanda.*

LXII. 209 Por outro lado, esse gênero de discurso não deve ser aplicado inteiramente nas causas forenses, nem totalmente evitado[469]. Com efeito, se usado constantemente, não só traz enfado, como também é reconhecido até pelos imperitos. Além disso, retira o sentimento[470] da ação oratória, suprime o senso humano do orador[471], tolhe profundamente a verdade e a credibilidade[472]. Mas, já que às vezes o discurso ritmado tem de ser usado, primeiramente deve-se verificar em que circunstância, depois por quanto tempo deve-se mantê-lo e, então, de que modo deve ser diversificado[473].

---

[469] Novamente é preciso moderação: o discurso epidítico, ou antes, os recursos estilísticos que lhe seriam próprios não podem ser aplicados no discurso forense. Nem totalmente evitados. Cícero fala do gênero judiciário, que pode receber os elementos rítmicos do discurso, mas sem os "exageros" do gênero epidítico (cf. § 207).

[470] "Sentimento" (*dolor,* no grego πάθος, "pathos").

[471] Cf. *Rhet. ad Her*. 4, 32.

[472] O uso do ritmo oratório deve se limitar a certas partes do discurso, sob pena de fatigar o auditório e perder de vista os objetivos do orador, já que é prejudicada a relação emotiva que o liga ao ouvinte. A perda do πάθος (*dolor*), do ἦθος (*humanus sensus*) e da *fides* comprometem o *mouere*, o *delectare* e o *probare* (cf. YON, 1964, p. 149; LAUSBERG, 1975, p. 50).

[473] Novo plano sobre o ritmo na prosa, a ser desenvolvido a partir deste parágrafo.

210 *Adhibenda est igitur numerosa oratio, si aut laudandum est aliquid ornatius, ut nos in Accusationis secundo de Siciliae laude diximus, ut in senatu de consulatu meo, aut exponenda narratio, quae plus dignitatis desiderat quam doloris, ut in quarto accusationis de Hennensi Cerere, de Segestana Diana, de Syracusarum situ diximus. Saepe etiam in amplificanda re concessu omnium funditur numerose et uolubiliter oratio. Id nos fortasse non perfecimus, conati quidem saepissime sumus; quod plurimis locis perorationes nostrae uoluisse nos atque animo contendisse declarant. Id autem tum ualet cum is qui audit ab oratore iam obsessus est ac tenetur. Non enim id agit ut insidietur et obseruet, sed iam fauet processumque uult dicendique uim admirans non anquirit quid reprehendat.*

210 É preciso, portanto, empregar o discurso ritmado se se vai fazer um elogio[474] de forma ornada, como nós fizemos no segundo livro sobre o elogio da Sicília, nas "Acusações"[475], ou como no Senado a respeito do meu consulado[476], ou se se vai relatar uma narração que exija mais dignidade do que sentimento, como no quarto livro das "Acusações"[477] sobre Ceres de Enna[478], a Segesta de Diana, e na alocação de Siracusa. Freqüentemente, também na amplificação do assunto, o discurso se espalha com ritmo e fluência, com a aprovação de todos. Isso nós talvez não tenhamos conseguido, contudo, tentamos muitíssimas vezes, e, em muitos lugares, nossas perorações provam que nós quisemos e nos esforçamos de coração. Isso, no entanto, vale quando o ouvinte é já conquistado e cercado pelo orador. De fato, aquele não se porta a urdir e vigiar, mas já aprova, quer prosseguimento e, admirando a força da oratória, não busca o que repreender.

211 *Haec autem forma retinenda non diu*

211 Entretanto, não se deve manter esta

[474] O elogio (*laudandum*), ou panegírico, insere-se no âmbito do discurso epidítico.
[475] *In Verrem* II, 1, 2.
[476] Discurso que não nos chegou, pronunciado por volta do ano 61 a.C. (Yon, 1964, p. 155).
[477] *In Verrem* II, 4, 74-76; 106 e 117-118.
[478] Enna, cidade da Sicília, onde Ceres tinha um templo.

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. Neque enim esse possunt rebus ignotis nota nomina, sed cum uerba aut suauitatis aut inopiae causa transferre soleamus, in omnibus hoc fit artibus, ut, cum id appellandum sit quod propter rerum ignorationem ipsarum nullum habuerit ante nomen, necessitas cogat aut nouum facere uerbum aut a simili mutuari.

forma por muito tempo[479], não digo na peroração, a qual se encerra em si mesma[480], 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, os gregos chamam κόμματα e κῶλα, e nós inadequadamente chamamos de incisos e membros[481]. Efetivamente, nomes conhecidos não podem existir para coisas desconhecidas, mas como costumamos traduzir as palavras por motivo de elegância ou necessidade, isso acontece em todas as artes, como quando se deve denominar aquilo que – devido ao desconhecimento das mesmas coisas, não teriam antes nenhum nome – a necessidade obriga a criar uma nova palavra ou obter uma semelhante de empréstimo[482].

LXIII. 212 *Quo autem pacto deceat*

LXIII. 212 Já veremos[483] de que maneira é

[479] Segundo ponto do novo plano (§ 209)
[480] A peroração (*peroratio*) corresponde à etapa final (*conclusio*) da invenção (*inuentio*). É quando o orador procura formar a certeza de sua causa e dispor o auditório e o juiz a seu favor. A peroração tende a constar de um discurso mais ou menos independente e é nela que se encontra mais propriamente a *amplificatio*, isto é, a elevação gradual do tratamento do tema através da enunciação de determinados lugares comuns. Principal meio para conseguir a credibilidade do discurso, é através da *amplificatio* que o orador se dirige psicologicamente ao entendimento e à emoção do juiz. Razão pela qual a peroração, em princípio, é o lugar mais conveniente para comportar o estilo periódico (LAUSBERG, 1975, *passim*). Cf. também, a respeito da *amplificatio,* a *Ret. ad Her*. 2, 47ss.
[481] As *particulae* referidas nos §§ 205 e 206. Cf. também *Instit. orat.* 9. 4. 122.
[482] Sobre o uso das palavras estrangeiras por Cícero, cf. nota 333.
[483] No § 221.

incise membratimue dici iam uidebimus; nunc quot modis mutentur comprehensiones conclusionesque dicendum est. Fluit omnino numerus a primo tum incitatius breuitate pedum, tum proceritate tardius. Cursum contentiones magis requirunt, expositiones rerum tarditatem. 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. Explanandum est enim, quod ab aliis eidem pedes aliis uocabulis nominantur. **213** *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. Me*

conveniente expressar-se, se por incisos ou por membros. Agora, deve-se falar em quantas maneiras[484] variam os períodos e as cláusulas. O ritmo flui totalmente desde o começo: ora mais rápido pela brevidade dos pés, ora mais lentamente pela quantidade longa da sílaba[485]. Um ritmo acelerado requerem mais as discussões tensas[486], já as exposições dos fatos exige lentidão[487]. O período, por sua vez, termina de diversos modos[488], dos quais um único, sobretudo, a Ásia[489] muito seguiu, chamado dicoreu, quando aparecem dois coreus no final, isto é, cada um com uma longa e uma breve[490]. De fato, deve-se explicar por que os mesmos pés são chamados de palavras diferentes por uns e por outros. **213** 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

[484] Terceiro ponto proposto no § 209.
[485] De alguma forma, portanto, a quantidade silábica era determinante na configuração do ritmo e não somente o acento.
[486] Cf. *Rhet. ad Her.* 3, 23: *Contentio est oratio acris et ad confirmandum et ad confutandum adcommodata*. "Na contenda o discurso é acerbo, adequado à confirmação e à refutação."
[487] Onde se procura ensinar (*probare*), não convencer.
[488] Começa-se a falar das cláusulas.
[489] Cf. *Instit. orat.* 9. 4. 82.
[490] Ou ditroqueu: ¯ ˘ ¯ ˘

stante C. Carbo C. F. tribunus plebis in contione dixit his uerbis: "O Marce Druse, patrem appello"; haec quidem duo binis pedibus incisim; dein membratim: "Tu dicere solebas sacram esse rem publicam"; haec item duo membra ternis; **214** *post ambitus: "Quicumque eam uiolauissent, ab omnibus esse ei poenas persolutas"; - dichoreus; nihil enim ad rem, extrema illa longa sit an breuis; deinde: "Patris dictum sapiens temeritas filii comprobauit"; 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, etsi "temeritas" ex tribus breuibus et longa est, quem Aristoteles ut optimum probat, a quo dissentio.* **215** *At eadem uerba,*

si, ele próprio ajusta-se de modo excelente, motivo pelo qual se deve temer ainda mais o exagero. Diante de mim, C. Carbo[491], filho de Caio, tribuno da plebe, falou na assembléia com estas palavras: *O Marce Druse, patrem appello*[492]; esta com dois incisos de dois pés cada[493]; e então por membros: *Tu dicere solebas sacram esse rem publicam*[494]; esta também com dois membros de três pés. **214** Depois, o período: *Quicumque eam uiolauissent, ab omnibus esse ei poenas persolutas*[495]: um dicoreu. Nada tem com o caso se a última sílaba for longa ou breve. E depois: *Patris dictum sapiens temeritas filii comprobauit*[496]; 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*[497] já não será nada, ainda que *temeritas* tenha três breves e uma longa, a que Aristóteles julga o

[491] Caio Carbão, tribuno em 90 a.C.

[492] Breve antecipação sobre os incisos e membros, dos quais falará mais detalhadamente adiante. *O Mārcĕ Drūsĕ,| pātr(em) āppēllō* ("Ó Marco Druso, chamo o pai").

[493] Para Cícero e suas fontes gregas, "pé" significa freqüentemente, na prosa, uma palavra que corresponde um "pé", isto é, a figura métrica de uma única palavra. Nos exemplos dados, Cícero afirma que *O Marce Druse, patrem appelo* apresenta dois incisos de dois pés cada um, ou seja, de duas palavras cada um (*o* deve ir unido a *Marce*, ou então é considerado como extramétrico), e daí se infere que cada palavra possui sua figura métrica (cf. BARONE, 2004, p. 182).

[494] "Tu costumavas dizer que a República é sagrada". O primeiro membro é *tū dīcĕrĕ sŏlēbās* e o segundo *sācr*(*am*) *ēssĕ rēm pūblĭcă.*

[495] "Quem quer que a tivesse violado, sofreu castigos por ela". O dicoreu está em *pērsŏlūtās.*

[496] "O desatino do filho comprovou o sábio dito do pai". Dicoreu: *cōmprŏbāuĭt.*

[497] "Comprova do filho o temor". Péon 4º: *tĕmĕrĭtās.*

eadem sententia. Animo istuc satis est, auribus non satis. Sed id crebrius fieri non oportet; primum enim numerus agnoscitur, deinde satiat, postea cognita facilitate contemnitur.

melhor, mas do qual eu discordo. **215** Mas são as mesmas palavras e as mesmas idéias. Isso é satisfatório ao espírito, mas não aos ouvidos. Entretanto, aquele[498] não convém ser usado em demasia, porque primeiramente o ritmo é desconhecido, depois satisfaz, e depois é desprezado com facilidade[499].

LXIV. *Sed sunt clausulae plures, quae numerose et iucunde cadant. Nam et creticus, qui est e longa et breui et longa, et eius aequalis paean, qui spatio par est, syllaba longior, quam commodissime putatur in solutam orationem illigari, cum sit duplex. Nam aut e longa est et tribus breuibus, qui numerus in primo uiget, iacet in extremo, aut e totidem breuibus et longa, in quem optime cadere censent ueteres; ego non plane reicio, sed alios antepono.*

LXIV. Mas existem diversas cláusulas[500] que sobrevêm rítmica e agradavelmente. De fato, há o crético, que é composto de uma longa, outra breve e outra longa, e o péon, igual a ele em espaço de tempo, porém maior em uma sílaba, considerado mais apropriadamente ligado à prosa, já que é de duas formas. Portanto, ou tem uma sílaba longa e três breves, um ritmo vigora no começo e decai no final; ou tem outras tantas breves e uma longa[501], na qual os antigos concordam que termina melhor. Eu não discordo totalmente, mas prefiro outros.

216 *Ne spondeus quidem funditus est repudiandus, etsi, quod est e longis duabus, hebetior uidetur et tardior; habet tamen stabilem quemdam et non expertem dignitatis gradum, in incisionibus uero multo magis et in membris; paucitatem enim pedum grauitate sua et tarditate compensat. Sed*

216 O espondeu, de fato, não deve ser repelido totalmente, ainda que, por ser de duas longas, parece mais duro e lento. Ele tem, na verdade, um certo passo estável e não desprovido de dignidade, muito mais nos incisos e nos membros, pois compensa a pobreza de pés com sua gravidade e sua lentidão. Mas quando denomino esses pés nas

[498] Ainda referindo-se ao péon.
[499] Em suma, as cláusulas preferidas de Cícero são o ditroqueu, o crético, o péon (1º e 4º) e espondeu ou troqueu (coreu) (cf. também o § 216).
[500] Vai esclarer os conceitos mencionados no § 195ss. Cf. também § 213, 216, 226.
[501] Péon 1º: ¯ ˘ ˘ ˘ ; péon 4º: ˘ ˘ ˘ ¯. Ou seja, *arsis* na primeira sílaba, e *thesis* nas seguintes, e vice-versa.

hos cum in clausulis pedes nomino, non loquor de uno pede extremo; adiungo, quod minimum sit, proximum superiorem, saepe etiam tertium.

217 *Ne iambus quidem, qui est e breui et longa, aut par choreo qui habet tres breues trochaeus, sed spatio par, non syllabis, aut etiam dactylus, qui est e longa et duabus breuibus, si est proximus a postremo, parum uolubiliter peruenit ad extremum, si est extremus choreus aut spondeus; numquam enim interest uter sit eorum in pede extremo. Sed idem hi tres pedes male concludunt, si quis eorum in extremo locatus est, nisi cum pro cretico postremus est dactylus; nihil enim interest dactylus sit extremus an creticus, quia postrema syllaba breuis an longa sit ne in uersu quidem refert.* **218** *Quare etiam paeana qui dixit aptiorem, in quo esset longa postrema, uidit parum, quoniam nihil ad rem est, postrema*

cláusulas, não falo de um único pé no final. Acrescento, porquanto seja mínimo, o penúltimo e, freqüentemente, também o terceiro[502].

217 Mas não o iambo, que consta de uma breve e uma longa, ou o tríbraco, com três breves, semelhante ao coreu em espaço de tempo, não em número de sílabas[503]; nem o dátilo, com uma longa e duas breves, se estiver na penúltima posição, que cai pouco fluentemente no final, se aí estiver um troqueu ou um espondeu[504]. De fato, nunca importa qual dos dois esteja no último pé[505]. Mas esses mesmos três pés[506] encerram mal a cláusula, se algum deles estiver localizado no final, a não ser que no final, no lugar do crético, esteja um dátilo. Na verdade, nada impede que um dátilo ou um crético estejam no final, porque, seja a sílaba longa ou breve, não importa, mesmo no verso[507]. **218** Por isso, quem disse ser o péon mais apropriado quando a última sílaba fosse longa, percebeu

---

[502] O antepenúltimo.
[503] Mais uma vez, a ênfase na distinção entre tempo (*mora*) e número de sílabas.
[504] Em síntese, temos as seguintes cláusulas: a) ˘ ¯ | ¯ ~ b) ˘ ˘ ˘ | ¯ ~ c) ¯ ˘ ˘ | ¯ ~ . Esta última, por ser o pé básico do hexâmetro datílico, não é aceita por Cícero.
[505] Como vimos, se a última sílaba do último pé é *anceps*, é indiferente, no último pé, o troqueu (¯ ˘) ou o espondeu (¯ ¯).
[506] Iambo, tríbraco e dátilo. De fato, se o dátilo equivale a um crético, a incoveniência de que fala Cícero não se aplica ao primeiro.
[507] A última sílaba é *anceps*, portanto, em posição final, é indiferente se o metro usado for crético (¯ ˘ ¯) ou dátilo (¯ ˘ ˘) .

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. Dochmius autem e quinque syllabis, breui, duabus longis, breui, longa, ut est hoc: "amicos tenes", quouis loco aptus est, dum semel ponatur; iteratus aut continuatus numerum apertum et nimis insignem facit.

errado, já que tanto faz que a última sílaba seja longa ou não[508]. Já o péon, que tem mais de três sílabas, é tido por alguns como ritmo e não como pé[509]. Existe, de fato, como consta em todos os antigos (Aristóteles, Teofrasto, Teodectetes, Éforo) um mais adequado ao discurso, ou no começo ou no meio; e eles julgam que também no final[510], onde, para mim, parece ser melhor o crético. O dócmio, por outro lado, é composto de cinco sílabas, a saber, uma breve, duas longas, uma breve e outra longa, como aqui: *amicos tenes*[511], é adequado para qualquer lugar[512], contanto que se ponha uma única vez. Repetido ou continuado, torna o ritmo visível e muito enfeitado.

LXV. 219 *His igitur tot commutationibus tamque uariis si utemur, nec deprehendetur manifesto quid a nobis de industria fiat et occurretur satietati. Et quia non numero solum numerosa oratio sed et compositione fit et genere, quod*

LXV. 219 Portanto, se usarmos essas tantas e várias possibilidades, não se depreenderá facilmente que nós utilizamos uma técnica[513], e se evitará o enfado. E porque a prosa rítmica não se realiza somente com o ritmo, mas também com a estrutura[514] e com uma

[508] Opina contrariamente Quintiliano (*Instit. orat.* 9. 4. 93).
[509] Lembremos que um "pé" pode ser constituído de mais de um metro (dois troqueus, dois espondeus, etc.); já o metro, ainda que possa constituir sozinho um "pé" (como é o caso do péon), não pode, evidentemente, ser mais extenso que ele.
[510] Cf. *De or.* 3, 191.
[511] *ămīcōs tĕnēs* ("tens amigos").
[512] Cf. *Instit. orat.* 9. 4. 97.
[513] A prática de fazer com que um artifício retórico pareça natural e espontâneo é tarefa que exige bastante engenho do escritor. Quando a técnica não é percebida, maior é o mérito do artista porque sua arte não parece afetada ou estravagante: trata-se da síntese do significado da expressão *ars celandi artem*, de que já falava Ovídio em sua *Ars amatoria* (2. 313): *si latet ars, prodest*, *affert deprensa pudorem*; *atque adimit merito tempus in omne fidem* Cf. também *Instit. orat.* 9. 3. 102.
[514] Cf. §§ 149 e 202.

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 numeroseque dixerunt, ea sic non numero quaesito, sed uerborum collocatione ceciderunt.

espécie, como foi dito antes, de harmonia das palavras[515] – 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*[516]. A ordem das palavras torna o ritmo sem nenhum artifício claro do orador. Assim, se aqueles antigos (refiro-me a Heródoto, Tucídides e toda aquela época) enunciaram ajustada e ritmicamente, assim fizeram não pela busca do ritmo, mas pela colocação das palavras[517].

220 *Formae uero quaedam sunt orationis, in quibus ea concinnitas est ut sequatur numerus necessario. Nam cum aut par pari refertur aut contrarium contrario opponitur aut quae similiter cadunt uerba uerbis comparantur, quidquid ita concluditur, plerumque fit ut numerose cadat, quo de genere cum exemplis supra diximus, ut haec quoque copia facultatem afferat non semper eodem modo desinendi. Nec tamen haec ita sunt arta et astricta, ut ea, cum*

220 Na verdade, existem algumas figuras de estilo[518] nas quais aquela harmonia existe, de forma que o ritmo necessariamente se realize. De fato, ou um par se refere ao seu par, ou um contrário se opõe ao seu contrário, ou se dispõem palavras com palavras que terminem semelhantemente[519]. Na maioria das vezes, o que quer que assim termine faz com que [a frase] se encerre ritmicamente, da maneira que já falamos acima com exemplos[520], de modo que também essa abundância acarreta a possibilidade de nem sempre terminar a frase

[515] Cf. os §§ 149, 164, 175, 181, 202.
[516] "Pois onde se é dominado pela paixão, a virtude tem pouca defesa". Soa mais como *concinnitas* do que como *compositio*.
[517] *Verborum collocatione*, ou seja, a *concinnitas*: a disposição harmônica das palavras (cf. § 149), à qual ele ainda dedica o parágrafo seguinte.
[518] Cf. §§ 164 e 206.
[519] Sobre essas três figuras, cf. nota 373.
[520] Cf. §§ 164, 165 e 175.

uelimus, laxare nequeamus. Multum interest utrum numerosa sit, id est similis numerorum, an plane e numeris constet oratio; alterum si fit, intolerabile uitium est, alterum nisi fit, dissipata et inculta et fluens est oratio.

do mesmo modo. Por fim, estas coisas não são assim estreitas e atadas que não as possamos flexibilixar quando queiramos. Muito importa saber o que seja discurso ritmado, isto é, semelhante aos ritmos, ou aquele que plenamente conste de ritmos. Um, se se faz, é um vício intolerável; outro, se não se faz, o discurso fica sem nexo, deselegante e débil.

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

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. Quamquam utrumque non numquam uel potius saepe accidit, ut aut citius insistendum sit aut longius procedendum, ne breuitas defraudasse aures uideatur neue longitudo obtudisse. Sed habeo mediocritatis rationem; nec enim loquor de uersu et est liberior

LXVI. 221 Mas, porque não é com freqüência, e até raro, que se deve falar ritmadamente e em períodos nas demandas reais[521] ou forenses, parece seguir-se que precisamos verificar o que vem a ser o que anteriormente chamamos[522] de incisos e membros. Esses elementos, de fato, ocupam a maior parte do discurso nas demandas reais.

Essa circunlocução oratória e todo o período consistem geralmente em quatro partes[523], a que chamamos membros, de modo que satisfaça aos ouvidos e não seja mais breve nem mais longo que o necessário. Uma dessas duas coisas, entretanto, acontece às vezes, ou melhor, freqüentemente, de modo que se deva interrompê-lo mais rapido ou extendê-lo mais longamente, para que a brevidade não pareça enganar os ouvidos nem a extensão pareça fatigá-los. Mas eu tenho

[521] Em oposição às *causae fictae* dos retóricos ou declamadores (TOVAR, BUJADÓN, 1992, p. 99).
[522] Cf. §§ 211 e 212.
[523] Cícero prefere o *tetracolon*. Quintiliano prefere o *tricolum* (*Instit. orat.* 9. 4. 125).

aliquanto oratio.

222 *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. Sed nihil tam debet esse numerosum quam hoc, quod minime apparet et ualet plurimum.*

Ex hoc genere illud est Crassi: "Missos faciant patronos; ipsi prodeant"; – nisi interuallo dixisset "ipsi prodeant", sensisset profecto se fudisse senarium; omnino melius caderet: "prodeant ipsi"; sed de genere nunc disputo; **223** *– "cur clandestinis consiliis nos oppugnant? Cur de perfugis nostris copias*

um critério de equilíbrio, já que não falo sobre o verso[524], e a prosa é muito mais livre.

222 Seja, pois, a partir do equivalente a mais ou menos quatro versos hexâmetros[525] 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 freqüentemente desse curso detestável[526]. Mas nada deve ser tão ritmado quanto o que aparenta menos e vale por muito[527].

Desse estilo, há o de Crasso: *Missos faciant patronos; ipsi prodeant;* – se não tivesse dito no intervalo *ipsi prodeant* teria percebido certamente que empregara um senário[528]; muitíssimo melhor ficaria *prodeant ipsi*. Mas agora estou discutindo sobre o estilo. **223** *Cur clandestinis consiliis nos oppugnant? Cur de perfugis nostris copias comparant contra*

[524] Mesmo assim, é possível "transformar" o περίοδος em um "verso", segmentando-o em membros e incisos, ou ainda em partículas menores (cf. a seção 3.3 deste trabalho).
[525] O περίοδος equivale, para Cícero, a quatro hexêmetros (*tetracolon*).
[526] O uso constante e renitente do período ritmado causa aversão.
[527] Cf. *De or.* 3, 190: (...) *sed saepe carpenda membris minutioribus oratio est. Quae tamen ipsa membra sunt numeris uincienda.*
[528] "Deixem os patronos de lado; eles que se mostrem". O senário ficaria: *Mīssōs făcĭānt pătrōnōs; īpsī prōdĕānt*. Cícero prefere a cláusula crético-trocaica: *prōdĕānt | īpsī.*

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 et Crassus quidem sic plerumque dicebat, idque ipse genus dicendi maxime probo. **LXVII.** *Sed quae incisim aut membratim efferuntur, ea uel aptissime cadere debent, ut est apud me: "Domus tibi deerat? At habebas. Pecunia superabat? At egebas";*

224 *haec incise dicta sunt quattuor; at membratim quae sequuntur duo: "Incurristi amens in columnas, in alienos insanus insanisti." Deinde omnia tamquam crepidine quadam comprehensione longiore, sustinentur: "Depressam, caecam, iacentem domum pluris quam te et quam fortunas tuas aestimasti." Dichoreo finitur. At spondeis*

nos?[529] Aqueles dois primeiros[530] são o que os gregos chamam κόμματα, e nós, incisos; após o terceiro[531] (κῶλον para os gregos, membros para nós) segue um período não longo[532] (pois está constituído de dois versos, isto é, membros[533]) e termina em espondeus[534]. Também Crasso[535] certamente falava muitas vezes assim, e esse estilo de falar eu mesmo aprovo bastante. **LXVII.** Mas aquilo que se produz por inciso ou por membro deve terminar muito bem acabado, como ocorre neste trecho meu: *Domus tibi deerat? At habebas. Pecunia superabat? At egebas*[536]. **224** Isso foi dito em quatro incisos, mas o seguinte, em dois membros: *Incurristi amens in columnas, in alienos insanus insanisti*[537]. Então, tudo se sustenta, como que num pedestal, em um período mais longo: *Depressam, caecam, iacentem domum pluris quam te et quam fortunas tuas aestimasti*[538]. Termina com um dicoreu[539], mas em espondeus aquele precedente[540].

---

[529] "Por que nos atacam com artifícios secretos? Por que preparam contra nós exércitos dos nossos desertores?".
[530] *Mīssōs făcĭānt pătrōnōs* e *īpsī prōdĕānt* (incisos).
[531] *Cur clandestinis consiliis nos oppugnant?* (membro).
[532] *Cur de perfugis nostris copias comparānt cōntrā nōs?*
[533] Isto é, *cur de perfugis nostris* e *copias comparant contra nos*.
[534] Deste modo: *comparānt cōnltrā nōs*. Cf. também *Instit. orat.* 9. 4. 101.
[535] Crasso era aticista; Cícero faz uma concessão a seu estilo.
[536] "Faltava-te casa? Mas a tinhas. Sobrava-te dinheiro? Mas tu precisavas" (*Pro M. Aemilio Scauro*, 45). trecho de discurso do qual só restam poucos fragmentos (cf. TOVAR, BUJADÓN, 1992, p. 139).
[537] "Incorreste, enlouquecido, contra as colunas; insano, ensandeceste contra os outros".
[538] "Estimaste muito mais a casa subjugada, derrubada e sombria do que a ti e a tua fortuna".
[539] *Āestĭmāstī.*
[540] *Īnsānīstī.*

proximum illud. Nam in his, quibus ut pugiunculis uti oportet, breuitas faciet ipsa liberiores pedes; saepe enim singulis utendum est, plerumque binis, et utrisque addi pedis pars potest, non fere ternis amplius.

Portanto, nesses incisos, que convém usar como pequenos punhais, a própria brevidade tornará os pés mais livres e, de fato, com freqüência se deve usar cada um, na maioria das vezes os dois e, em um e em outro, pode-se adicionar parte de um pé, mas, geralmente, não mais de três[541].

225 *Incisim autem et membratim tractata oratio in ueris causis plurimum ualet, maximeque eis locis, cum aut arguas aut refellas, ut nos in Corneliana secunda: "O callidos homines, o rem excogitatam, o ingenia metuenda!" Membratim adhuc; deinde caesim: "Diximus", rursus membratim: "Testes dare uolumus". Extrema sequitur comprehensio, sed ex duobus membris, qua non potest esse breuior: "Quem, quaeso, nostrum fefellit ita uos esse facturos?"*

225 Um discurso manejado por membros e incisos vale muito nas demandas reais e mais ainda naquelas circunstâncias em que se argumenta ou se refuta, como fiz no segundo discurso a Cornélio: *O callidos homines, o rem excogitatam, o ingenia metuenda!*[542]. Até aqui por membros, e então por frases curtas: *Diximus*, e de novo por membros: *Testes dare uolumus*[543]. Segue-se um último período, mas de dois membros, o qual não pode ser mais breve: *Quem, quaeso, nostrum fefellit ita uos esse facturos?*[544]

226 *Nec ullum genus est dicendi aut melius aut fortius quam binis aut ternis ferire uerbis, nonnumquam singulis, paulo alias pluribus, inter quae uariis clausulis interponit se raro numerosa*

226 E não há nenhum estilo de falar melhor ou mais vigoroso do que fustigar com duas ou três palavras – às vezes, com uma só, outras com um pouco mais, entre as quais um período rítmico se interpõe esparsamente com

[541] Cícero postula não mais de 3 pés no inciso, ou seja, o esquema geral pode ser de um pé, um pé e meio, dois pés, dois pés e meio e, no máximo, três pés.
[542] "Ó homens criativos, ó coisa inventadas, ó pensamentos terríveis"! Discurso do qual também só restaram fragmentos.
[543] "Queremos fornecer testemunhas".
[544] "A quem de nós, por favor, enganou que assim vós havereis de fazer"? O primeiro membro é *Quem, quaeso, nostrum fefellit,* o segundo é *ita uos esse facturos*.

comprehensio; quam peruerse fugiens Hegesias, dum ille quoque imitari Lysiam uult, alterum paene Demosthenem, saltat incidens particulas. Et is quidem non minus sententiis peccat quam uerbis, ut non quaerat quem appellet ineptum qui illum cognouerit. Sed ego illa Crassi et nostra posui, ut qui uellet auribus ipsis quid numerosum etiam in minimis particulis orationis esset iudicaret.

cláusulas variadas. Hegésias[545], fugindo desacertadamente disso, quando também quer imitar Lísias[546], praticamente outro Demóstenes, salteia[547] entrecortando as partículas[548]. E, de fato, ele não erra menos nas idéias do que nas palavras, de modo que quem o conheceu não busque quem chamar de inepto. Mas eu apresentei aqueles nossos exemplos e os de Crasso para que quem quisesse, julgasse pelos seus próprios ouvidos o que fosse ritmado, mesmo nas menores partes do discurso.

Et quoniam plura de numerosa oratione diximus quam quisquam ante nos, nunc de eius generis utilitate dicemus. **LXVIII. 227** *Nihil enim est aliud, Brute, quod quidem tu minime omnium ignoras, pulchre et oratorie dicere nisi optimis sententiis uerbisque lectissimis dicere. Et nec sententia ulla est quae fructum oratori ferat, nisi apte exposita atque absolute, nec uerborum lumen apparet nisi diligenter collocatorum, et horum utrumque numerus inlustrat, numerus autem – saepe enim hoc testandum est –*

E, já que falamos mais do discurso ritmado do que qualquer um antes de nós, agora trataremos da utilidade desse estilo[549]. **LXVII. 227** Falar elegantemente e à maneira de um orador, Bruto, tu certamente o sabes mais do que ninguém, não é outra coisa a não ser discursar com as melhores idéias e com as mais distintas palavras[550]. Mas não há idéia alguma que traga frutos ao orador, se não exposta completa e adequadamente, nem mesmo o brilho das palavras aparece se não forem dispostas cuidadosamente. E tanto uma coisa quanto outra são reveladas pelo ritmo,

---

[545] Biógrafo de Alexandre Magno, fundador da escola asianista.
[546] Ironia afiada de Cícero, já que Lísias era o modelo dos neo-áticos (LEEMAN, 1974, p. 200).
[547] *Saltat* (*salto*, *are*) traz a acepção de "dançar" (cf. *OLD,* p. 1682). O uso de tal verbo parece ridicularizar ainda mais os neoáticos, além de enfatizar o desapreço que Cícero mantinha pelo estilo de Lísias.
[548] Cf. § 205.
[549] A última das questões postas no § 206. Na verdade, uma espécie de conclusão da obra.
[550] Cf. *Rhet. ad Her.* 4, 69: *(...) Hereni, si te diligentius exercueris, et grauitatem et dignitatem et suauitatem habere in dicendo poteris, ut ut oratorie plane loquaris (...).* "Se com diligência te exercitares neles [os meios de honestar a elocução], Herênio, poderás obter gravidade, dignidade e suavidade no discurso, para que fales exatamente como os oradores (...)".

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 pronuntiatur aut orationis aut poematis simile uideatur.

mas um ritmo – freqüentemente isso deve ser evidenciado[551] – não apenas desvinculado da poesia, mas principalmente que a evite, e 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[552], mas a ordem dos pés faz com que o que se pronuncia pareça igual à prosa ou à poesia.

228 *Hanc igitur, siue compositionem siue perfectionem siue numerum uocari placet [et] adhibere necesse est, si ornate uelis dicere, non solum, quod ait Aristoteles et Theophrastus, ne infinite feratur ut flumen oratio quae non aut spiritu pronuntiantis aut interductu librarii, sed numero coacta debet insistere, uerum etiam quod multo maiorem habent apta uim quam soluta. Vt enim athletas nec multo secus gladiatores uidemus nihil nec uitando facere caute nec petendo uehementer, in quo non motus hic habeat palaestram quandam, ut quicquid in his rebus fiat utiliter ad pugnam idem ad aspectum etiam sit uenustum, sic orator nec plagam grauem facit, nisi petitio fuit*

228 A tal ordem, portanto, apetece chamar organização, ou perfeição, ou ritmo e é necessário empregá-la se quiseres falar ornadamente. Não apenas, como dizem Aristóteles e Teofrasto, para 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[553] –, mas principalmente porque as frases bem elaboradas têm muito mais força do que dispersas. De fato, assim como vemos os atletas, e não muito diferentemente os gladiadores[554], não fazerem nada – esquivando-se cautelosamente e atacando arrojadamente – sem que o movimento tenha certa destreza, de modo que o que quer que se faça nessas coisas de útil à

[551] E realmente o fez nos §§ 187, 195, 198, 201 e 202.
[552] Noção bastante abrangente do ritmo, em proximidade com a definição dada por Massini-Cagliari (1992). Cf. nota 380.
[553] Cf. *Rhet*. 3, 8, 7; *De or*. 3, 173.
[554] Metáfora recorrente de Cícero, já utilizada nos §§ 14 e 42. Cf. também *De or.* 3, 52 e 200.

apta, nec satis tecte declinat impetum, nisi etiam in cedendo quid deceat intellegit.

luta também seja deleitoso para a sua apreciação, assim também o orador não desfere um golpe incisivo, se sua investida não for adequada[555], nem impede com suficiente proteção o ataque se também não percebe o que for conveniente ao retroceder.

229 *Itaque qualis eorum motus quos ἀπαλαίστρους Graeci uocant, talis horum mihi uidetur oratio qui non claudunt numeris sententias, tantumque abest ut – quod ii qui hoc aut magistrorum inopia aut ingeni tarditate aut laboris fuga non sunt adsecuti solent dicere – eneruetur oratio compositione uerborum, ut aliter in ea nec impetus ullus nec uis esse possit.*

229 E assim, tal qual o movimento daqueles que os gregos chamam de ἀπαλαίστροι[556], assim me parece o discurso destes[557] que não terminam as frases com ritmos, e tanto falta para que o discurso se debilite por causa do arranjo das palavras – porque aqueles que costumam dizer tal coisa não entendem, ou por falta de mestres, ou por falta de aptidão ou por aversão ao trabalho – que, de outro modo, não pode haver nele nenhuma vivacidade ou firmeza.

LXIX. *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;* **230** *quod se L. Coelius Antipater in prooemio belli Punici nisi necessario facturum negat. O uirum simplicem, qui nos nihil celet, sapientem, qui seruiendum necessitati*

LXIX. Mas – para não fazermos como aqueles que, ao tentar esse estilo, não o dominaram – o assunto exige muita prática, a fim de não transpormos manifestamente as palavras[558], para que a frase se arremate ou termine um pouco melhor. **230** Coisa que L. Célio Antípatro[559] se nega a fazer no proêmio de suas "Guerras Púnicas", a não ser que necessário. Ó homem simples, que nada nos

---

[555] Cf. *De or.* 3, 206.
[556] Ἀπαλαίστροι, *a-palaístr-oi* (> *palaestra*, "luta", "ginásio", "cultura"), "ignorantes de palestra,". Cf. *Instit. orat.* 9. 4. 56.
[557] Os neo-áticos.
[558] Embora a ordem sintática do latim seja relativamente "livre", tal comodidade não deve ser utilizada abusivamente.
[559] Lúcio Célio Antípatro, historiador do séc. II a.C., que muito se preocupou com o estilo (SALOR, 1997, p. 150).

putet! Sed hic omnino rudis; nobis autem in scribendo atque in dicendo necessitatis excusatio non probatur; nihil est enim necesse, et si quid esset, id necesse tamen non erat confiteri. Et hic quidem, qui hanc a L. Aelio, ad quem scripsit, cui se purgat, ueniam petit, et utitur ea traiectione uerborum et nihilo tamen aptius explet concluditque sententias. Apud alios autem et Asiaticos maxime numero seruientes inculcata reperias inania quaedam uerba quasi complementa numerorum. Sunt etiam qui illo uitio, quod ab Hegesia maxime fluxit, infringendis concidendisque numeris in quoddam genus abiectum incidant uersiculorum simillimum.

esconde, sábio que pensa ser servo da necessidade! Mas ele é completamente ignorante. Para nós, entretanto, a desculpa da necessidade no escrever e no falar não é aceita. Nada é, de fato, necessário e, se fosse, não seria preciso declarar. E, na verdade, Antípatro, que pede essa concessão a Lúcio Élio[560], para quem escreveu e de quem se desculpa, também usa aquela transposição de palavras[561], mas de forma alguma conclui e preenche as frases harmoniosamente. Em outros, porém, principalmente os asiáticos, subservientes ao ritmo, talvez descubras algumas palavras vazias inculcadas como que complementares dos ritmos. Há também quem, com esse vício que emana especialmente de Hegésias, dilacerando e cortando o ritmo, incida em certo estilo rasteiro muito semelhante a versinhos.

231 *Tertium est, in quo fuerunt fratres illi Asiaticorum rhetorum principes Hierocles et Menecles minime mea sententia contemnendi. Etsi enim a forma ueritatis et ab Atticorum regula absunt, tamen hoc uitium compensant uel facultate uel copia. Sed apud eos uarietas non erat, quod omnia fere*

231 Há um terceiro erro, no qual incorrem os irmãos Hiérocles e Menecles[562], líderes dos rétores asiáticos, na minha opinião nem um pouco desprezíveis. Com efeito, ainda que se afastem das causas reais[563] e da regra dos áticos, compensam esse vício com habilidade e riqueza de palavras. Mas em ambos não havia variedade, porque quase tudo terminava

[560] Os manuscritos oferecem a forma *Laelius*, mas alguns editores propõem a forma *L. Aelio*, isto é, L.A. Estilão, que foi o primeiro dos gramáticos latinos (YON, 1964, p. 89).
[561] O hipérbato. Cf. § 229.
[562] Dois dos principais representantes do estilo asiático até o ano 100 a.C., mencionados também em *Brutus,* 235 e no *De or.* 2, 95. Dedicavam-se unicamente ao estilo epidítico (YON, 1964, p. 159)
[563] *Forma ueritatis*, ou seja, as demandas reais (cf. § 221: *ueris causis*).

concludebantur uno modo. Quae uitia qui fugerit, ut neque uerbum ita traiciat ut id de industria factum intellegatur, neque inferciens uerba quasi rimas expleat, nec minutos numeros sequens concidat delumbetque sententias, nec sine ulla commutatione in eodem semper uersetur genere numerorum, is omnia fere uitia uitauerit. Nam de laudibus multa diximus, quibus sunt alia perspicue uitia contraria.

de um único jeito[564]. Quem evita esses erros? Aquele que não transpuser uma palavra de modo que pareça que foi feito de propósito, quem não amontoar palavras como se preenchesse rimas, quem não cortar e enfraquecer as frases buscando ritmos simplórios, quem não permanecer sempre no mesmo tipo de ritmo sem alguma mudança: esse terá evitado quase todos os erros. Mas já falamos muito sobre méritos, aos quais são contrários, muito claramente, outros vícios.

LXX. 232 *Quantum autem sit apte dicere, experiri licet, si aut compositi oratoris bene structam collocationem dissoluas permutatione uerborum – corrumpatur enim tota res, ut et haec nostra in Corneliana et deinceps omnia: "Neque me diuitiae mouent, quibus omnes Africanos et Laelios multi uenalicii mercatoresque superarunt": immuta paulum, ut sit "multi superarunt mercatores uenaliciique", perierit tota res; et quae sequuntur:*

LXX. 232 Com efeito, é possível, por um lado, provar o quanto é importante falar elegantemente[565] se decompuseres um período bem estruturado de um orador cuidadoso com uma alternância das palavras – de fato, corromper-se-á toda a estrutura, como este nosso trecho no discurso a Cornélio[566] e todos os seguintes: *Neque me diuitiae mouent, quibus omnes Africanos et Laelios multi uenalicii mercatoresque superarunt*[567]. Muda um pouco e ficará: *multi superarunt mercatores uenaliciique*[568], e todo

[564] Com as mesmas cláusulas.
[565] Cícero se propõe a provar como é possível determinar que um período se encontra bem ajustado e harmonioso (cf. § 149: *ut comprehensio numerose et apte cadat*). A contraprova vai figurar somente no § 233 (*aut si alicuius...*).
[566] Discurso do qual só restaram poucos fragmentos.
[567] "E as riquezas não me movem, com as quais muitos negociantes de escravos e mercadores superavam os africanos e os Lélios".
[568] "Superaram muitos mercadores e negociantes de escravos". No trecho original, aparece a cláusula favorita de Cícero, péon + espondeu: *mercatorēsquĕ sŭpĕlrārūnt*. A mudança transformaria a cláusula em um hexâmetro (dátilo + espondeu): *uenālĭcĭlīquĕ*, evitado por ele.

"Neque uestis aut caelatum aurum et argentum, quo nostros ueteres Marcellos Maximosque multi eunuchi e Syria Aegyptoque uicerunt"; uerba permuta sic ut sit:"uicerunt eunuchi e Syria Aegyptoque"; adde tertium: "Neque uero ornamenta ista uillarum, quibus L. Paulum et L. Mummium, qui rebus his urbem Italiamque omnem referserunt, ab aliquo uideo perfacile Deliaco aut Syro potuisse superari"; fac ita: "potuisse superari ab aliquo Syro aut Deliaco"; **233** *uidesne, ut ordine uerborum paululum commutato, isdem tamen uerbis stante sententia, ad nihilum omnia recidant, cum sint ex aptis dissoluta?*

o conteúdo se perderá; e os trechos seguintes: *Neque uestis aut caelatum aurum et argentum, quo nostros ueteres Marcellos Maximosque multi eunuchi e Syria Aegyptoque uicerunt*[569]. Assim, deslocadas as palavras, temos: *uicerunt eunuchi e Syria Aegyptoque*[570]; acrescenta um terceiro exemplo: *Neque uero ornamenta ista uillarum, uibus L. Paullum et L. Mummium, qui rebus his urbem Italiamque omnem referserunt, ab aliquo uideo perfacile Deliaco aut Syro potuisse superari*[571]; faça-se assim: *potuisse superari ab aliquo Syro aut Deliaco*[572]. **233** Acaso percebes como, mudada ligeiramente a ordem das palavras, permanecendo, no entanto, a sentença com as mesmas palavras, todas se reduzem a nada, quando passam de bem ajustadas a difusas?

Aut si alicuius inconditi arripias dissipatam aliquam sententiam eamque ordine uerborum paululum commutato in quadrum redigas, efficiatur aptum illud, quod fuerit antea diffluens ac solutum.

Por outro lado, se tomares alguma frase dissoluta de um orador displicente e a alterares um pouco ordem das palavras em um esquema bem encadeado, tornar-se-ia bem ajustado aquilo que antes era frouxo e

---

[569] "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".

[570] O período original encerra-se com a cláusula iâmbico-trocaica: *Aegyptoquĕ uīlcērūnt*. Com a alteração, obteremos uma cláusula datílico-dispondaica: *ē* Sў̆rĭ(a) *Āegyptōquē.*

[571] "Nem certamente esses adornos das casas de campo, nas quais L. Paulo e L. Múmio, que abarrotaram a cidade e a Itália com essas coisas, vejo facilmente que algum Delíaco ou Siro podem superar". Delíaco: Vale de Delos e, por metáfora, "rico", haja vista o valor da riqueza artística daquela cidade (cf. BARONE, 2004, p. 183).

[572] A estrutura original do período apresenta uma cláusula favorita de Cícero, péon 1º + espondeu: *potuīssĕ sŭpĕ|rārī.* Mudada a ordem, fica: *aliquō Sў̆r(o) āut Dĕlĭăcō*.

Age, sume de Gracchi apud censores illud: "Abesse non potest quin eiusdem hominis sit probos improbare qui improbos probet"; quanto aptius, si ita dixisset: "Quin eiusdem hominis sit qui improbos probet probos improbare!"

desordenado. Pois bem, toma o discurso de Graco diante dos censores: *Abesse non potest quin eiusdem hominis sit probos improbare qui improbos probet*[573]; tanto mais conveniente seria se assim fosse dito: *Quin eiusdem hominis sit qui improbos probet probos improbare*[574].

234 *Hoc modo dicere nemo umquam noluit nemoque potuit quin dixerit, qui autem aliter dixerunt, hoc assequi non potuerunt. Ita facti sunt repente Attici; quasi uero Trallianus fuerit Demosthenes, cuius non tam uibrarent fulmina illa, nisi numeris contorta ferrentur.* **LXXI.** *Sed si quem magis delectant soluta, sequatur ea sane, modo sic ut, si quis Phidiae clipeum dissoluerit, collocationis uniuersam speciem sustulerit, non singulorum operum uenustatem; ut in Thucydide orbem modo orationis desidero, ornamenta comparent.*

234 Ninguém jamais quis deixar de discursar desse jeito, e ninguém que pôde, não o fez; e aqueles que não puderam fazê-lo, discursaram de outro modo. Assim, de repente, tornaram-se áticos, como se Demóstenes – cujos raios não brilhariam tanto se não fossem carregados de ritmos – não fosse de Trales[575]. **LXXI.** Mas se alguém prefere as frases mal organizadas, siga-as bem. É como se alguém descompusesse o escudo de Fídias[576]: apagará toda espécie de arranjo, não a elegância de cada uma das peças. Como em Tucídides, desejo apenas o acabamento da frase, os ornamentos aparecem.

235 *Isti autem cum dissoluunt orationem, in qua nec res nec uerbum ullum est nisi abiectum, non clipeum, sed, ut in*

235 Mas aqueles[577] – quando retalham o discurso, em que não há conteúdo nem qualquer expressão, que não seja desprezível

---

[573] "Não se pode esquecer que é próprio do mesmo homem não aprovar os justos e aprovar os injustos".
[574] A seqüência original apresenta quatro iambos: *prŏbārĕ qu(i) īmprŏbōs prŏbēt*; com a correção de Cícero, temos um dicoreu: *īmprŏbārĕ.*
[575] Trales, cidade da Ásia Menor, de onde procediam os oradores asianistas. Não importa, na verdade, a procedência ou a escola a que pertençam os oradores. Importa, sim, falar com o brilho dos ritmos, como Demóstenes.
[576] Trata-se do escudo que Fídias fez para a deusa Atena. Tanto o escudo como a estátua podiam-se armar e desarmar facilmente (TOVAR, BUJADÓN, 1992, p. 141).
[577] Os neo-áticos, novamente.

prouerbio est – etsi humilius dictum est tamen simile est, – scopas, ut ita dicam, mihi uidentur dissoluere.

– parecem desfazer não um escudo, mas – como no provérbio: embora dito de forma muito simples, é ainda semelhante – uma vassoura[578], por assim dizer.

Atque ut plane genus hoc, quod ego laudo, contempsisse uideantur, aut scribant aliquid uel Isocrateo more uel quo Aeschines aut Demosthenes utitur, tum illos existimabo non desperatione reformidauisse genus hoc, sed iudicio refugisse; aut reperiam ipse eadem condicione qui uti uelit, ut aut dicat aut scribat utra uoles lingua eo genere quo illi uolunt; facilius est enim apta dissoluere quam dissipata conectere.

E para que pareça claramente terem aviltado este estilo que eu enalteço, que escrevam, algo à maneira de Isócrates, de Ésquines ou de Demóstenes, pois assim considerarei que eles temeram esse estilo não por desespero, mas o evitaram de caso pensado. Ou então eu mesmo encontrarei quem queira fazer uso da mesma condição: que discurse ou escreva nas duas línguas[579] que queiras , no estilo que eles querem. De fato, é mais fácil descompor o que está elaborado, do que estruturar o que está dissoluto.

236 *Res se autem sic habet, ut breuissime dicam quod sentio: composite et apte sine sententiis dicere insania est, sententiose autem sine uerborum et ordine et modo infantia, sed eius modi tamen infantia, ut ea qui utantur non stulti homines haberi possint, etiam plerumque prudentes; quo qui est contentus utatur. Eloquens uero, qui non approbationes solum sed admirationes, clamores, plausus, si liceat, mouere debet, omnibus oportet ita rebus excellat,*

236 A situação, na verdade, assim se apresenta, para dizer muito brevemente o que eu penso: discursar ordenada e adequadamente sem idéias é loucura, porém falar com idéias sem ordem e ajuste das palavras é próprio da puerícia, mas puerícia[580] de um modo que aqueles que fazem uso dela possam ser tidos não por homens tolos, mas, na maioria das vezes, por prudentes. Disso faça uso quem se contentar. Contudo, o eloqüente – que deve suscitar não somente a aprovação, mas também, se

[578] Quando as cerdas da vassoura se retorcem, ela não serve para mais nada. Trata-se provavelmente de um provérbio, já usado em *Ad att.* 7, 13b, 2*: non hominem, sed scopas solutas* (YON, 1964, p. 233)
[579] Latim e grego.
[580] Etimologicamente, *infantia* significa, a rigor, incapacidade de falar (*infans* < *in* + *fari*).

ut ei turpe sit quicquam aut exspectari aut audiri libentius.

possível, a admiração, o clamor e o aplauso – deve se sobressair em todas essas coisas, de tal modo que lhe repugne algo ser apreciado e ouvido com maior prazer[581].

237 *Habes meum de oratore, Brute, iudicium; quod aut sequere, si probaueris, aut tuo stabis, si aliud quoddam est tuum. In quo neque pugnabo tecum neque hoc meum, de quo tantopere hoc libro asseueraui, umquam affirmabo esse uerius quam tuum. Potest enim non solum aliud mihi ac tibi, sed mihimet ipsi aliud alias uideri. Nec in hac modo re, quae ad uulgi adsensum spectet et ad aurium uoluptatem, quae duo sunt ad iudicandum leuissima, sed ne in maximis quidem rebus quicquam adhuc inueni firmius, quod tenerem aut quo iudicium meum derigerem, quam id quodcumque mihi quam simillimum ueri uideretur, cum ipsum illud uerum tamen in occulto lateret.*

237 Tens, Bruto, o meu conceito de orador, que seguirás se o aprovares ou cingi-lo-ás ao teu, se tiveres algum outro. E nisto não discutirei contigo, nem afirmarei jamais que este meu conceito, do qual tanto falei neste meu livro, é mais verdadeiro do que o teu. Na verdade, tanto pode parecer uma outra coisa a mim e a ti, quanto a mim mesmo pode parecer uma coisa e outra. E não só nesta matéria, em que se espera o assentimento do vulgo e a satisfação dos ouvidos, que são duas coisas muito volúveis para julgar, mas nem nas coisas mais importantes descobri, até agora, alguma coisa mais firme, na qual me sustentasse ou para a qual dirigisse meu juízo, do que tudo aquilo que pareça mais próximo à verdade, já que a própria verdade se esconde dissimuladamente.

238 *Tu autem, uelim, si tibi ea quae disputata sunt minus probabuntur, ut aut maius opus institutum putes quam effici potuerit, aut, dum tibi roganti uoluerim obsequi, uerecundia negandi scribendi me impudentiam suscepisse.*

238 No entanto, gostaria que consideres, se os assuntos discutidos não forem aprovados por ti, que foi empreendida uma obra maior do que poderia ser realizada ou, quando quis obedecer ao teu pedido, que assumi a imprudência de escrever à vergonha de negar-me.

[581] Cf. *De or.* 3, 173-179

5 CONCLUSÃO

Optimus est orator qui dicendo animos audientium et docet et delectat et permouet. Docere debitum est; delectare honorarium, permouere necessarium. (Cícero, *De optimo genere oratorum* 1.3).

["O melhor orador é quele que, discursando, ensina, agrada e comove. Ensinar é um dever, agradar é dádiva, comover é uma necessidade."]

Como já mencionamos em outro momento, nossa pesquisa teve a intenção de apresentar não só uma tradução, ainda que parcial, de obra importantíssima da retórica clássica, mas também uma discussão sobre um assunto igualmente relevante na Lingüística moderna: o ritmo como elemento indissociável da linguagem humana.

Sem a mínima pretensão de considerar o assunto esgotado, procuramos traçar, ao longo do nosso trabalho, um panorama sobre a prosa artística na Antigüidade, a partir das concepções estilísticas de Cícero e, com isso, mostrar suas origens, procedimentos e estrutura interna.

Infelizmente, é praticamente impossível para nós, modernos, por motivos bastante óbvios, apreciar a prosa artística, na sua mais ampla manifestação, pois, além do desconhecimento real e em profundidade dos autênticos procedimentos oratórios clássicos, seus méritos essenciais escapam aos nossos ouvidos, quais sejam, a melodia inata à sílaba latina, devida à sua quantidade prosódica, somada à sua disposição através das cláusulas dentro do período harmonioso dos discursos dos oradores antigos. Como lembra Norden (1986, p. 227), "quem lê um período ciceroniano à maneira moderna, apenas 'segundo o senso' pode estar certo de que não poderá nunca chegar a compreender a suprema arte desse orador"[582]. Mesmo a análise do discurso a partir dos elementos da *elocutio* (figuras, adornos e o próprio ritmo) parecerá, ao leitor moderno, insignificante e maçante, mas é

[582] Tradução nossa de: "chi legge un periodo ciceroniano alla maniera moderna, solo 'secondo il senso', può essere sicuro che non potrà mai arrivare a comprendere la suprema arte di questo oratore".

preciso lembrar que a formação de um orador e de um autor antigo não era somente a aquisição de um aparato formal e técnico: possuir idéias e sentimentos era condição primeira de um bom orador (LEEMAN, 1974, p. 173). Por isso, concordamos com o resumo que Pianezzola (1990, p. 165) faz do estilo ciceroniano:

> A capacidade de difusão, a universalidade da obra de Cícero devem-se ao maravilhoso instrumento da sua prosa. Cícero se vale de uma prosa livre de arcaísmos, de oscilação morfológica, de vulgarismos, de coloquialismos e de termos gregos (salvo, naturalmente, seu epistulário), de uma prosa calcada sobre o uso da sociedade aristocrática de Roma. Em virtude de uma absoluta padronização da língua (...), Cícero fez da prosa latina um instrumento flexível e perfeitamente adequado à elaboração e à comunicação do pensamento. Os seus períodos, amplos e admiravelmente articulados na variedade dos nexos, na complexidade das subordinações, na musicalidade das cláusulas rítmicas, são planejados sob o critério da *concinnitas*, isto é, daquele equilíbrio e daquela harmonia formal que constuíam o caráter mais evidente da escritura ciceroniana[583].

Cícero fixou a terminologia retórica latina de forma elegante e sua prosa foi um produto de elaboração literária, por isso ele criou uma oratória ímpar: padrão da expressão falada, nas palavras, na estrutura, na plástica do período (MARCHESI, 1944, p. 294).

Na verdade, o produto do seu vasto engenho encontra ainda hoje espaço para discussão, pois muito do que podemos considerar moderno possui raiz, e até grande inovação, nos estudos antigos. No caso do *Orator*, é impossível não notar a relação entre a segmentação rítmica do período, através dos membros, incisos (e, no conjunto, as cláusulas) e a recepção do ouvinte: todos os procedimentos estéticos da prosa artística visam, exclusivamente, agradar para, então, convencer o auditório e o juiz. Na esteira,

[583] Tradução nossa de: "La capacità di difusione, l'universalità dell'opera di Cicerone, sono dovute anche al meraviglioso strumento della sua prosa. Cicerone si avvale di una prosa liberata da arcaismi, da oscillazioni morfologiche, da volgarismi, colloquialismi e termini greci (a parte, naturalmente, va considerato l'epistolario), di una prosa esemplata sull'uso della società aristocratica di Roma. In virtú di un'assoluta padronanza della lingua (...), Cicerone fece della prosa latina un strumento duttile e perfettamente adeguato all'ellaborazione e alla comunicazione del pensiero: il suo periodare, ampio e mirabilmente articolato nella varietà dei nessi nella complessità della subordinazione nella musicalità delle clausole ritmiche, è impostato in base al critério della *concinnitas*, cioè di quell'equilibrio e di quell'armonia formale che costituiscono il carattere più evidente della scrittura ciceroniana."

portanto, dos procedimentos persuasivos da técnica oratória, os efeitos de uma mensagem enunciada por um falante com a intenção predeterminda de atuar sobre o receptor encontram paralelo, hodiernamente, nos estudos da ciência da Lingüística[584].

Além disso, a preocupação de Cícero em conciliar a eloqüência que arrebate o auditório, inclusive o inculto, e uma arte demasiada sutil e "elevada", que deixaria de ser popular, finca os alicerces de um embate que ainda hoje alardeia a teoria literária: a quem a arte deve agradar, ao público ou à crítica? O arpinense não crê que seja necessário escolher entre uma coisa e outra, pois os gostos estéticos de ambos não precisam, necessariamente, estar em desacordo: a natureza dotou os homens dos sentidos aptos a apreciar a beleza e deleitar-se com ela, sem ser necessário explicá-la; já aos especialistas cabe analisar a técnica do artista[585]. Ademais, quanto ganha a análise literária quando inclui como um dos critérios de procedimento o fator ritmo?

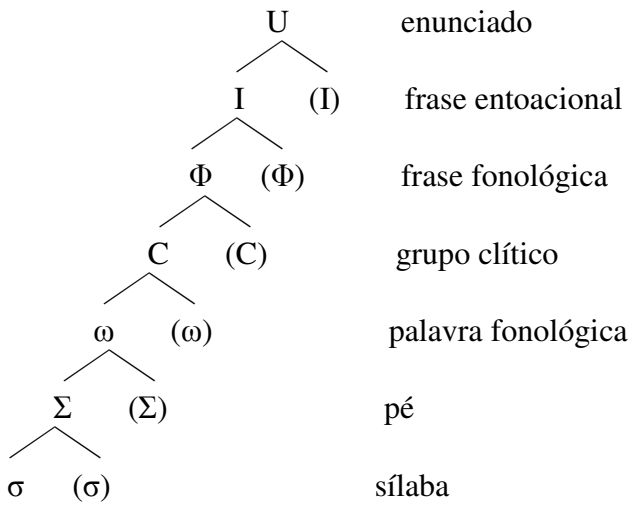
As diretrizes estabelecidas por Cícero, principalmente no que concerne às cláusulas, trazem à cena questões que seriam interessantes aos lingüistas que estudam a existência de um sistema de unidades fonológicas hierarquicamente organizado dentro do domínio prosódico de determinada língua. Temas que fazem parte das preocupações da fonologia métrica, nos modelos não lineares da Fonologia. O avanço desse ramo da Lingüística pode ainda auxiliar uma releitura dos clássicos e entender mais claramente alguns problemas ainda não definitivamente resolvidos da filologia clássica: a questão do acento e da prosódia latina.

As estruturas rítmicas hierarquicamente organizadas, aliás, que constituem o período oratório, da maneira como foram antevistas na seção 2.2 e melhor observadas na

---

[584] Bakker, 1997, p. 138-139. Essa relação do discurso com o comportamento ainda encontra reflexo nos estudos da Sociolingüística e da Pragmática.
[585] Cf. *Or*. 160.

seção 3.3, assemelham-se deveras com o que propõe outro ramo da Fonologia moderna: a fonologia prosódica[586]. Por essa vertente, "diante de um enunciado, além das sílabas e dos pés métricos, pode-se constatar outras unidades maiores, envolvidas com os fenômenos rítmicos e entoacionais" (CAGLIARI, 2002, p. 122). A preocupação, portanto, é mais abrangente: leva em consideração todos os constituintes prosódicos[587], não somente os rítmicos (pé e sílaba), como no modelo métrico. Isto é, os constituintes se organizam hierarquicamente, regulados por diversos princípios que constituem a hierarquia prosódica. Veja-se a seguinte representação em forma de diagrama arbóreo que nos informa sinteticamente Bisol (2001, p. 230):



Como se vê, ao final do nosso trabalho – na esperança, é claro, de que conseguimos cingir as noções de prosa artística, ritmo e oratória na Antigüidade através do texto de

[586] Cf. Nespor e Vogel (1986).
[587] 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).

Cícero –, encontramos mais questionamentos e novas perspectivas do que respostas propriamente ditas. Mesmo assim, consideramos ser mais importante em nosso estudo dar espaço para os antigos. Entendemos que uma "leitura correta" dos clássicos passa pelo acesso aos textos originais, por meio dos quais, somente, podemos associar a preocupação triádica, ritmo-linguagem-comunicação, dos antigos às suas razões de ordem mais prática e circunstancial. Para isso, mais do que entender o que disseram, é preciso saber por que o disseram. O conhecimento dessas questões, acreditamos, pode evitar com que se distorça a enorme contribuição da Antigüidade para nossos dias.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDIÇÕES DO *ORATOR*:

CICERO. *Brutus*. With an English translation by G. L. Hendrickson; *Orator*. With an English translation by H. M. Hubbell. London: Harvard University Press, 1997.

CICERÓN, Marco Tulio. *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.

CICÉRON. *L'orateur, et Du meilleur genre d'orateurs*. Texte établi par Henri Bornecque. Paris: Belles Lettres, 1921.

_____. *L'orateur, et Du meilleur genre d'orateurs*. Texte établi et traduit par Albert Yon. Paris: Belles Lettres, 1964.

CICERONE. *L'Oratore*. A cura de Giannicola Barone. Milano: Mondadori, 2004.

TEXTOS ANTIGOS:

ARISTOTLE. *The 'art' of rhetoric*. With an English translation by Jonh Henry Freese. London: Harvard University Press, 1994.

APULÉE. *Les métamorphoses*. Texte établi par D. S. Robertson et traduit par Paul Vallette. Paris: Les Belles Lettres, 1989. 3 vol.

CICERO. *Philippics*. With an English translation by Walter C. A. Ker. London: Harvard University Press, 1995.

_____. *In Catilina I-IV, Pro Murena, Pro Sulla, Pro Flacco*. With an English translation by C. Macdonald. London: Harvard University Press, 1996.

_____. *Pro lege manilia, Pro Caecina, Pro Cluentio, Pro Rabirio Perduellionis*. With an English translation by H. Grose Hodge. London: Harvard University Press, 2000.

_____. *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.

_____. *The Verrines orations*. With an English translation by L. H. G. Greenwood. London: Harvard University Press, 1988. 2 vol.

CÍCERO. *Retórica a Herênio*. Trad. e introd. de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

CICERÓN. *De l'orateur*. Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Edmond Courbaud et Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1930. 3 vol.

_____. *Discours: pour M. Tullius, discours contre Q. Caecilius, dit "La Divination, premiere action contre C. Verrès, seconde action contre C. Verrè (livre premier: la préture urbane).* Texte établi et traduit par H. de la Ville de Mirmont. 4a. ed. (rev. et corr.). Paris: Les Belles Lettres, 1984.

DENYS D'HALICARNASSE. *La composition stylistique.* Texte établi et traduit par Germaine Aujac et Maurice Lebel. Paris: Les Belles Lettres, 1981. (Opuscules rhétoriques, tomme III).

HORÁCIO. *A arte poética*. Trad. de Dante Tringali. São Paulo: Musa Editora, 1993.

LIVY. *Sumaries, fragments and obsequens*. Translated by Alfred C. Schlesinger. London: Harvard University Press, 1987. (Tome XIV)

LUCRETIUS. *De rerum natura*. With an English translation by W. H. D. Rouse. Revised by Martin Ferguson Smith. London: Harvard University Press, 1997.

MARCUS PORCIUS CATO. *On agriculture*; MARCUS TERENTIUS VARRO. *On agriculture*. With an English translation by Willian Davis Hooper. London: Harvard University Press, 1999.

PLATÃO. *A República.* Introd. e notas de Robert Baccou. Trad. de J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

PLATO. *Lysis, Symposium, Gorgias*. With an English translation by W. R. M. Lamb. London: Harvard University Press, 1996.

QUINTILIEN. *Institutio oratoria*. Texte établi et traduit par J. Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1975-80. 7 vol.

SUÉTONE. *Grammairiens et rhéteurs.* Texte établi et traduit par Marie-Claude Vacher. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

TACITE. *Dialogue des orateurs, Vie d'agricola, La Germanie*. Texte établi et traduit par Henri Goelzer, H. Bornecque, G. Rabaud. Paris: Les Belles Lettres, 1922.

DICIONÁRIOS:

BAILLY, A. *Dictionaire Grec-Français*. Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine. Paris: Hachette, 1950.
GLARE, Peter G. W. *et al.* (ed.). *Oxford Latin dictionary.* Oxford: Oxford University Press, 1968.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. 11a. ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Garnier, 2000.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português.* 2a. ed. Porto: Gráficos Reunidos, 1982.

TRASK, R. L. *Dicionário de linguagem e lingüística*. Trad. Rodolfo Ilari; ver. Técnica Ingedore Villaça Koch, Thaïs Cristófaro. São Paulo: Contexto, 2004.

SMITH, Willian. *Dictionary of Greek and Roman bibliography and mythology*. Disponível em www.ancientlibrary.com. Acesso em 28 fev. 2008.

DEMAIS OBRAS CONSULTADAS:

ABAURRE, Maria Bernadete Marques. Ritmo e linguagem. In: ALBANO, Eleanora *et al. Saudades da língua*. Campinas: Mercado de Letras, 2003. pp. 85-95.

ALBERTE, Antonio. Escritos retóricos. CODOÑER, Carmen (ed.). In: *Historia de la literatura latina*. Madri: Cátedra, 1997. pp. 365-390.

ACCENTO. In: ENCICLOPEDIA VIRGILIANA. Roma: Instituto della Enciclopedia Italiana, 1984. pp. 10-11.

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.

ALSINA, José. *Teoría literaria griega*. Madrid: Gredos, 1991.

ATKINS, J.W.H. *Literary criticism in Antiquity*. Londres: Methuen, 1952 *apud* OCHS, Donovan J. Teoría retórica de Cicerón. In: MURPHY, James J. (ed.). *Sinopsis histórica de la retórica clássica*. Madrid: Gredos, 1989. pp. 133-211.

BAKKER, *Poetry in speech: orality in Homeric discourse*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1997.

BALEY, Maynet Thomas. Ciceronian metrics and clausulae. *The Classical Journal*, vol. 33, n. 6, mar., 1938. pp. 336-350.

BARBOSA, Plínio A. *Incursões em torno do ritmo da fala*. Campinas: Pontes, São Paulo: Fapesp, 2006.

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

BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-européias*. Trad. de Denise Bottmann. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (Vol. I)

BERNSTEIN, Martin**.** *An introduction to music*. New York: Prentice-Hall, 1962.

BISOL, Leda. O acento e o pé métrico binário. *Caderno de Estudos Lingüísticos*, Campinas, v. 22, jan./jun. 1992. pp. 69-80.

_____ (Org.) *Introdução a estudos de fonologia do português brasileiro*. 3ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

BOLDRINI, Sandro. *La prosodia e la metrica dei romani.* Roma: La Nuova Italia Scientifica, 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 Idéias sobre Linguagem)

CALVET, Louis-Jean. *Saussure: pró e contra, para uma lingüística social*. Trad. de Maria Elizabeth Leuba Salum. São Paulo: Cultrix, 1975.

CAMPOS, Rafael da Costa. A formação educacional do orador romano e a retórica como instrumento de comunicação e ação ao final da República e primeiro século do Principado. In: *Anais do II Ciclo Internacional de Estudos Antigos e Medievais e VIII Ciclo de Estudos Antigos e Medievais, 2006.* Assis: Universidade Estadual de São Paulo, 2006. Disponível em http://www.assis.unesp.br/neam/anais2006/texto2.pdf. Acesso em 1 mar. 2008.

CART, A. *et al*. *Gramática latina.* Tradução e adaptação de Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: T.A. Queiroz. 1986.

CHACON, Lourenço. *Ritmo da escrita: uma organização do heterogêneo da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CHAFE, Wallace. *Discourse, consciousness, and time: the the flow and displacement of conscious experience in speech and writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1994 *apud* BAKKER, *Poetry in speech: orality in Homeric discourse*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1997.

CLARK, Donald Lemen. *Rhetoric in Greco-Roman education*. New York: Columbia University Press, 1957.

CONTE, Gian Bagio. *Latin literature: a history*. Baltimore and London: The Jonhs Hopkins University Press, 1994.

CROLL, Morris W. *Style, rhetoric and rhythm*. Woodbridge, Connecticut: Ox Bow Press, 1989.

CUNNINGHAM, J.V. *The problem of style: a comprehensive history of the idea of style, documented in the works of major literary critics from Aristotle to René Wellek*. Massachusetts: Fawcett, 1966.

DAIN, A. *Traité de métrique grecque*. Paris, 1965 *apud* ALSINA, José. *Teoría literaria griega*. Madrid: Gredos, 1991.

DESBORDES, Françoise. *Concepções sobre a escrita na Roma antiga*. Trad.Fulvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Ática, 1995.

DIÔGENES LAÊRTIOS. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Universidade de Brasília, 1988.

DOUGLAS, A.E. M. Calidius and the Atticists. *The Classical Quarterly* (New Series), v. 5, n. 3/4, jul./oct., 1955. pp. 241-247.

_____. *Clausulae* in the *Rhetorica ad Herennium* as Evidence of Its Date. *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 10, n. 1, may, 1960. pp. 65-78.

EASTERLING, P. E.; KNOX, B.M.W. (ed.) *The Cambridge history of classical literature: greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. (Vol. I)

ECHEGOYEN, José J. Iso. Introducción a la metrica latina: cuestiones de concepto y metro. In: ISO, J.J. *et al*. *Aspectos didácticos de latín 2*. Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación, 1986. pp. 9-27.

FARIA, Ernesto. *Fonética histórica do latim*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1970.

_____. *Gramática da língua latina*. Rev. de Ruth Junqueira de Faria. 2. ed. rev. e aum. Brasília: FAE/MEC, 1995.

FÉREZ, J. A. López (ed.). *Historia de la literatura griega*. 2. ed. Madri: Cátedra, 1988.

FLEMING, Thomas. The origin of the period. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Roma (nuova serie), 82, n. 1, 2006. pp. 95-102.

FOWLER, R. L. Aristotle on the Period (Rhet. 3. 9). The *Classical Quarterly*, New Series, vol. 32, n. 1, 1982. pp. 89-99.

GARAVELLI, Bice Mortara. *Manual de retórica.* Madrid: Cátedra, 2000.

GENTILI, B. Trittico pindarico. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Roma (nuova serie), n. 2 (31), 1979 *apud* 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, 2004. pp. 103-117.

GIANOTTI, G. F.; PENNACINI, A. *Società e comunicazione letteraria di Roma antica.* Torino: Loescher Editore, 1990. (Vol. 2) *apud* PETERLINI, Ariovaldo Augusto. A retórica na tradição latina. In: *Retóricas de ontem e de hoje.* MOSCA, Lineide do lago Salvador (org.). 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2004. pp. 120-144.

GRANT, Mary A.; FISKE, George Converse. Cicero's "Orator" and Horace's "Ars Poetica". *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 35, 1924. pp. 1-74.

GRUBE, G.M.A. Educational, rhetorical, and literary theory in Cicero. *Phoenix*, v. 16, n. 4, 1962. pp. 234-257.

GOTOFF, Harold C. *Cicero's elegant style: an analysis of the Pro Archia.* Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1979.

GUINSBURG, J. (org. e trad.). *A república de Platão*. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Textos; 19)

HAVET, L. *Cours élémentaire de métrique grecque et latine*. 6a. ed. Paris: Librairie Delagrave, 1924.

HAYES, Bruce. *Metrical stress theory: principles and case studies*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1995.

HURTADO, Leopoldo. *Introducción a la estética de la música*. Buenos Aires: Paidos, 1971.

JURET, A. C. *Manuel de phonétique latine.* Paris, 1921 *apud* FARIA, Ernesto. *Fonética histórica do latim*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1970.

KENNEDY, E.J.; CLAUSEN, W.V. (ed.) *The Cambridge history of classical literature: latin literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996. (Vol II)

KENNEDY, George A. *Classical rhetoric: its Christian secular tradition from Ancient to Modern times.* 2a. ed. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1999.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1975.

_____. *Manual de retórica literária: fundamentos de uma ciência 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*. Trad. de Gian Carlo Giardina e Rita Cuccioli Melloni. Bologna: Il Mulino, 1974.

LIBER USUALIS missae et officcii: pro dominicis et festis cum cantu gregoriano. Parisiis, Tornaci, Romae: Desclée, 1946.

LINDHOLM, E. L. *Stilistische Studien*. Lund, Gleerup, 1931 *apud* MAROUZEAU, J. *Traité de stylistique latine.* 2a. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

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, 2004. pp. 103-117.

LYONS, John. *Lingua(gem) e lingüística*. Trad. de Marilda W. Averbug e Clarisse S. de Souza. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 1987.

MARCHESI, Concetto. *Storia della letteratura latina.* 6a. ed. Milano: Casa Editrice Giuseppe Principato, 1944. (2 vol.)

MAROUZEAU, J. *Traité de stylistique latine.* 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Cantigas de amigo: do ritmo poético ao lingüístico – um estudo do percurso históricoda acentuação em português.* 1995. Tese (Doutorado em Lingüística) IEL/UNICAMP, Campinas, 1995.

_____. Sobre o percurso histórico da acentuação em português. In: SCARPA, Ester M. (org.). *Estudos de prosódia*. Campinas: Unicamp, 1999.

_____. *Acento e ritmo*. São Paulo: Contexto, 1992. (Coleção Repensando a Língua Portuguesa)

_____. O conceito de *pé* como unidade rítmica: trajetória. In: SCARPA, E.M. (org.). *Estudos de prosódia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. pp. 113-139

MAURER JR, Theodoro Henrique. *Gramática do latim vulgar*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1959 *apud* QUEDNAU, Laura Rosane. *O acento do latim ao português arcaico*. 2000. Tese (Doutorado em Letras). PUC-RS, 2000.

MEILLET, A.; VENDRYES, J. *Traité de grammaire comparée de langues classiques*. 1924 *apud* NICOLAU, Mathieu. *L'origine du "cursus" rythmique et les début de l'accent d'intensité en latin.* Paris: Les Belles Lettres, 1930.

MENNA-BARRETO, Luiz; MARQUES, Nelson (orgs.). *Cronobiologia: princípios e aplicações*. São Paulo: Edusp/Fiocruz, 1997.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rhythme: anthropologie historique du langage.* Paris: Verdier, 1982.

MICHEL, Alain. La théorie de la rhétorique chez Cicerón: éloquence et philosophie. In: _____. *Éloquence et rhétorique chez Cicerón*. Vandoeuvres-Genève: Fondation Hardt, 1982. (Tome XXVIII)

MIGNOT, Xavier. Description de l'accent du mot latin et phonologie métrique. *Mélanges*, Paris: Les Belles Lettres, 1994.

MOREDA, Santiago López. Sobre el significado de *concinnitas*. *Emerita*. Revista de Lingüística y Filología Clásica (*EM*) – LXVIII 1, 2000. pp. 73-86

MORENO, Jesús Luque. Vox (sonus), sermo, carmen, cantus, uersus, oratio. *Estudios de Lingüística Latina: Actas del IX colóquio internacional de Lingüística latina.* Madrid, v. II, 1997. pp. 971-984.

_____. Los gramáticos griegos y la música. Los músicos griegos y el lenguaje. *Koinòs Lógos* (homenaje al profesor José García López). Murcia [s.n.], 2006. pp. 551-563.

NESPOR, Marina. *Le strutture del linguaggio: fonologia.* Bologna: Il Mulino, 1994.

_____; VOGEL, Irene. *Prosodic Phonology*. Dordrecht: Foris Publications, 1986.

NORDEN, Eduard. *La letteratura romana*. Trad. di Fausto Codino. Roma: Laterza, 1984.

_____. *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.

NICOLAU, Mathieu. *L'origine du "cursus" rythmique et les début de l'accent d'intensité en latin.* Paris: Les Belles Lettres, 1930.

OBERHELMAN, Steven M.; HALL, Raiph. A New Statistical Analysis of Accentual Prose Rhythms in Imperial Latin Authors. *Classical Philology*, Vol. 79, No. 2. (Apr., 1984), pp. 114-130.

OCHS, Donovan J. Teoría retórica de Cicerón. In: MURPHY, James J. (ed.). *Sinopsis histórica de la retórica clássica*. Madrid: Gredos, 1989. pp. 133-211.

PACE, Giovanna. Il termine περίοδος nella dottrina metrica e ritmica antica. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Roma (nuova serie) 71, n. 2, 2002. pp. 25-46.

PEREIRA, Marcos A. Natureza e lugar dos discursos gramatical e retórico em Cícero e Quintiliano. *Phaos*, n.1, 2001. pp.143-157.

_____. Quintiliano e a gramática antiga. *Clássica*, vol. 13/14, n. 13/14, 2000/2001. pp. 367-373.

_____. Ainda sobre a duração como traço distintivo no latim. In: ALBANO, Eleanora *et al. Saudades da língua*. Campinas: Mercado de Letras, 2003a. pp. 431-441.

_____. O conceito de "uso lingüístico" em Quintiliano (*Institutio oratoria*, 1.6.43-45). *Línguas e instrumentos ingüísticos*. Campinas: Pontes, n. 11, jan./jun. 2003b. pp. 31-44.

_____. O "uso", o "decoro" e a constituição de uma "norma lingüística" na *Institutio oratoria* de Quintiliano: breve comentário. In: *Anais do 6º encontro do CELSUL – Círculo de Estudos Lingüísticos do Sul, 2004*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

_____. *Quintiliano gramático: o papel do mestre de Gramática na Institutio oratoria.* 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

PEREIRA, Maria Isabel. Acento latino e acento em português: que parentesco? In: ARAÚJO, Gabriel Antunes de (org.). *O acento em português: abordagens fonológicas.* São Paulo: Parábola, 2007. pp. 61-83.

PETERLINI, Ariovaldo Augusto. A retórica na tradição latina. In: *Retóricas de ontem e de hoje.* MOSCA, Lineide do lago Salvador (org.). 3a. ed. São Paulo: Humanitas, 2004. pp. 120-144.

PLEBE, Armando. *Breve história da retórica antiga.* Tradução e notas de Gilda Naécia Maciel de Barros. São Paulo: EPU/USP, 1978.

PIANEZZOLA, Emílio. *Autori di Roma antica: antologia di testi e traduzioni.* Firenze: Le Monnier, 1990. (3 vol.)

QUEDNAU, Laura Rosane. *O acento do latim ao português arcaico*. 2000. Tese (Doutorado em Letras). PUC-RS, 2000.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROCHA JUNIOR, Roosevelt Araújo da. *O Peri Mousikēs, de Plutarco: tradução, comentários e notas*. 2007. Tese (Doutorado em Lingüística), IEL/UNICAMP, Campinas, 2007.

ROLFE, John C. *Cicero and his influence*. New York: Cooper Square, 1963 *apud* OCHS, Donovan J. Teoría retórica de Cicerón. In: MURPHY, James J. (ed.). *Sinopsis histórica de la retórica clássica*. Madrid: Gredos, 1989. pp. 133-211.

ROMILLY, Jacqueline de. *Fundamentos de literatura grega*. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

ROLLER, Matthew B (1997). Color-blindness: Cicero's death, declamation, and the production of history. *Classical Philology*. v. 92, n. 2, 1997. pp. 109-130.

ROVEDA, Lyndia. Musique, métaphores et origine du langage dans "le traité de La formacion méchanique des langues" de Charles de Brosses. *Neophilologus*, n. 90, 2006, pp. 25-37.

SABBADINI, Remigio. La composizione dell'*Orator* ciceroniano. *Rivista di filologia e di strumenti classici*, n. 44, 1916 *apud* CICÉRON. *L'orateur, et Du meilleur genre d'orateurs*. Texte établi et traduit par Albert Yon. Paris: Belles Lettres, 1964.

SANTOS, Marcos Martinho dos. Arte dialógica e epistolar segundo as *epístolas morais a Lucílio*. *Letras Clássicas,* São Paulo, Humanitas, n. 3, dez., 1999. pp. 45-93.

SENGER, Jules. *A arte oratória.* Trad. Carlos Ortiz. 2a. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

SHEWRING, W. H. Prose-rhythm: an apologia. *The Classical Quarterly*, v. 27, n. 1, jan., 1933. pp. 46-50.

SHIPLEY, F. W. The Heroic Clausula in Cicero and Quintilian. *Classical Philology*, Vol. 6, No. 4. (Oct., 1911). pp. 410-418.

SOUBIRAN, Jean. *Essai sur La versification dramatique des romains: sénaire iambique et septenaire trochaïque*. Paris: Centre National de la Recherce Scientifique, 1988.

STURTEVANT, Edgar H. *The pronunciation of Greek and Latin.* 2a. ed. Chicago: Ares Publishers, 1975.

TINIANOV, Iuri. *El problema de la lengua poetica*. Trad. Ana Luisa Poljak. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1972.

TRAINA, Alfonso; PERINI, Girgio Bernardi. *Propedeutica al latino universitario.* 4a. ed. Bologna: Pàtron, 1992.

TRINGALI, Dante. *Introdução à retórica: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

WEST, M.L. *Greek metre*. Oxford, 1982 *apud* 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.

DA RIOS, R. *Aristoxeni Elementa Harmonica*. Roma: Typis Publicae Officinae Polygraphicae, 1954.

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.