

MÚSICA, LINGUAGEM E DISCURSO: O QUE CÍCERO NÃO NOS DISSE?

Carlos Renato Rosário de JESUS¹

RESUMO: Neste artigo pretendemos fazer algumas reflexões preliminares acerca das questões que perpassam implicitamente parte do *Orator*, de Cícero. Abordaremos muito sucintamente o problema da música na Antiguidade e seus desdobramentos na prosa artística, assim como, e principalmente, a importância do ritmo como parte integrante da natureza e da linguagem, de modo a esclarecer suas implicações no discurso oratório, tal qual proposto pelo orador romano na obra mencionada.

ABSTRACT: In this article we intend to make some preliminary thinking about issues that deals implicitly with part of the *Orator*, from Cicero. The problem of music in the Antiquity will be very briefly discussed. We will also discuss its implications on artistic prose, as well as, and specially, the importance of rhythm as part of nature and language. We search to clarify its consequences on oratory speech, as proposed by the roman orator at the mentioned book.

1. INTRODUÇÃO

As reflexões a seguir representam parte de nossa dissertação de mestrado em Linguística – Letras Clássicas, na qual traduzimos parte da obra *Orator* de Cícero (106 – 43 a.C.), sobre a qual fizemos um estudo introdutório à principal questão nela discutida: a prosa rítmica (*oratio numerosa*). É somente na segunda parte da obra (parágrafo 140 em diante) que o autor discute amplamente o assunto. Sua preocupação, no conjunto da obra, é a de mostrar as qualidades do orador perfeito, que se revela mais claramente na *elocutio*. As diversas vezes em que Cícero enfatiza a necessidade de o discurso agradar aos ouvidos do auditório são consequência do exame que ele faz do chamado *supellex oratoria*², ou instrumentos do orador, entre os quais, conforme sintetiza Yon (1964), estaria a ornamentação em vista da satisfação dos ouvidos, que acontece através da eufonia (*compositio*), da disposição das palavras (*concinntas*) e do ritmo (*numerus*). Esses três elementos podem corresponder à técnica oratória que visa agradar aos “juizes dos sons e dos ritmos”³: os ouvidos. E não só os ouvidos, mas, por extensão, os nossos sentidos⁴. Com efeito, o ritmo dá consistência a um agrupamento de elementos sensoriais, que adquirem caráter unitário só possível mediante um processo mental. Assim,

¹ Programa de Pós-Graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp. Projeto financiado pela FAPESP (Fundação de Amparo à pesquisa do Estado do Amazonas). E-mail: carlosrenator@yahoo.com.br.

² Cf. *Orator*. 80: *supellex est enim quodam modo nostra, quae est in ornamentis, alia rerum alia uerborum*. As referências ao *Orator* são todos retirados da edição da *Belles Lettres*.

³ Cf. *Or.* 162: *uocum autem et numerorum aures sunt iudices*.

⁴ Cf. *Or.* 183: *Iudicat enim sensus*.

Os ritmos biológicos, orgânicos, que para alguns autores são a base, o fundamento de nosso sentido de ritmo, são também produto da capacidade organizadora da mente. A mesma coisa pode-se dizer dos impulsos motores; anterior ao movimento rítmico está a concepção dos fins do movimento e a vontade necessária para produzi-los. (Hurtado, 1971: 60)

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

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

Cícero reconhece que o ritmo na prosa se processa diferentemente do que na poesia, pois nesta as regras são já pré-determinadas e definidas, 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 discurso⁵ “não existem as medidas de percussão como, por exemplo, para flautista, mas toda composição e espécie de discurso está acabada e fechada, porque é determinada pelo prazer dos ouvidos”⁶. 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. No nosso entender, as tais medidas de percussão de que nos fala Cícero são as marcas fundamentais da música. Não nos parece especulação considerar que ele tinha claro em mente a relação entre o discurso e a música e todas as implicações aí em jogo, pois elas eram inseparáveis na teoria antiga: “De Platão aos padres da Igreja e os últimos humanistas, a ‘palavra’ (*léxis*) desempenhou um papel primordial na determinação do conteúdo e na influência da percepção da música” (Harrán, 1997: 22). O próprio Quintiliano não descarta a música como recurso retórico, sem a qual não pode haver “perfeita eloquência”⁷. Ao se falar de ritmo, portanto, não se pode esquecer que, sendo a matéria principal da música e ainda indissociado da poesia, lugares onde, por sinal, ele se encontra com mais propriedade, é impossível pensar em prosa rítmica sem levar em conta o desenho musical presente (ou pelo menos subjacente) na prosa artística. Algo que Cícero, certamente, não ignorava, mas que não trata, já que não é esse o objetivo de seu livro, com o devido aprofundamento na sua obra em questão. Nosso objetivo, neste artigo é, pois, fazer um apanhado do material teórico relacionado ao ritmo, que subjaz à obra de Cícero, mais especificamente no contexto da música e, eventualmente, na linguagem como um todo, e mostrar seu inter cruzamento com o discurso.

⁵ A palavra “discurso”, no nosso trabalho, terá sempre o significado de “discurso oratório”, isto é, a fala solene do orador.

⁶ Cf. *Or.* 198.

⁷ Cf. *Institutio Oratoria*, 1, 10, 11.

2. RITMO, LINGUAGEM E MÚSICA

Antes de tudo, precisamos partir de uma noção segura do termo ritmo. Não se trata, como talvez pudéssemos pensar numa primeira e rápida análise, de algo restrito à música. Na verdade, nos estudos da fisiologia humana, a **Cronobiologia**⁸ é a parte da ciência que se dedica ao estudo dos ritmos orgânicos. Nosso metabolismo se organiza temporalmente e expressa os ritmos circadianos (biológicos) através do núcleo supraquiasmático (NSQ), que funciona como nosso relógio interno. É o que nos faz dividir o dia em vigília-sono, por exemplo. É na natureza, portanto que se encontra o ritmo. Conforme afirma Nespor (1994: 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”. Conceitualmente, Allen (1973: 97) refere-se ao ritmo com bastante clareza:

(...) 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.

Para a Lyons (1987), mesmo a sentença da língua falada terá, sobreposto à cadeia de formas vocabulares, um contorno prosódico característico (notadamente um certo padrão entonacional), sem o qual não é uma sentença. Seria algo que Calvet (1975) chama de “competência rítmica” que permitiria a nossa capacidade de 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, já que é uma espécie de memória rítmica que nos faz ler a frase com uma determinada entonação.

Llorente (1971) nos recorda de que a palavra ritmo aparece sempre associada à música e à poesia (canto e dança)⁹. Uma e outra tinham em comum os sinais de duração das notas e das sílabas, embora as sílabas ultralargas e os tempos vazios da música não encontrassem paralelo na poesia. Por isso, as palavras tinham que ser adaptadas ao canto com alguma deformação. Mas a musicalidade não é exclusividade do poema. Também a prosa exige musicalidade e eufonia. Com efeito, o ritmo lingüístico possui mais ou menos os mesmos elementos da música: timbre, tom ou tonalidade, intensidade, quantidade ou duração, silêncio ou pausa, tempo. Mas não se quer dizer com isso que o ritmo na música seja exatamente o mesmo que na poesia ou na linguagem (discurso). “O ritmo é consubstancial ao discurso, porque é consubstancial ao ser humano e a toda atividade. Não só é linguagem, mas está dentro da linguagem” (Meschonnic, 1982: 121). Tanto a música quanto a linguagem são sistemas organizados (de sons e de signos,

⁸ Cf. Revista *Mente & Cérebro*, maio de 2007, pp. 86-91.

⁹ 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 (Junior, 2007: p. 40). Isso não significa, evidentemente, que os elementos musicais não permanecessem presentes na poesia sob outras formas, como o ritmo, por exemplo.

respectivamente), embora esta última não tenha necessariamente finalidade estética, mas utilitária (comunicação).

Voltando à Antigüidade, para os gregos, segundo Sachs (1934), a música tinha um poder mais intenso do que pra nós, modernos. Estava ligada a forças mágicas, ao apaziguamento (e mesmo à corrupção) do espírito, a um certo valor pedagógico. O mito de Orfeu é exemplar: ele se serve da lira para falar com as bestas selvagens e para arrebatá-las os elementos da natureza. Para os romanos, particularmente Cícero, a música não tinha esse mesmo valor. Mesmo assim, na Roma imperial, “grego era o estilo de composição, gregos os instrumentos e grega a música. Também a poesia latina – tanto o drama como a épica de Virgílio e Ovídio e a lírica de Horácio – foi recebida por cantores de puro estilo helênico” (*idem, ibidem*: 85).

Foram os pitagóricos (séc. VI a.C.) quem primeiro lançaram as bases matemáticas da teoria musical. Eles estabeleceram uma escala de sons adequados ao uso musical que recrudescerá até o século IV a.C. Como parte da ciência cosmológica de Pitágoras, sua teoria musical tinha o caráter metafísico que sobreviveu, com poucas variações, até Platão e Aristóteles. Foi somente com Aristóxeno de Tarento (séc. IV a.C), discípulo de Aristóteles, e Aristides Quintiliano (virada do séc. III para o séc. IV) que as formulações teóricas musicais adquiriram um valor mais exclusivamente científico e sistematizado, cujos paradigmas perduraram quase sem modificações até o Renascimento e mesmo até os dias de hoje¹⁰.

Não obstante, algo que não deixou de subsistir no que concerne às impressões musicais, é o fato de ela mover o ouvinte e de nele despertar emoções. A música requer, como já se disse, uma sucessão ou combinação simultânea de vários sons, cuja base é o ritmo, e “a percepção deste se dá na comparação do peso e duração dos sons ou grupos de sons” (Bernstein, 1962: 29). Segundo Hurtado (1971), o ouvido, de fato, seleciona, organiza o material que lhe provêem as sensações e o converte em música. Além disso, o organismo responde como um todo à experiência estética (emoção, sentimentos, imaginação, memória, etc.). Há indícios de que desde a Antigüidade era sabido que a música causava determinadas reações emotivas¹¹. Algo que, aplicado à prosa, não era ignorado no momento de conferir ritmo ao discurso.

3. RITMO E DISCURSO

Bernstein (1962) afirma que a música tem muito em comum com outro meio de comunicação, chamado discurso (*speech*). Os tons musicais podem ser comparados àquelas letras empregadas no discurso, porque assim como as letras são organizadas no

¹⁰ Entre as maiores contribuições dos gregos para a música tradicional, além das bases matemáticas da música, está também o seu reconhecimento “como algo mais do que acessório ao culto e ao entretenimento, o sistema diatônico e a notação” (Abraham, 1986: 36).

¹¹ E mesmo hoje, a psicologia comportamental moderna estuda os efeitos da experiência musical no sistema nervoso humano e, ao mesmo tempo, como as características de personalidade influenciam no modo como se reage à música. Ademais, quanto mais complexa for a música, mais se nos exige intelectualmente, e quanto maior for a nossa experiência pessoal ou horizonte cultural, tanto mais complexo será a nossa forma de reagir a uma composição musical (Revista *Mente & Cérebro*, junho de 2007, pp. 30-35).

alfabeto, os tons utilizados na construção de melodias são organizados em cadeias de notas sucessivas que são chamadas modos ou escalas. E mais:

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

Como se vê, as relações entre a música e o discurso são bem estreitas. E mais ainda se lembrarmos que o ritmo na prosa é bem menos artificial do que na poesia, já que, no latim e no grego, a métrica é restrita, fixa, marcada. Já a prosa, que evita o metro, tem como base o ritmo, bem mais geral e livre. Embora complementares, opõem-se em diversos aspectos: o metro é convencional, racionalizado, fixado de antemão; já o ritmo surge do próprio desenvolver-se da frase, é intuitivo e encerra-se no seu ciclo de tempo.

Há certa unanimidade sobre o fato de que a constituição rítmica da frase está num nível intermediário entre a prosa e a poesia, chamado *carmen*¹², 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. O que os romanos chamavam de *carmen*, podemos chamar “prosa rítmica”. Moreno (1997) é bem detalhista ao mostrar evidências de que a palavra *carmen* não tem o sentido de “cantar” (cano), mas o de “fórmula”, padrão ou estrutura linguisticamente organizada. O autor sustenta que a música não é algo exterior à linguagem. O canto não surgiu ao se pôr música na poesia, mas sim a poesia não-cantada é que deriva do canto, isto é, fala marcada, formada da dicção (*lêxis*) e da melodia (*méllos*). Assim esquematizado, obtemos a estrutura do período oratório (descrito por Cícero no *Orator*) constituído por membros e incisos, assim como por pés métricos variados que se organizam em pulsos fortes e fracos, longos ou breves, de modo que se assemelhe a um compasso de uma frase melódica (ou seja, sucessão significativa de sons, dados um após o outro, não vários ao mesmo tempo, o que configuraria **harmonia**), entre a fala normal e o canto¹³.

A aplicação prática dessas breves considerações acima estão, no nosso entender, concretizadas no livro de Cícero. É a partir delas que o estudo do ritmo na prosa, ali sistematizado, ganha destaque e aprofundamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABRAHAM, Gerald (1986). *The concise Oxford history of music*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- ALLEN, W.S. (1973). *Accent and rhythm: prosodic features of Latin and Greek: a study in theory and reconstruction*. Cambridge: University Press.
- ALTENMÜLLER, Eckart et alii (2007). “Emoção à flor da pele”, in: *Revista Mente & Cérebro*, junho.
- BERNSTEIN, Martin (1962). *An introduction to music*. New York: Prentice-Hall.
- CALVET, Louis-Jean (1975). *Saussure: pró e contra: para uma lingüística social*. Trad. de Maria Elizabeth Leuba Salum. São Paulo: Cultrix.

¹² Cf. Llorente (1971), Marouzeau (1946), Moreno (1997), Norden (1984).

¹³ Algo muito semelhante ao canto gregoriano (ou cantochão ou canto plano), cuja enunciação assemelha-se, por causa de seu ritmo oratório, à declamação de um discurso. (cf, Massim, 1997: 150)

- CARDINE, Dom Eugene (1989). *Primeiro ano de canto gregoriano e semiologia gregoriana*. Trad. Eleanor Florence Dewe. São Paulo: Palas Atenas, Attar.
- CICÉRON (1964). *L'orateur: du meilleur genre d'orateurs*. Texte établi et traduit par Albert Yon. Paris: Belles Lettres.
- HARRÁN, Don (1997). "Toward a rhetorical code of early music", in: *The Journal of Musicology*, vol. 15, n.º. 1, winter, pp. 19-42.
- HURTADO, Leopoldo (1971). *Introducción a la estética de la música*. Buenos Aires: Paidós.
- KRAFT, Ulrich (2007). "Fora do Ritmo", in: *Revista Mente & Cérebro*, maio.
- LLORENTE, V. J. H. (1971). *La lengua latina en su aspecto prosódico*. Madri: Gredos.
- LONGRE, Jean-Pierre (1994). *Musique et littérature*. Paris: Bertrand-Lacoste.
- LYONS, John (1987). *Lingua(gem) e lingüística*. Trad. de Marilda W. Averbug e Clarisse S. de Souza. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan.
- MAROUZEAU, J. (1946). *Traité de stylistique latine*. 2ª ed. Paris: Les belles Lettres.
- MASSIN, Jean e Brigitte (1997). *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MESCHONNIC, Henri (1982). *Critique du rythme*. Paris: Verdier.
- MORENO, Jesús Luque (1997). "Vox (sonus), sermo, carmen, cantus, uersus, oratio", in: *Estudios de Lingüística Latina: Actas del IX Colóquio Internacional de Lingüística Latina*. Madrid, vol. II, abril, pp. 971-984.
- NESPOR, Marina (1994). *Le strutture del linguaggio: fonologia*. Bologna: Il Mulino.
- NORDEN, Eduard (1984). *La letteratura romana*. Trad. de Fausto Codino. Roma: Editori Laterza.
- QUINTILIEN (1975). *Institutio oratoria*. Texte établi et traduit par J. Cousin. Paris: Belles Lettres.
- ROCHA JUNIOR, Roosevelt Araújo (2007). *O Peri Mousikês, de Plutarco: tradução, comentários e notas*. Tese de doutorado inédita. Campinas: IEL/Unicamp.
- SACHS, Curt (1934). *La música em la Antigüedad*. Trad. Ernesto Martíbez Ferrando. 2ª ed. Barcelona-Buenos Aires: Editorial Labor.