

O RITMO E O METRO: A POÉTICA MEDIEVAL ENTRE A RETÓRICA E A MÚSICA

Daniel Padilha Pacheco da Costa

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

dppcosta@hotmail.com

RESUMO

Neste artigo, pretende-se analisar os múltiplos deslocamentos, apropriações e redefinições promovidos pelas artes poéticas medievais a fim de integrar a nascente poesia rítmica ao sistema de conhecimentos transmitido pelos autores antigos. Definido pela doutrina platônica da música como a ordem do movimento, o ritmo utilizado na poesia foi classificado pelos gramáticos e poetas antigos segundo suas medidas métricas. Embora se baseiem na doutrina neoplatônica da música, as artes poéticas medievais retomam o conceito de ritmo, justamente, para distinguir a nova forma – usada pela maioria da poesia em línguas românicas – da poesia métrica em latim. As duas espécies de poesia (métrica e rítmica) são, assim, consideradas artes mistas situadas no entrecruzamento entre a retórica e a música.

Palavras-chave: Doutrina musical; Poéticas medievais; Retórica antiga; Poesia rítmica.

ABSTRACT

This paper intends to analyze the multiple displacements, appropriations and redefinitions produced by the medieval poetics in order to integrate the new rhythmic poetry to the system of knowledge transmitted by the ancient treatises. Defined by the Platonic musical doctrine as the order of movement, the rhythm used in poetry was classified by the ancient grammarians and poets according to their metric measures. Although the medieval poetics are based on the neo-Platonic musical doctrine, they use the concept of rhythm precisely to distinguish the new form – used by most of the poetry in Romance languages – from metrical poetry in Latin. The two kinds of poetry (metrical and rhythmic) are thus considered as mixed arts located at the crossroad between rhetoric and music.

Keywords: Musical doctrine; Medieval poetics; Ancient Rhetoric; Rhythmic poetry.

1. INTRODUÇÃO

Nos séculos XI e XII, surgiu em diversas regiões da Europa românica uma nova forma de poesia composta não apenas em latim, mas também em vernáculo. Nessas regiões, havia uma forte cultura letrada que, baseada nos sistemas de conhecimento transmitidos pelos autores antigos, incluía tratados destinados a ensinar a compor poesia. Os primeiros textos medievais

a definirem aquela nova forma de poesia foram as artes poéticas escritas em latim nos séculos XII e XIII. Essas artes poéticas se basearam, assim, naqueles sistemas de conhecimento, estendendo, em particular, à nova poesia em vernáculo a doutrina platônica da música.

Condensando as três artes do trívio (gramática, retórica e filosofia), a *Parisiana Poetria* (Poética Parisiense), de João de Garlândia, pode ser considerado um dos primeiros tratados da época a definir a especificidade da nascente poesia em vernáculo. Da mesma forma que a poesia erudita em latim, Garlândia considera a nascente poesia parte da música, entendida segundo a concepção platônica, que foi transmitida aos autores medievais por meio do tratado *De institutione musica* (Sobre a instituição musical), do filósofo neoplatônico Boécio. Ao mesmo tempo, o autor da *Parisiana Poetria* distinguiu essa nova forma da poesia erudita em latim com base no conceito de ritmo.

Esse trabalho de teorização foi retomado pelas artes poéticas escritas nos séculos XIII, XIV e XV e dedicadas a ensinar a compor exclusivamente a poesia rítmica. Embora o latim tenha continuado a ser utilizado, a maioria das artes poéticas foi composta em línguas vernáculas como, por exemplo, o francês, o provençal, o galego-português e o italiano. Neste artigo, procura-se reconstituir os múltiplos deslocamentos, apropriações e redefinições encontrados nas artes poéticas medievais que, escritas em latim e em vernáculo, visam integrar a assim chamada poesia rítmica ao sistema de conhecimento transmitido pelos autores antigos.

2. A RETÓRICA E A MÚSICA

A poesia arcaica declamada pelos aedos e cantada pelos poetas corais e líricos de diversas regiões da Grécia antiga constituía o principal meio de transmissão cultural. Mais tarde, o teatro clássico combinou diálogos declamados por personagens e cantos entoados pelo coro, que também os coreografava. A relação entre a poesia e a música fez com que as primeiras definições de poesia tivessem sido realizadas com base em noções musicais. Platão considera a harmonia e o ritmo a base das composições musicais inventadas pelos homens, mas os princípios, eles mesmos, não passam de aplicações humanas da harmonia e do ritmo em si.

No *Banquete* (187a), o conceito de harmonia é apresentado por Platão no contexto de uma polêmica contra Heráclito, que utilizava uma metáfora musical para definir a unidade cósmica: assim como a harmonia do arco e da lira é produzida pela oposição entre sons discordantes, a unidade é produzida pela relação agonística entre os contrários. O filósofo ateniense retoma o conceito heraclitiano de harmonia para definir sua própria concepção da

dialética entre o uno e o múltiplo. A aplicação pelo homem da harmonia cósmica para inventar novas composições se dá por meio da combinação entre os sons produzidos pelos instrumentos musicais e pela voz, alcançada através da consonância (do grego *sympphonía*) entre os sons graves e agudos da melodia.

O conceito de *rhythmós* (ritmo) foi fixado por Platão para definir a ordem do movimento (BENVENISTE, 1976). Platão considera que os ritmos são passíveis de serem medidos por números representando os intervalos de durações. No *Filebo* (17d), Sócrates utiliza a dança como metáfora para explicar o ritmo do movimento dos corpos: “[As harmonias], bem como as outras propriedades de tal gênero que, inerentes aos movimentos do corpo, podem ser medidas pelos números, devem, como afirmam, ser chamadas de ritmos e medidas (*metra*)” (tradução nossa). Na poesia, o ritmo seria produzido por meio do acordo entre as durações rápidas e lentas das medidas métricas constituintes dos diferentes tipos de versos.

Assim, o ritmo poético passou a ser identificado com o metro. No *Elogio de Helena* (XI.9), Górgias já propusera a seguinte definição de poesia: “A poesia toda, considero-a e defino-a como um discurso com metro” (tradução nossa). Na *República* (380c), Platão retomou essa definição ao assimilar o poeta àquele que se exprime com metro e o prosador àquele que se exprime sem metro. Nesse contexto, a característica que permite distinguir a poesia da prosa é a presença ou a ausência do metro, respectivamente. Desse modo, o ritmo passou a ser definido com base nas unidades discretas da língua e, como afirma Meschonnic (1982), entrou na ordem do descontínuo. Os diversos tipos de combinações métricas se tornaram objeto das classificações dos gramáticos e, sobretudo, dos próprios poetas.

Na *Instituição Oratória*, Quintiliano (IX.4.45) retoma a associação platônica do *rhythmós* (ritmo) ao *métron* (metro) que, grafados em grego, são definidos pelo *numerus* (número) e pela *dimensio quaedam* (uma certa medida métrica), respectivamente. Ambos consistem em pés métricos, mas o número se refere aos espaços de tempo (dátilo, espondeu, troqueu, peônico, jambo e secúplice), enquanto que uma certa medida métrica inclui a ordem sequencial das sílabas longas e breves introduzidas naquele espaço de tempo. O ritmo diz respeito à duração temporal e também está ligado aos movimentos do corpo, enquanto que o metro diz respeito à qualidade das sílabas (breves e longas) e se limita à poesia, embora, em casos específicos, a prosa oratória também utilize pés métricos.

No entanto, os poetas não aplicavam necessariamente essas prescrições para compor seus versos; pelo contrário, essas prescrições é que foram sistematizadas a partir da observação dos versos compostos pelos poetas. Quintiliano (IX.4.115) oferece uma análise histórica dos diferentes ritmos poéticos, esclarecendo que o poema nasceu antes das regras que o governam: enquanto os poetas compõem com base na intuição, na acuidade do ouvido e na observação dos sucessivos espaços de tempo, os gramáticos analisam as

partes integrantes do movimento rítmico. Assim, o retor latino aconselha seu destinatário a se dedicar a exercícios na arte de escrever, a fim de produzir ritmos semelhantes àqueles que analisou por meio da observação do conjunto do movimento rítmico.

Desde a primeira *Grammatiké Tekhné* (Arte de Gramática), atribuída a Dionísio da Trácia, o ensino da prosódia e da métrica é considerado como parte da gramática. As artes de gramática dos romanos conferem menos importância do que o modelo grego ao ensino da prosódia. No sexto volume de *Grammatici Latini* (1961), dedicado aos *Scriptores Artis Metricae* (Escritores de Artes Métricas), Heinrich Keil compila os tratados sobre métrica escritos em latim no início da era cristã.¹ A *Ars* de Atílio Fortunaciano, por exemplo, contém uma análise dos metros encontrados em Horácio. Da mesma forma que *Ad Pisones*, de Horácio, esses tratados devem ser entendidos como descrições dos metros que, utilizados pelas autoridades poéticas, tornaram-se prescrições para a composição de discursos com metros.

Essa concepção de poesia como discurso com metro também está presente na *Ars Grammatica* (Arte de Gramática), de Diomedes, escrita entre 370 e 380 d.C. No terceiro livro dessa gramática, o capítulo intitulado *De Poematibus* (Sobre os poemas) é dividido em três partes: em primeiro lugar, Diomedes (1961) elege dois critérios para distinguir os gêneros de poemas: a doutrina das espécies de narração e os estilos de elocução; em seguida, ele enumera nove gêneros de poemas: a epopeia, a elegia, o iambo, a sátira, a bucólica, a tragédia, a comédia, o drama satírico e o mimo; finalmente, ele realiza a exposição de sua doutrina métrica, baseada na descrição de todos os tipos de verso a partir da análise de suas partes integrantes.

A mesma oposição entre poesia e prosa como discurso com e sem metro, respectivamente, é retomada pelas artes poéticas escritas em latim nos séculos XII e XIII.² Na *Parisiana Poetria*, Garlândia (1974, p. 3, tradução nossa) define a prosa como discurso familiar dotado de ornamentos: “A prosa é discurso sentencioso de modo ornado, composto sem metro e dividido em intervalos

¹ A coletânea inclui a *Ars*, de Atílio Fortunaciano; *De Metris*, de Caesius Basso; *De litteris, syllabis, metris*, de Terêncio Mauro; *Fragmenta Bobiensia de uersibus*; *Ars Grammatica*, de Mário Vitorino; *Comentarii de metris comicorum et de numeris oratorum*, de Rufino; *Liber de Metris*, de Mallio Teodoro; *De musica et de metrica epitome disciplinarum*, de Pseudo-Censorino.

² Em *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle* (1924), o medievalista Edmond Faral recolheu quatro artes poéticas escritas em latim nos séculos XII, XIII e XIV. A coletânea inclui a *Ars Versificatoria* (Arte Versificatória), de Matheus de Vendôme, a *Poetria Nova* (Nova Poética) e o *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* (Documento sobre o modo e a arte de escrever e de versificar), de Geoffroi de Vinsauf, e o *Laborinticus* (ca. 1213) de Everardo, o Alemão. Ele não publicou a *Parisiana Poetria*, de João de Garlândia (escrita por volta de 1234), nem a *Ars Versificatoria* (ca. 1210-1215), de Gervásio de Merkley, que já dispunham de edições, nem a inédita *Ars Poetria* (século XI), de Ekkhard IV.

regulares de cláusulas”.³ Ele distingue quatro tipos de prosa. A escrita epistolar (*dictamen*), utilizada pela cúria e pela escola, era associada a diversas espécies de escrita em prosa, como cartas burocráticas e sermões religiosos. Bastante comum na época, recebe uma atenção particular e, ocupando todo o quarto capítulo do tratado de Garlândia, é praticamente identificada com a arte da prosa. Tendo sido fragmentariamente codificada pelas retóricas antigas, a arte de compor cartas recebeu um tratamento sistemático pelas *artes dictaminis* (artes de compor cartas) escritas a partir dos séculos XII e XIII.

Além da escrita epistolar, Garlândia também prevê outros três tipos de prosa: a escrita técnica (*tegnigrapha*), que abrange diversas áreas do conhecimento, era utilizada pelos tratadistas; a escrita histórica (*ystorialis*) era utilizada pelos filósofos, nas tragédias e comédias; e a escrita rítmica (*rithmus*) era utilizada pela prosa eclesiástica. Assim, a prosa também pode ser composta com ritmo, embora seja definida como discurso sem metro. A escrita rítmica, também chamada de *cursus* (curso), situa-se no cruzamento entre a prosa e a poesia rítmica, assim como a prosa oratória que utilizava pés métricos situava-se no cruzamento entre a poesia métrica e a prosa.

Na *Poética* (1451a), Aristóteles se opõe à definição platônica de poesia, que considera a presença do verso o critério decisivo para se diferenciar a poesia da prosa. Ele procura circunscrever o domínio específico da poética, definida como a arte da imitação, em relação à retórica, definida como a arte da persuasão. A matéria própria da imitação é a ação ou discurso de personagens, segundo a verossimilhança ou a necessidade. A diferença entre a poesia e a história, por exemplo, é que a primeira imita coisas verossímeis ou verdadeiras que alguém diria ou faria, enquanto que a segunda narra coisas que realmente ocorreram. Aristóteles não considera o metro a característica distintiva da poesia, mas apenas um acidente.

Nas artes poéticas medievais, não há separação nítida entre a retórica e a poética, como em Aristóteles, pois os preceitos ensinados pela primeira são estendidos a todos os tipos de discurso, fossem eles compostos em prosa ou em verso. A poesia se distingue da prosa, especificamente, pela presença do verso, mas tanto uma quanto a outra estão subordinadas ao campo discursivo unificado pelo trívio latino. A *Parisiana Poetria* é um tratado hiperinclusivo que funde a retórica (o anônimo *Ad Herennium*), a poética (*Ad Pisones*, de Horácio), a gramática (a *Ars Grammatica*, de Diomedes) e os *Progymnasmata* (Exercícios de retórica) da Segunda sofística. Reúne em um único tratado as artes de compor cartas e sermões, bem como as artes de utilizar figuras retóricas e de escrever em verso.

³ *Prosa est sermo sententiosus ornate sine metro compositus, distinctus clausularum debitis interuallis.*

No exórdio da *Parisiana Poetria*, Garlândia (1974, p. 3, tradução nossa) afirma que seu tratado inclui as três espécies de *philosophie* (conhecimento) – como são chamadas as três disciplinas do trívio –, as quais estão hierarquizadas entre si, segundo a ordem ascendente gramática, retórica e ética: “Este livro supõe três espécies de conhecimento: a gramática, que ensina a dizer corretamente, a retórica, que ensina a dizer com ornato, e a ética, que ensina a dizer ou a persuadir para o que é honesto, que é a origem de todas as virtudes, segundo Cícero”.⁴ A primeira disciplina ensinada pelo tratado é a gramática, que ensina a falar e a escrever corretamente. Sobre a gramática, a *Parisiana Poetria* inclui um capítulo inteiro dedicado a ensinar a ordem correta das classes de palavra na oração latina.

Retomando a definição de retórica dada por Quintiliano na *Instituição Oratória* (II.11) como *bene dicendi scientia* (ciência do bem dizer), Garlândia define a retórica como ciência que ensina a escrever discursos ornados. A definição de retórica por Quintiliano, por sua vez, é uma reformulação da definição dada por Aristóteles, que conferia particular ênfase à invenção, tratada em dois dos três livros da *Retórica*. Na *Instituição Oratória* (I.2), Quintiliano insiste na importância da elocução por considerá-la preterida por Aristóteles, mas não exclui a invenção de sua definição: “[Definição esta] que só compreende a invenção, a qual, sem elocução, não é discurso” (tradução nossa).⁵

Segundo Quintiliano, a definição de retórica dada por Aristóteles, por um lado, não é suficiente para compreender a natureza própria da retórica (pois é genérica, já que prostitutas, aduladores e corruptos também persuadem) e, por outro lado, não é necessária, pois nem sempre os oradores persuadem. Garlândia desloca a definição de retórica dada por Aristóteles para a última disciplina do trívio, pois a finalidade última do bem dizer é a persuasão para aquilo que é honesto e a dissuasão daquilo que é desonesto. Assim, a *Parisiana Poetria* subordina as duas primeiras disciplinas à finalidade ética de todo discurso e, embora a Filosofia fosse dividida desde a antiguidade em três partes (a Ética, a Lógica e a Física), segue a preferência dada pelos estoicos à Ética.

A espinha dorsal de seu tratado é a retórica antiga, considerada a matéria comum a todos os tipos de discurso da época. Com efeito, a *Parisiana Poetria* é dividida de acordo com as cinco partes da retórica antiga, tratando da invenção, da seleção e da memória, da disposição e da elocução, respectivamente. No prólogo, Garlândia (1974, p. 3, tradução nossa) afirma: “A matéria é a arte das cartas, da poesia métrica e da poesia rítmica; mas dessas três se destacam

⁴ *Liber iste tribus speciebus philosophie supponitur: Gramatice, qui docet congrue loqui; Rethorice, qui docet ornate dicere et Ethice, qui docet siue persuadet ad honestum, quod est genus omnium uirtutum secundum Tullium.*

⁵ [...] *quod nihil nisi inventionem complectitur, quae sine elocutione non est oratio.*

outras cinco: a arte da invenção, da seleção, da memória, da ordenação e a arte da ornamentação”.⁶ No capítulo sobre a elocução, por exemplo, a *Parisiana Poetria* apresenta, na mesma ordem, as trinta e cinco figuras de palavra, os dez tropos e as vinte figuras de pensamento expostos pelo anônimo da *Ad Herennium*.⁷

Em relação às cinco partes da retórica, a *pronuntiatio* (ação) é a única parte ausente do tratado de Garlândia. A ação é tratada em outras artes poéticas da época, como na *Ars Versificatoria* (ca. 1170), de Matheus de Vendôme, e no *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* (ca. 1208-1213), de Geoffroi de Vinsauf. Esse último ensina, por exemplo, a adequar a dicção, a voz, a fisionomia e o gesto à causa, ao caráter e ao afeto do orador ou do personagem da enunciação. A ação está ausente da *Parisiana Poetria*, pois, como afirma o exórdio, a *occasio* (razão) de seu tratado é ensinar a produzir especificamente discursos escritos: “A razão – não digo a causa –, é que em Paris cresça o estudo, cujo instrumento deve consequentemente crescer, qual seja, os livros” (JOHN OF GARLAND, 1974, p. 3, tradução nossa).⁸

Enquanto Aristóteles utiliza como modelo para sua *Retórica* o gênero judiciário, que julga a justiça ou a injustiça de ações passadas, Garlândia identifica a retórica ao gênero demonstrativo, posto que eticamente orientada para a finalidade de persuadir para as virtudes e de dissuadir dos vícios. Na *Poética*, de Aristóteles, o personagem estava subordinado à ação (entendida aqui, da perspectiva não da retórica, mas da poética, como o objeto da imitação). Na *Parisiana Poetria*, é o personagem que é considerado o elemento central da invenção, possuindo uma função essencialmente exemplar, pois deve-se extrair dele um aprendizado ético sobre o que é digno ou indigno de ser imitado. Independentemente do gênero em que é narrada, a ação é, assim, reduzida a um exemplo (*exemplum*) por Garlândia.

Preocupada com o sentido da ação do personagem segundo a economia da salvação, a finalidade de persuadir às virtudes e de dissuadir dos vícios orienta a composição de personagens exemplares. Na *Parisiana Poetria*, a invenção está, portanto, estruturada por uma “retórica exemplar”, segundo o conceito cunhado por Jacques Le Goff (1988, p. 15) para definir as artes de compor sermões da época. Essa retórica define a matéria comum a todos os gêneros de discurso da época, fossem eles compostos em verso (poesia) ou não (prosa). Embora continue a ser definida pela presença do verso, a poesia deixa

⁶ *Materia est ars dictandi, metricandi, rithmicandi; sed ad has tres recedunt alie quinque, que sunt ars inueniendi, eligendi, memorandi, ordinandi, et ars ornandi.*

⁷ Há apenas duas diferenças, pois aquela não contém a décima terceira figura de palavra, a *continuatio*, e acrescenta em seu lugar outras duas – o *membrum* e o *articulum*.

⁸ *Occasio quidem est – non dico causa – quod studium adaugetur Parisius, cuius instrumenta debent consequenter adaugeri, scilicet libri.*

de ser identificada ao metro, pois surge uma nova forma poética chamada de ritmo, como será visto a seguir.

3. O RITMO E O METRO

Ao mesmo tempo que retomam a oposição entre prosa e poesia, as artes poéticas dos séculos XII e XIII preveem uma nova espécie de poesia que, inexistente até então, não era composta com metro. Além da poesia métrica, essas artes também tratam da assim chamada poesia rítmica. De acordo com essas artes poéticas, há, portanto, três grandes gêneros de discurso: a poesia rítmica, a poesia métrica e a prosa. Ambas as espécies de poesia são, por oposição à prosa, definidas pela presença do verso. Há artes dedicadas a um só gênero de discurso – como as artes métricas e as artes de compor cartas, por exemplo –, a dois gêneros de discurso – como o *Documentum*, de Geoffroi de Vinsauf, dedicado à poesia métrica e à prosa – e, até mesmo, aos três gêneros de discurso da época.

Subintitulada *De arte prosayca, metrica et rithmica* (Da arte prosaica, métrica e rítmica), a *Parisiana Poetria* é a única arte poética medieval a tratar dos três gêneros de discurso da época. No exórdio, Garlândia (1974, p. 3, tradução nossa) afirma que a intenção do seu tratado é ensinar a arte da eloquência, que inclui qualquer matéria, seja ela prosaica, métrica ou rítmica: “A intenção do autor é tratar da arte da eloquência. A utilidade é ensinar a tratar de qualquer matéria prosaica, métrica e rítmica [...]. Às vezes, trata-se da arte prosaica, às vezes da métrica e às vezes e com igual dificuldade, da arte rítmica, mas isto mais para o final”.⁹ Antecipando a matéria de sua arte poética na *prelibatio* (prelibação), Garlândia afirma que os três gêneros de discurso da época são tratados de maneira concisa, de maneira que, em um único livro, estejam contidos três.

A concepção platônica da música instrumental está subordinada tanto a uma teoria dos humores da alma quanto a uma teoria dos movimentos celestes. Na *De institutione musica* (I.2), Boécio retoma a tripartição platônica da música entre *instrumentalis* (a música instrumental), *humana* (a música humana) e *mundana* (a música cósmica). Segundo essa doutrina, os conceitos musicais de harmonia e de ritmo permitem estabelecer analogias entre os níveis material, antropológico e cósmico, respectivamente. Ligada à teoria dos humores da alma, a música é vinculada à medicina, pois tranquiliza os espíritos e os ajuda a perceberem a harmonia dos cosmos, como também afirma, por

⁹ *Intentio auctoris est tradere artem eloquentie. Vtilitas est scire tractare quamcumque materiam prosayce, metricae, et rithmice [...]. Agitur autem aliquando de arte prosayca, aliquando de uersificatoria, mutua vicissitudine; aliquando de rythmica, sed hoc uersus finem.*

exemplo, a *Instituição Oratória* (I.10.16), de Quintiliano. A *Parisiana Poetria* retoma essa tripartição neoplatônica da música:

A poesia rítmica é uma espécie da arte da música. Pois a música se divide em mundana, que se refere à proporção interna dos elementos, em humana, que se refere à proporção e concordância dos humores, e em instrumental, que se refere à concordância dos instrumentos. Essa última se divide em melódica, métrica e rítmica (JOHN OF GARLAND, 1974, p. 160, tradução nossa).¹⁰

A tripartição neoplatônica da música é utilizada pela *Parisiana Poetria* para definir a especificidade das poesias rítmica e métrica em relação à prosa. A música instrumental – que constitui uma das três espécies de música – é, por sua vez, subdividida em três espécies: melódica, métrica e rítmica. A música métrica e a música rítmica são produzidas pelo som da voz na poesia métrica e rítmica, respectivamente, enquanto que a música melódica é produzida pelo som dos instrumentos musicais propriamente ditos. Em seu *Commentum in Martianum* (III.16), Bernardo Silvestre assim definira os três elementos constituintes da música instrumental: “A [música] instrumental consiste em metros, ritmos e melodias” (tradução nossa).¹¹

Além de dependerem dos preceitos retóricos necessários à composição da prosa, a poesia rítmica e a poesia métrica também dependem dos preceitos musicais necessários à composição de versos rítmicos, por um lado, e de versos métricos, por outro. No século XII, os sistemas quantitativo (baseado na duração das sílabas) e qualitativo (baseado no acento tônico) passaram a coexistir e, até mesmo, a se sobrepor na poesia escrita em latim. Embora o uso do sistema rítmico fosse predominante em latim (ZUMTHOR, 2001), a poesia métrica continuava a ser praticada por poetas como Alain de Lille, por exemplo.

A *Parisiana Poetria* oferece modelos para a composição tanto da poesia rítmica quanto da poesia métrica. A poesia métrica não coincidia com a poesia erudita em latim, mas também era escrita em vernáculo. O último capítulo de seu tratado ensina os preceitos para a composição do discurso com metro, chamado de *Ars de hymnis usitatis*. O verso métrico é estruturado por pés, que constituem unidades mais ou menos fixas de sílabas longas e breves constituindo um verso: “*Definição e divisão dos metros*: o metro é uma determinada medida de pés dividida em versos próprios, e se diz ‘metro’ porque é uma ‘medida’. Pé é uma determinada unidade de sílabas e durações.

¹⁰ *Rithmica est species artis musice. Musica enim diuiditur in mundanam, que constat in proporcione qualitatum elementorum, et in humanam, que constat in proporcione et concordia humorum, et in instrumentalem, que constat in concordia instrumentali. Hec diuiditur in mellicam, metricam, et rithmicam.*

¹¹ *Instrumentalis autem est in metris, in rithmis, in mellis.*

Verso é uma sequência regular desses mesmos pés” (JOHN OF GARLAND, 1974, p. 7, tradução nossa).¹² Garlândia analisa os dezenove tipos de metros encontrados nas *Odes* de Horácio.

A poesia rítmica tampouco coincidia com a poesia em vernáculo, pois também era composta em latim, como testemunham, por exemplo, os poemas anônimos intitulados *Carmina Burana*. O último capítulo da *Parisiana Poetria* constitui o mais completo tratado da época sobre a arte de compor poesia rítmica, descrevendo trinta e um tipos diferentes de ritmo. Esse capítulo foi considerado pela historiografia moderna uma das partes mais inovadoras e publicado separadamente, no final do século XIX, com outros quatro tratados da época sobre o *rithmus* (MARY, 1899). O tratado de Garlândia pode ser considerado uma das primeiras artes poéticas medievais a definir a nova forma da poesia da época a partir do conceito de ritmo (*rithmus*):

O que é Ritmo. Ritmo é a consonância entre palavras de terminação similar, regulada por um número determinado, mas sem pés métricos. ‘Consonância’ se refere ao gênero, pois música é consonância de elementos e vozes, é uma ‘concordância discordante’ ou uma ‘discordância concordante’. ‘Palavras de terminação similar’ a diferencia da música melódica. ‘Em um número determinado’ se refere ao fato de que o ritmo é constituído de muitas ou poucas sílabas. ‘Sem pés métricos’ a distingue da arte métrica. ‘Regulada’ quer dizer que as palavras devem constituir um ritmo regular. Para alguns, o ritmo se origina da cor retórica chamada ‘desinência similar’. Alguns ritmos poderiam ser considerados quase um metro jâmbico, outros quase um metro espondaico. Por ‘jambo’ entenda-se aqui ‘uma palavra cuja penúltima sílaba se enfraquece’, pois um jambo é constituído por uma breve e uma longa. ‘Espondeu’ aqui quer dizer ‘palavra comportando-se como um espondeu’ (JOHN OF GARLAND, 1974, p. 160, tradução nossa).¹³

O ritmo constituía para os gramáticos e tratadistas medievais um tipo de poesia particular distinto do metro, como Garlândia insiste (1974, p. 160, tradução nossa): “‘Sem pés métricos’ a distingue da arte métrica”.¹⁴ No entanto, ele procura definir a regularidade dos versos rítmicos, chamada de

¹² Diffinicio et diuisio metri: *metrum est certa pedum commensuratio suis uersibus distincta, et dicitur a ‘metros’ quod est ‘mensura’. Pes est certa dimensio sillabarum et temporum. Versus est ipsorum pedum comprehensio regularis.*

¹³ Quid sit Rithmus. *Rithmus est consonancia dictionum in fine similibum, sub certo numero sine metricis pedibus ordinata. ‘Consonancia’ ponitur pro genere; est enim musica rerum et uocum consonancia, uel ‘concordia discors’ uel ‘discordia concors’. ‘Dictionum in fine similibum’ ponitur ad differenciam mellice. ‘Sub certo numero’ ponitur quia rithmi ex pluribus et differenciam artis metricae. ‘Ordinata’ dicitur quia ordinate debent cadere dictiones in rithmo. Rithmus sumpsit originem, secundum quosdam, a colore rhetorico qui dicitur ‘Similiter Desinens’. Quidam uero rithmus cadit quasi metrum iambicum, quidam quasi metrum spondaicum. ‘Iambus’ in hoc loco intelligatur ‘dictio cuius penultima corripitur’; iambus enim constat ex breui et longa. ‘Spondeus’ hic dicitur ‘dictio stans ad modum spondei’.*

¹⁴ *‘Sine metricis pedibus’ ponitur ad differenciam artis metricae.*

número, com base nas teorias herdadas dos gramáticos latinos para os metros. Segundo um sistema de analogias entre os sistemas quantitativo e qualitativo, uma sílaba tônica era representada como longa e uma átona como breve. Assim, as unidades métricas chamadas por aqueles gramáticos de jambos e espondeus, por exemplo, são aplicadas por analogia à poesia rítmica para representar as combinações entre sílabas tônicas e átonas.

A principal característica da poesia rítmica é a utilização da rima, chamada por Garlândia de *similiter desinens* (terminação similar). Como afirma o tratado *Ad Herennium* (ANÔNIMO, 2003, p. 163), a terminação similar, chamada em grego de *homoioioteuton*, constitui uma figura de palavra que utilizava termos de mesma terminação no final de cada período. A utilização dessa figura de palavra para definir a rima evidencia a adaptação dos conceitos utilizados pelos tratados retóricos antigos para definir a poesia rítmica. A harmonia musical produzida pela rima é chamada de consonância: “O ritmo é, pois, música das coisas e consonância dos vocábulos” (JOHN OF GARLAND, 1974, p. 161, tradução nossa).¹⁵

Na poesia rítmica, a música produzida pela voz, entendida como um instrumento musical, é definida como concordância discordante ou discordância concordante, segundo a definição antiga de harmonia musical como uma *dissimilium concordia* (concordia de dissonâncias), presente, por exemplo, na *Instituição Oratória* (I.10.12), de Quintiliano, que, por sua vez, retoma a definição platônica de *symphonía*. Ainda que não fosse cantada nem acompanhada por instrumentos musicais, a poesia rítmica era constituída por uma musicalidade própria, definida pelo número e pela consonância. Tanto a poesia rítmica quanto poesia métrica eram ambas consideradas artes mistas, cujos preceitos compositivos eram oriundos da retórica, por um lado, e da música, por outro.

Nos tratados antigos, o metro era a manifestação na poesia do ritmo que, por sua vez, era um conceito genérico aplicado à dança e à música. Nas artes poéticas em latim dos séculos XII e XIII, o ritmo torna-se um conceito específico aplicado a um novo tipo de poesia que caracterizava não apenas uma parcela significativa da poesia em latim, mas também o conjunto da produção poética composta em vernáculo. Nesse sentido, o metro deixa de ser uma espécie do ritmo para se tornar, ao lado do ritmo, uma das duas formas de estruturar o verso. Ao separar a música natural da artificial, as artes poéticas compostas em vernáculo dos séculos XIII, XIV e XV retomaram essa distinção entre a música rítmica e a música dos instrumentos, como será visto a seguir.

¹⁵ *Rithmus est enim musica rerum et uocum consonancia.*

4. A MÚSICA NATURAL E A ARTIFICIAL

A partir do final do século XIII, começam a ser compostas as primeiras artes poéticas exclusivamente dedicadas à poesia rítmica. Embora a maioria delas seja composta em línguas vernáculas, o latim também foi utilizado em tratados que ensinavam os preceitos para compor a poesia rítmica, como demonstra o *De vulgari eloquentia* (Sobre a eloquência em vernáculo), de Dante Alighieri, composto no início do século XIV (ca. 1303). Procurando legitimar a utilização das línguas vernáculas da Europa românica para a composição poética, o *De vulgari eloquentia*, da mesma forma que as artes poéticas em latim dos séculos XII e XIII, procura adaptar à poesia em vernáculo os preceitos ensinados pelas artes poéticas antigas e, em particular, pela epístola *Ad Pisones*, de Horácio.

Dante considera que a poesia em vernáculo se dividia em três línguas principais, chamadas de língua d'*oc* (o provençal), língua d'*oïl* (o francês setentrional) e língua de *si* (o italiano). Em língua d'*oc*, foram compostas as primeiras canções trovadorescas em vernáculo, escritas, por exemplo, por Peire d'Alvernha na segunda metade do século XII. Em língua d'*oïl*, foram compiladas a Bíblia e as gestas dos troianos e romanos que, denominadas de *romans*, foram os primeiros poemas narrativos em *ancien français* (francês antigo) e constituem uma *mise en roman* (tradução em vernáculo) de textos gregos e latinos. Em língua de *si*, que é considerada por ele a mais próxima do latim, foram compostos os poemas líricos do assim chamado *Dolce Stil Nuovo*, que incluía Cino de Pistoia, Guido Cavalcanti e o próprio Dante Alighieri.

No *De vulgari eloquentia*, Dante conferiu o estatuto de poetas, que, até então, estivera restrito aos poetas antigos, aos versejadores em vernáculo. O termo é raramente utilizado pelas artes poéticas em vernáculo anteriores ao século XVI, aparecendo apenas em discursos epidícticos para designar autoridades poéticas – como faz Eustache Deschamps, por exemplo, ao se referir ao principal representante da nova música na França, Guillaume de Machaut (1300-1377), como: “Le noble poète et faiseur renomé” (DESCHAMPS, 1903, p. 259). Dante justifica sua concessão do estatuto de poetas aos versejadores do vernáculo da seguinte maneira:

Voltando ao que foi dito, lembramo-nos de que, frequentemente, chamamos de poetas aos versejadores em vernáculo: o que, sem nenhuma dúvida, afirmamos com razão, pois eles são, de fato, poetas, se consideramos corretamente a poesia, que nada mais é senão a invenção composta segundo a retórica e a música. (DANTE, 2011, p. 30, tradução nossa).¹⁶

¹⁶ *Revisentes igitur ea que dicta sunt, recolimus nos eos qui vulgariter versificantur plerunque vocasse poetas: quod procul dubio rationabiliter eructare presumpsimus, quia prorsus poete sunt, si poesim recte consideremus: que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita.*

A definição correta de poesia apresentada por Dante retoma aquela dada à poesia rítmica por Garlândia. Com base nessa definição de poesia como a invenção composta segundo a retórica e a música, o poeta italiano justifica sua concessão do estatuto de poetas aos versejadores do vernáculo. No entanto, sua arte não trata da retórica, mas apenas dos preceitos para a composição da poesia rítmica, que é dividida por Dante em três estilos poéticos – o dramático, o elegíaco e o cômico –, que estão hierarquizados entre si, segundo uma ordem decrescente. O segundo livro do *De vulgari eloquentia* trata do estilo supremo – o dramático –, e o terceiro e o quarto livros, que não chegaram até nós, teriam sido dedicados aos outros dois estilos.

A forma poética mais elevada do estilo dramático é a *canzone* (canção), pois, composta para ser cantada ao som dos instrumentos, é a expressão máxima da musicalidade própria da poesia rítmica. Desde os trovadores provençais, a *canzoni* era constituída pelo “ajustamento da letra à melodia”, como afirma a coda de uma canção do poeta provençal Arnaut Daniel (2000, p. 66). A canção se definia precisamente pela subordinação da sonoridade dos versos à melodia tocada pelos instrumentos. Por isso, a unidade da canção não é o verso, mas a estrofe, que é definida como “[...] um conjunto orgânico de versos e sílabas subordinado a uma melodia e a uma disposição bem definida” (DANTE, 2011, p. 41, tradução nossa).¹⁷

Depois da canção, a forma lírica mais elevada do estilo supremo era a balada, que era destinada a ser acompanhada pela coreografia de dançarinos. A forma menos elevada do estilo supremo era o soneto, que não era destinado a ser cantado, mas apenas recitado. Ainda que não fossem cantados com acompanhamento musical, mas tão somente recitados sem acompanhamento (DANTE, 2011), todos os estilos da poesia rítmica eram considerados como parte da música. Ao longo de todo o *De vulgari eloquentia*, o termo *rithmus* (ritmo) é utilizado como um sinônimo de rima, entendida não apenas como a utilização de sonoridades equivalentes no final dos versos, mas, sobretudo, como o elemento orgânico que permite estruturar harmonicamente a estrofe.

Desde o século XIII, foram escritas as primeiras artes poéticas em vernáculo, como as *Razos de Trobar* (ca. 1210), de Raimon Vidal de Besalú, as *Lays d'Amors* (1356), de Guilhem Molinier, e a anônima *Doctrina de compondre dictatz* (ca. 1300). Assim como essas artes em provençal, as artes poéticas escritas em francês, galego-português e italiano nos séculos XIV e XV retomam a definição dada por Garlândia à poesia rítmica. Na França setentrional, as artes poéticas escritas em *moyen français* (francês médio) – que, com exceção de *L'Art de dictier et de fere chançons* (1392), de Eustache

¹⁷ [...] *stantiam esse sub certo cantu et habitudine limitatam carminum et sillabarum compagem*.

Deschamps,¹⁸ foram publicada no *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique* (1902), de Ernest Langlois¹⁹ – foram chamadas de *Arts de Seconde Rhétorique* (artes de segunda retórica).

Na introdução a sua coletânea, Langlois (1902) chama a atenção para uma discordância entre as doutrinas presentes nessas artes, pois, enquanto o *Traité de l'Art Rhétorique* vincula a arte de versificar à retórica, *L'Art de Dictier* a vincula à música. No entanto, a discordância entre essas duas definições é apenas aparente, pois a poesia rítmica é considerada uma forma mista de discurso situada precisamente no entrecruzamento entre a retórica e a música. Nas artes de segunda retórica, o metro deixa de designar uma espécie de poesia, como nas artes poéticas em latim dos séculos XII e XIII. Como sinônimo de número (regularidade de sílabas), o metro se torna um termo usado para definir o próprio ritmo, como afirma a *Art et science de rhétorique métrifiée*: “Há duas maneiras de retórica vernácula. Uma é chamada de retórica prosaica, a outra de retórica versificada, quer dizer, de ritmo, que se faz com versos e metros” (LANGLOIS, 1902, p. III, tradução nossa).²⁰

A expressão *rhétorique métrifiée* (retórica metrificada), que aparece no próprio título desse tratado de Gratien du Pont, é utilizada como sinônimo de segunda retórica. A poesia constitui, assim, uma arte de “*réthorique versifier*” (versificar a retórica), segundo a expressão utilizada por Guillaume de Machaut no prólogo do *Dit de Vergier* (apud LANGLOIS, 1902, p. III). Na época, o francês possuía apenas dois grandes gêneros de discurso – a prosa e a poesia rítmica, ou ritmo. O ritmo não definia nenhum gênero poético em particular, mas aquilo que todos eles – fossem eles cantados, recitados, ou encenados – tinham em comum.²¹ Ensinando apenas a arte de compor em verso rítmico,

¹⁸ O tratado de Deschamps fora publicado com as obras completas do poeta na edição iniciada por Saint-Hilaire e finalizada por Gaston Raynaud (1878-1903). Para citá-lo, é utilizada a edição de Gally (2010) de *l'Art de dictier et de fere chansons* (A arte de compor e de fazer canções).

¹⁹ Essa coletânea inclui sete artes de segunda retórica da época, além do primeiro capítulo da *Archilogue Sophie* (Enciclopédia da Sabedoria), de Jacques Legrand, intitulado *Des Rimes*. Em sua coletânea, Langlois inclui *Le doctrinal de la Seconde Rhétorique*, de Baudet Harenc, *L'Art de Rhétorique* (A Arte de Retórica), de Jean Molinet, além dos anônimos: *Traité de l'Art Rhétorique* (Tratado sobre a Arte Retórica), *Traité de Rhétorique*, e *L'Art et Science de Rhétorique Vulgaire* (A Arte e Ciência da Retórica em vernáculo), *Les Règles de la Seconde Rhétorique* (As Regras da Segunda Retórica) e a sua continuação. O anônimo *Traité de Rhétorique* já fora publicado no *Recueil de poésies françaises des XV^e et XV^e siècles*, de Montaiglon.

²⁰ “Il y a deux manieres de rhetoricque vulgaire. L'une est dicte rhetoricque prosaïque, l'autre rhetoricque métrifiée, c'est a dire rithme, laquelle se faict par vers et mettres”.

²¹ Na França, os *jongleurs* (menestréis) podiam cantar composições poéticas próprias ou alheias; os *romans* (romances) eram destinados apenas a ser recitados em voz alta; e os gêneros dramáticos chamados de *dits* (ditos), destinados a serem representados por atores, eram sempre compostos em verso.

as artes de segunda retórica (ou de retórica metrificada) pressupõem a primeira retórica, que ensina a matéria comum à prosa e à poesia.

Em *L'Art de Rhétorique*, Molinet retoma a definição de poesia como parte da música rítmica constituída pelo número e pela consonância: “Retórica vernácula é uma espécie de música chamada rítmica que contém certo número de sílabas dotado de uma suavidade de consonância” (LANGLOIS, 1902, p. 216, tradução nossa).²² A partir do final do século XIV, os tratadistas passam a chamar de música natural a espécie instrumental definida pelos tratados em latim como música rítmica. Em *L'Art de dictier*, Deschamps distingue a música artificial, própria dos instrumentos e do canto, da música natural presente nas palavras metrificadas proferidas pela voz:

Deve-se saber que possuímos duas músicas: uma é artificial e a outra é natural. A artificial é aquela que foi mencionada acima. [...] A outra música é chamada natural, pois não pode ser aprendida, se por sua própria inclinação a pessoa naturalmente não se aplicar a ela, e é uma música de palavras metrificadas proferidas pela voz, algumas vezes na forma do *lais*, outras da balada, outras ainda de rondós simples e duplos e de canções em forma de balada (DESCHAMPS, 2010, p. 222-224, tradução nossa).²³

A distinção entre a música natural e a música instrumental não significa que as duas jamais pudessem estar juntas. Os poemas de Charles d'Orléans, por exemplo, previam a possibilidade de serem musicados, pois seus manuscritos continham indicações de partitura nas margens dos poemas para que fosse inserida a melodia. Com efeito, as formas fixas dos séculos XIV e XV eram frequentemente musicadas, embora essa prática tenha se tornado cada vez mais rara. No entanto, as formas elevadas da lírica palaciana, como as canções, deixam de ser compostas especificamente para serem cantadas: “Os ditos e as canções assim produzidos ou os livros metrificados são lidos em voz alta e proferidos pela voz, mas não cantados, para que as doces palavras assim proferidas e lembradas pela voz deleitem os ouvintes que as escutam” (GALLY, 2010, p. 226, tradução nossa).²⁴

Nas canções dos trovadores medievais, a escolha das sílabas, rimas e versos das canções estava subordinada à melodia tocada pelos instrumentos.

²² “Rhetorique vulgaire est une espece de musique appellée rithmique, laquelle contient certain nombre de sillabes avec aucune suavité de consonance”.

²³ “Et est a sçavoir que nous avons deux musiques, dont l'une est artificiele et l'autre est naturele. L'artificiele est celle dont dessus est faicte mencion. [...] L'autre musique est appellée *naturele* pour ce qu'elle ne puet estre aprinse a nul, se son propre couraige naturelement ne s'i applique, et est une musique de bouche en proferant paroules metrifíées, aucunefoiz en *lais*, autrefoiz en *balades*, autrefoiz en *rondeaulx cengles* et *doubles*, et en *chançons baladées*”.

²⁴ “Les diz et chançons par eulx faiz ou les livres metrifíez se lisent de bouche, et proferent par voix non pas chantable, tant que les douces paroles ainsis faictes et recordées par voix plaisent aux escoutans qui les oyent”.

No século XIV, a letra se emancipa da melodia, como testemunha *L'Art de dictier*. Com isso, foram codificadas as formas poéticas da lírica palaciana – as assim chamadas formas fixas, como o *lais*, a balada, o rondó e a canção em forma de balada. Guillaume de Machaut é considerado a primeira autoridade poética dessa “nova forma” (LANGLOIS, 1902, p. 12). A estrutura da balada foi fixada pelo seu sobrinho Eustache Deschamps, antes de se tornar uma das formas mais utilizadas pela poesia composta em francês. Ambos constituirão autoridades poéticas até meados do século XVI, quando surge, com os jovens poetas da Plêiade, uma nova concepção de poesia.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, pretendeu-se reconstituir a apropriação, pelas artes poéticas medievais, do conceito platônico de ritmo, para definir a nova forma de poesia que caracteriza o conjunto dos poemas produzidos em vernáculo na Europa românica. Embora seu intuito fosse circunscrever a especificidade da poesia rítmica, as artes poéticas em latim dos séculos XII e XIII adaptaram os próprios conceitos utilizados pelos tratados antigos para definir a poesia métrica. Garlândia pode ser considerado o primeiro tratadista medieval a definir o novo campo discursivo recoberto pela poesia rítmica. Na *Parisiana Poetria*, o metro não designa a expressão do ritmo na poesia, como na doutrina platônica da música, mas constitui uma espécie de poesia, ao lado do ritmo. Naquelas artes poéticas, tanto a poesia métrica quanto a rítmica são definidas como artes mistas situadas precisamente no entrecruzamento entre a retórica e a música. A especificidade da poesia rítmica reside na música rítmica produzida pelo número e pela consonância.

Nos séculos seguintes, diversas artes poéticas – escritas não apenas em latim, mas, sobretudo, em vernáculo – passam a ensinar exclusivamente o ritmo. Nessas artes, o metro não designa uma espécie de poesia, mas, como sinônimo de número, torna-se um termo usado para definir o próprio ritmo, entendido como uma retórica metrificada. Essas artes retomaram não apenas a definição de ritmo, mas também a distinção entre a música melódica e a rítmica, que foram chamadas, respectivamente, de música artificial e natural. Nos séculos XI e XII, sempre que essas duas músicas estavam juntas – em formas elevadas da lírica trovadoresca, como a canção, que estava destinada a ser cantada com acompanhamento musical –, a letra devia ser ajustada à melodia. No século XIV, a música natural se emancipa definitivamente da música artificial pois, mesmo quando estivessem juntas, era a melodia que devia ser acrescida *a posteriori* à letra. Nesse momento, foram codificadas as formas poéticas da lírica palaciana – as assim chamadas formas fixas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANONIME. *Rhétorique à Herennius*. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- ARISTOTE. *Poétique*. Ed. J. Hardy. Paris: Les Belle Lettres, 1965.
- ARISTOTE. *Rhétorique*. Trad. André Wartelle. Paris: Les Belles Lettres, 1973.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de Linguistique Générale*. Paris: Gallimard. v. 1, 1976.
- CASTANHEIRA, Carolina Parizzi. *De institutione musica, de Boécio*: livro 1, tradução e comentários. 154 f. (Dissertação em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Letras, Faculdade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG, 2010.
- CICÉRON. *De l'Orateur*. Paris: Les Belles Lettres, 1957.
- CICÉRON. *L'Orateur. Du meilleur genre d'orateurs*. Paris: Les Belles Lettres, 2008.
- DANIEL, Arnaut. *Sirventese e canzonì*. Milano: Einaudi, 2000.
- DANTE, Alighieri. *De Vulgari eloquentia*: sobre a eloquência em vernáculo. Porto Alegre: Tiago Tresoldi Editore, 2011.
- DESCHAMPS, Eustache. *Œuvres complètes*. Ed. Le Marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud. Paris: Firmin-Didot. t. III, 1903.
- DESCHAMPS, Eustache. *L'Art de dicter et de fere chansons*. In: GALLY, M. *Oc, oïl, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique*. Paris: Fayard, 2010.
- DIOMEDES. *Artis grammaticae libri III, ex charisii arte grammatica excerpta*. Ex recensione Henrici Keilii. Vol. 1. Hildesheim: Georg Olms, 1961.
- DIONISIO TRACIO. *Gramática*: comentarios antiguos. Trad. Vicente Bécas Botas. Madrid: Gredos, 2002.
- FARAL, Edmond (ed.). *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris: Édouard Champion, 1924.
- JOHN OF GARLAND. *Parisiana Poetria*: de arte prosayca, metrica et rithmica. New Haven: Yale University Press, 1974.
- GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. In: _____. *Testemunhos e Fragmentos*. Trad. Manuel Barbosa e Inês de Ornellas de Castro. Lisboa: Colibre, 1993.
- LANGLOIS, Ernest (ed.) *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique*. Paris: Imprimerie nationale, Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6230272p/f1.image>>. Acesso em: 03 jan. 2018 [1902].
- KEIL, Heinrich (ed.). *Grammatici latini*: Scriptorum Artis Metricae. Leipzig: Georg Olms Verlagsbuchhandlung. v. 6, 1961.
- LE GOFF, Jacques. L'Exemplum et la rhétorique de la prédication aux XIII^e et XIV^e siècles. In: LEONARDI, C.; MENESTO, E. *Rhetorica e poetica tra i secoli XII e XIV*: atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini. Perugia: Firenze, p. 3-29, 1988.
- MARGUIN-HAMON, Elsa. Jean de Garlande, entre poétique et musique. *Revue d'histoire des textes*, Paris, n. 8, v. 5, p. 175-197, 2010.
- MARI, Giovanni. *I trattati medievali di ritmica latina*. Milano: Hoepli, 1899.
- MARSHALL, John Henry. *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*. London: Oxford University Press, 1972.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*: anthropologie historique du langage. Paris: Verdier, 1982.
- MONTAIGLON, Anatole. *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles*. Paris: Jannet, t. III, 1878.
- QUINTILIANO. *Instituição Oratória*. Trad. Bruno Fregni Basseto. Campinas: Editora Unicamp, 4 t, 2015.
- PLATO. *Platonis opera*. Ed. John Burnet. London: Oxford University Press, 4 t, 1902.
- PLATO. *The Collected Dialogues of Plato*. New Jersey: Princeton University Press, 2 t, 2002.

PLATO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

Recebido: 15/01/2018

Aceito: 3/12/2018

Publicado: 8/04/2019

Rev. est. class., Campinas, SP, v.18 n2, p. 127-144, jul./dez. 2018

