

Verba sonora. À escuta das ressonâncias da língua

Ana Paixão

(Universidade de Paris 8/ CESEM,
Universidade Nova de Lisboa)

Desde o século XVI, os tratados portugueses de teoria musical, de retórica e de poética evidenciam as propriedades sonoras da língua, fundamentalmente daquela em que se encontram escritos. A língua, na sua dimensão acústica, abre-se aos ritmos, aos silêncios, à duração. Ainda que os referidos tratados se centrem na elocutio e na actio, apresentam a receção do texto como objetivo da enunciação. Estar à escuta da língua pressupõe uma experiência acusmática da palavra, momento em que a vibração sonora exterior se converte em espaço de ressonância interior. Como se a língua não fosse mais do que simples corpo sonoro musical em movimento, onde, como refere João de Barros em 1540 no Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem, «totalas excellentes consonâncias» se acham.

Palavras-chave: Intersemiótica, retórica literária e musical, tratados literários e musicais portugueses, teoria da escuta.

Verba sonora. À escuta das ressonâncias da língua

Há no discurso uma espécie de canto obscuro¹

(Cícero, 1840: XVIII).

As relações entre a palavra e a música são múltiplas. Basta desacelerarmos uma frase falada para nos darmos conta de que cada vogal se pode transformar numa longa sustentação musical. Múltiplas são as formas intermediárias entre declamação e canto: cantilena, recitativo, *sprechgesang*, *rap*...E todas elas se materializam na voz. Como refere Yves Bonnefoy: «as frases que se propõem nunca são [...] simples palavras sobre a página: o que as faz nascer, é a voz»² (1992: 127). Uma voz que, segundo estudos da Universidade de Estocolmo (Sundberg, 1978: 107-112) e do IRCAM (Fagnan, 2002), tem características mensuráveis: a voz de uma conversa tem 80 decibéis e 90 quando projetada (a do cantor lírico 120 e a de um grito 130); a altura vocal média de um homem situa-se nos 110 hertz (entre sol1 e lá1) e a de uma voz feminina nos 220 Hz (entre sol2 e ré3).

A voz, a materialização humana de um texto, sempre se encontrou num lugar híbrido entre declamação e canto. O teatro grego era enunciado dessa forma ambígua que no Renascimento a Camerata Bardi tentará recuperar, dando origem à ópera e ao recitativo, com Peri em 1600 (cf. Palisca,

¹ «Est autem in dicendo quidam cantus obscurior». Nossa tradução.

² Nossa tradução.

1989). No período medieval declamar seria semelhante a cantar (cf. Billiet, 2012: 43-59), na arte trovadoresca, mas também no canto gregoriano. Jean-Jacques Rousseau, no seu *Essai sur l'origine des langues* (Rousseau, 1871) aponta a hipótese de que os homens cantavam antes de falar e salienta que a língua mantém muitas das propriedades cantadas. Já no século XX, o *Sprechgesang* de Schoenberg procura recuperar a declamação para a arte vocal. Esse caráter híbrido é também apontado pelas obras de teoria retórica e poética em Portugal. João de Barros na sua *Grammatica da Lingoa portuguesa* de 1540, refere que:

Toda syllaba tem tres accidentes, Numero de leteras, Espaço de tempo, Acêto alto ou baixo. O numero de leteras, ia ô vimos pelos exemplos atrás. Espaço de tẽpo, por q hũas sam curtas e outras lôgas, como nesta diçã Bárborã, q a primeira e lôga. & as duas sã breves. Por que tâto tẽpo se gásta na primiera, como nas duas seguintes, à semelhança dos músicos, os quães tanto se detẽ no ponto desta primeira figura bar, como nas duas derradeiras, bo, ra. [...] O terceiro accidente da Syllaba, e canto álto ou baixo: por que como os músicos alevantam & abaixã a voz cantando, assy nos temos a mesma ordem (Barros, 1917: 4, 5)³

O caráter híbrido na distinção entre canto e declamação/língua falada é sublinhado também por outros tratadistas portugueses. Em 1787, António das Neves Pereira salienta que: «[...] a Eloquencia he huma Musica Articulada, e tambem que a Musica he huma Eloquencia inarticulada» (Pereira, 1787: 3).

Já no século XIX, e referindo-se à prosódia, Jerónimo Soares Barbosa estabelece igualmente uma comparação muito direta com a música quando menciona o seguinte:

A quantidade é a medida da duração que damos á pronunciação de qualquer syllaba. Esta duração é toda relativa, bem como o é a das notas da musica, em que uma não é mais longa senão comparada com outra que o é menos. Assim pois, como na musica as notas tem a mesma quantidade relativa nos allegros, que tem nos adagios, comparadas entre si, dentro do mesmo ar de compasso posto que uma nota da mesma especie gaste mais tempo realmente no adagio, que no allegro: assim na pronunciação de uma Lingua as syllabas medem-se não pelo vagar ou pela velocidade accidental da mesma pronunciação, mas relativamente ás proporções immutaveis, que as fazem ou longas ou breves. (Barbosa, 1822: 27, 28).

Além destes aspetos de ligação entre música e declamação ou enunciação, os autores portugueses de tratados de retórica e de poética, emanam várias recomendações ao **Actor** (aquele que age), mediador entre o **Opus** e o **Spectactor** (aquele que permanece perante o **Actor**; **Spect-actor**). Recomendações que se prendem fundamentalmente com três aspetos: a postura para a enunciação do

³ Tal como salienta Maria Leonor Buescu, esta primeira gramática portuguesa apresenta «um imenso valor intrínseco, porque define o âmbito da gramática renascentista entre nós, e porque cria uma perdurável tradição gramatical portuguesa, que vai manter-se até ao século XIX» (in Barros, 1971: I).

discurso oratório, a capacidade de memorização desse texto e a pronúncia ou dicção com que o mesmo deve ser executado. Atentemos no último ponto.

André de Christo salienta não só a importância de uma boa pronúncia para a eficácia da oração, mas também o relevo que a adaptação da voz ao conteúdo do discurso pode assumir. No seu «Dialogidium III», apresenta vários tipos de voz que devem estar adequados ao texto enunciado: «viril», «cheia», «grande», «canora» ou «suave» (cf. Christo, 1667: III).

Guilherme Bandeira dedica-se de modo pormenorizado à enunciação da oração e às propriedades da voz, chegando mesmo a apresentar alturas sonoras para a recitação do texto:

Thema	Ut
Narração	Re
Confirmação	Mi
Exclamação	Fa
Increpação	Sol
Exhortação	Sol
Admiração	La
Epilogo	Re (Bandeira, 1745: 35)

A propósito do texto poético, António Feliciano de Castilho evidencia que a **performance** pode conter elementos musicais:

Recitar versos não deve ser medil-os nem cantal-os; os tons e inflexões da voz devem-se variar, como até na prosa, para fugir da monotonia, alternando-se todas as diversas notas semi-musicas, que houver na escala natural da voz do recitador (Castilho, 1858:139-140).

Os teóricos de retórica e de poética apresentam assim vários elementos de aproximação entre a enunciação do texto e utilização de técnicas musicais, pelo recurso a vocabulário e técnicas enunciativas que são fundamentalmente do domínio da música.

Um dos aspetos decisivos para a criação de efeitos concretos junto do ouvinte prende-se com a língua utilizada e, neste ponto, podemos identificar dois tipos de posicionamento: os autores que estabelecem comparações com a língua latina, considerada como modelo, e os que a glorificam por si mesma ou em comparação com as línguas vernáculas. Em relação aos primeiros, podemos salientar Alvaro Ferreira de Vera, autor em 1631 de uns *Breves Louvores da Lingua Portuguesa*, língua de excelência graças à «*muita semelhança, que tem com a Lingua Latina*» (Vera, 1631: título).

Já o Padre Caetano Maldonado da Gama, sob o pseudónimo de Jerónimo Argote, indica nas *Regras da Lingua Portuguesa* de 1721 uma figura de estilo que designa de «Idiotismo», salientando o seguinte:

CAPITULO V

Da figura idiotismo

M: Que cousa he idiotismo?

D: He o modo de fallar proprio, & particular de alguma lingua.

M: E quantas castas há de Idiotismo?

D: Na lingua portuguzza muytas, & por ellas he que differe a latina.

(Argote, 1721: 226)

E dá exemplos como:

Morrer de fome. Nesta oração a palavra morrer, que significa acabar a vida, quer dizer, ter grande fome. Morrer de rizo, quer dizer, ter grande vontade de rir, ou rir muyto. [...] Deylhe de cear; em lugar de Deylhe a cea. Dayme de comer; em lugar de Dayme o comer. (Argote, 1721: 226, 227).

Por outro lado, quanto aos autores que analisam as características intrínsecas da língua, destaca-se, desde logo, Fernão de Oliveira que na primeira gramática portuguesa aborda especificidades do ritmo, ao referir o seguinte: «nos [os portugueses] falamos com grande repouso como homens assentados» (Oliveira, 1536: primeiro capítulo). Esta característica da língua predomina ainda na norma do português do Brasil.

Relativamente às características da língua, vejam-se ainda estas admiráveis páginas de João de Barros, escritas em 1540, e intituladas precisamente *Diálogo em louvor da nossa linguagem*:

P. A hi começarás tu de sentir o louvór da nóssa linguagem; que sendo nossa a entenderá o latino porque é sua. Esta prerrogativa tẽ sobre todas as linguáges presentes: magestade pera cousas graves, e huã eficacia baroil que representa grandes feitos. E o sinal onde isto mais cláro eu, é, na música, que naturalmente acerca de cada naçám, ségue o modo da fála: linguágẽ grave, musica gráve, e sentida (Barros, 1917: 13)

E, além da música própria da língua portuguesa, Barros estabelece uma comparação com as outras línguas do ponto de vista da enunciação:

F. Da hy viria logo o provérbio que dizem, Espanhóes chóram, Italianos huyuam, Franceses cantam.

P. Bém adecáste o provérbio: e ainda que nã seja pera a linguágem, verdadeiramente assy ô pódes ter na musica. porque a prolaçám e ár que temos da linguágẽ diferente das outras nações, temos no módo de cantár, ca muy estranha compostura é a Francesa, e Italiana á Espanhól, e as guinadas, e deminuiçã que fãzẽ no cantár, fazem na prolaçám e accento da fála. E pera hũ Frances formár hũ seu próprio ditongo, faz nos beiços esguáres que pode amedrontár mininos: cousa de que hũ natural orador fôge, e por nã cair neste perigo, rodea setenta vocábulos. Céрто assy a Francesa, como a Italiana, mais parecem fála pera molhéres, que gráve pera hómẽes: em tanto que se Catã fora vivo, me parece se peiára de â pronunciar. (Barros, 1917: 13, 14).

João de Barros aponta o caráter sóbrio da língua portuguesa tanto para a escrita textual como para a enunciação e apresenta características que a distinguem das demais: «Nesta gravidade (como já disse) a Portuguesa leva a todas, e tem a pureza e sequidão para cousas baixas» (Barros, 1917: 14). A «sequidão» mencionada por João de Barros surge precisamente na tendência da língua para acentuar as consoantes e a perder as vogais. Ainda assim, e como salienta o autor: «A linguagem Portuguesa, que tenha gravidade não perde a força para declarar, mover, deleitar, e exortar a parte a que se inclina: seja em qualquer gênero de escritura» (*ibid*). A «gravidade» referida reitera a tendência a tornar posteriores as vogais que já o são⁴. **Docere, movere, delectare**, princípios que norteiam a produção textual de acordo com os grandes retóricos, são, segundo João de Barros, características intrínsecas à nossa língua, para qualquer tipo de texto.

Vários são os autores do século XVII que ressaltam as propriedades sonoras da língua portuguesa através de autores ou textos em particular. É o caso de André de Christo que, no seu *Juízo poético*, de 1667, o concretiza através de *Os Lusíadas*. Christo salienta propriedades que novamente se encontram na encruzilhada entre texto literário e musical. Destaca assim:

[...] o resplendor das palavras, o escolhido das vozes, a pureza da língua, a magestade da loquição, o sonoro da melodia, o numeroso do rhythm, a cadencia das clausulas (Christo, 1667: 12)

Outro exemplo de análise de um autor para salientar as propriedades da língua portuguesa é o de João Baptista de Castro, no *Espelho da Eloquencia* de 1734, obra que marca o início do período barroco da teoria retórica portuguesa, e que é *Illustrado pelas exemplares luzes do verdadeiro Sol da Elegancia; O veneravel Padre Antonio Vieira*. Salienta João Baptista de Castro:

o agradável som, que fazem ao ouvido as palavras bem collocadas [de Vieira], aquella facilidade [...] com que apacava, e incitava os affectos regulados na mensura de certas sillabas, e pés, com que passando de humas palavras a outras, já graves, já velozes, já longas, já breves fazião huma harmonia suave de tão vigorosa cadencia, que levavão por si a liberdade dos homens (Castro, 1734: 28, 29).

Ainda a propósito de Vieira, André de Barros, nas *Vozes saudosas, da eloquencia, do espirito, do zelo, e eminente sabedoria do Padre Antonio Vieira*, sublinha no prefácio à obra que reproduz alguns dos sermões do Padre: «Estas vozes agora escritas tem tal viveza, que parece que se ouvem» (Barros, 1736: prefácio).

⁴ Pode-se mencionar como exemplo ilustrativo desta tendência da «gravidade» da língua portuguesa, referida por João de Barros, a indistinção na enunciação dos vocábulos *morar* e *murar* em português europeu.

Pelos exemplos apresentados podemos concluir que os tratadistas portugueses de retórica e de poética estão à escuta das ressonâncias da língua e sublinham-lhe as propriedades sonoras. Não só as palavras, mas também os traços suprasegmentais como as frases, a duração, as pontuações, o ritmo, os silêncios e os efeitos dos mesmos. Trata-se da projeção do fio do discurso, da temporalidade, do eixo horizontal, no eixo vertical, como na estrutura harmónica de uma partitura.

A aptidão para **movere** o ouvinte, para provocar uma reação, utilizando características fónicas é também bastante explorada por autores como António das Neves Pereira ou André de Barros.

O som da palavra, mas também os modos de o enunciar e os seus efeitos aproximam-se dos do texto musical. Procurar as ressonâncias musicais da língua é colocarmo-nos no bordo entre palavra e nota musical, *na* fronteira, numa região partilhada onde as características, as técnicas de enunciação e os efeitos do som são semelhantes. Nesse espaço partilhado coexistem formas de texto que insistem na expressão (como a poesia, a lengalenga, o slogan publicitário, alguma da prosa), na performance, na recitação (texto teatral, poético ou também em prosa), na conjugação com música (seja nos múltiplos géneros cantados que unem literatura e música, ou em recitativo, em *sprechgesang*, em *parlato*, em *rap*, em formas híbridas) ou em qualquer modo de expressão linguística que insista no som, no plano da escrita ou da enunciação.

Como refere Cândido Lusitano, «o ouvido [...] he de hum gosto muito mais difficil de contentar, do que o entendimento» (Lusitano, 1759: 70), precisamente porque perceciona não só o conteúdo como a expressão, o som da língua, que se propaga do espaço exterior – onde ecoa –, ao espaço interior – onde ressoa. A perceção do som exterior (os ruídos, as palavras, os discursos) passa ao interior, ao ouvido interior (*auris exterior/interior*). O tímpano permite essa ligação entre entidades – o sujeito e o mundo –, tendo a língua como ponte entre ambos e as palavras, sempre as palavras, como elos:

[...] Entre nós e as palavras surdamente
As mãos e as paredes de Elsinor

E há palavras nocturnas palavras gemidos
palavras que nos sobem ilegíveis à boca
palavras diamantes palavras nunca escritas
palavras impossíveis de escrever
por não termos connosco cordas de violinos
nem todo o sangue do mundo nem todo o amplexo do ar
e os braços dos amantes escrevem muito alto
muito além do azul onde oxidados morrem
palavras maternais só sombra só soluço
só espasmos só amor só solidão desfeita

Entre nós e as palavras, os emparedados
e entre nós e as palavras, o nosso dever de falar (Cesariny, 2004: 45-47)

Desde o século XVI, os teóricos portugueses estiveram à escuta das ressonâncias da língua, apontando, codificando as suas especificidades, distinguindo a língua portuguesa da latina e das demais pelas suas propriedades sonoras e enunciativas. Parafraçando Mário Cesariny: Entre nós e as palavras, o som, a capacidade de criar sentidos pela articulação de vocábulos. A língua como corpo sonoro em movimento.

Referências

- Argote, Jeronimo [Padre Caetano Maldonado da Gama], *Regras da Lingua Portugueza*. Lisboa Occidental: Na Officina de Mathias Pereyra da Sylva & João Antunes Pedrozo, 1721.
- Bandeira, Guilherme Jozé de Carvalho, *Rhetorica sagrada ou Arte de Pregar. Novamente descoberta entre outros fragmentos Literarios do Grande P. Antonio Vieira*. Lisboa: Na Officina de Luiz Joze Correa Lemos, 1745.
- Barros, André de, *Vozes saudosas, da eloquencia, do espirito, do zelo, e eminente sabedoria do Padre Antonio Vieira*. Lisboa Occidental: Na Officina de Miguel Rodrigues, 1736.
- Barros, João de, *Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem*. Introdução de Luciano Pereira da Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1917.
- Barros, João de, *Gramática da Língua Portuguesa. Cartinha, Gramática, Diálogo em Louvor da nossa linguagem e Diálogo da Viciosa Vergonha*. Reprodução facsimilada, leitura, introdução e anotações por Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1971.
- Billiet, Frédéric, «Déclamer c'est aussi chanter. L'art des poètes-chanteurs du Moyen âge» in *Paroles et Musiques*, Danielle Pistone (ed.), l'Harmattan, 2012, p. 43-59.
- Bonnefoy, Yves, *Enchevêtrements d'écriture*, entretien avec Michel Collot, Genesis. Paris, Editions Jean-Michel Place, n°2, 1992.
- Castilho, António Feliciano de, *Tratado de metrificação portugueza, seguido de considerações sobre a declamação e a poética*. Lisboa: Em Casa dos Editores Livraria Central, 1858.
- Castro, João Baptista de, *Espelho da Eloquencia Portugueza Illustrado pelas exemplares luzes do verdadeiro Sol da Elegancia; O veneravel Padre Antonio Vieira*. Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galvão, 1734.
- Cesariny, Mário, «You are welcome to Elsinore» in *Pena Capital*, Assírio e Alvim, 2004. Texto de 1957. Música de BCN.
- Christo, André de, *Juizo Poetico*. Lisboa: Na Off. de Diogo Soares de Bulhoens, 1667.
- Cícero, Marco Túlio, *L'Orateur*. Traduction par M. Alphonse Agnant revue par J.P. Charpentier. Paris : Panckoucke, 1840.
- Fagnan, Laurier, «The acoustical effects of the Core principles of the Bel Canto, Method of Choral singing», Conférence de Laurier Fagnan, Ircam, Paris, 19 juin 2002 in: <<http://www.ircam.fr/anasyn/PRESENTATIONS/FAGNAN/index-e.html>>
- Lusitano, Cândido, *Maximas sobre a Arte Oratoria, extrahidas das doutrinas dos antigos mestres e illustradas*. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.
- Oliveira, Fernão de, *Grammatica da lingoagem portuguesa*. Lixboa : e[m] casa d'Germão Galharde, 1536.
- Palisca, Claude V., *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. Music Theory Translation Series. New Haven, CT: Yale University Press, 1989.
- Pereira, António das Neves, *Mechanica das palavras em ordem à Harmonia do discurso eloquente, tanto em prosa, como em verso*. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, 1787.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. Paris: Édition A. Belin, 1817.
- Sundberg, Johan, «Synthesis of Singing», *Swedish Journal of Musicology* (Stockholm, Swedish Society for Musicology), 60, 1978, n°1, p. 107-112.
- Vera, Alvaro Ferreira de, *Breves Louvores da Lingua Portuguesa, com notaveis exemplos da muita semelhança, que tem com a Lingua Latina*. Lisboa: Per Mathias Rodriguez, 1631.