

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO” Faculdade de Ciências e Letras**  
**Câmpus de Araraquara - SP**

ISABELA MAIA PEREIRA DE JESUS

***DE METRIS: OS METROS DE TERENCEIANO MAURO***



ARARAQUARA – S.P.

2016

ISABELA MAIA PEREIRA DE JESUS

*DE METRIS: OS METROS DE TERENCEANO MAURO*

Monografia de Conclusão de Curso (MCC) apresentado ao Departamento de Linguística e Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

**Orientador:** Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

ARARAQUARA – S.P.

2016



*Aos meus pais, Rosângela e Geraldo, por me apoiarem em todas as  
minhas escolhas por mais malucas que possam ser.*

## AGRADECIMENTOS

Àquelas pessoas que estiveram comigo desde sempre, meus pais, Geraldo e Rosângela, que me educaram e me incentivaram, de todas as formas possíveis e impossíveis, para o caminho dos estudos. O meu amor por vocês não tem tamanho, obrigada por depositarem todas as forças no meu futuro e por me darem todas as condições para seguir os meus desejos.

O meu sincero agradecimento aos meus irmãos, Lilian e Fábio, por serem verdadeiros amigos e companheiros ao longo da minha caminhada. Obrigada, Fábio, pela companhia dos tempos em que moramos juntos, pelas risadas, momentos no bar da tia Lila, por compreender as minhas ansiedades e por, nos momentos certos, saber preparar aqueles jantares maravilhosos que sempre estarão em minha memória. Obrigada, Lilian, por ser a maior conselheira e amiga que conheço, me ajudando em todas as instâncias da minha vida. Sem você eu jamais teria me reconhecido no mundo das Letras e me apaixonado por seus encantos. Agradeço por ter sido o exemplo de irmã mais velha, trazido luz aos meus pensamentos e por me fazer ver que posso ser capaz de atingir meus objetivos. Amo vocês!

Ao meu orientador, João Batista Toledo Prado, pelo apoio e amizade nos momentos de correria, por estar sempre disposto a responder *e-mails* e, sobretudo, por se dispor a corrigir, anotar e comentar exaustivamente meus textos. Muito obrigada pelo incentivo que, com toda a certeza, foi fundamental não só para a realização deste trabalho, mas também para a minha formação.

Aos professores que me proporcionaram o contato com diferentes mundos e permitiram que eu expandisse os meus horizontes. Em especial aos professores da área de Latim, Márcio, Giovanna, João Batista e Brunno que, com toda a dedicação, me introduziram à Língua e Cultura Latina. Muito obrigada por me mostrarem em suas aulas a beleza e a importância do latim. É admirável o amor e o empenho que vocês depositam em seus trabalhos. Isso com certeza me inspirou, e muito, não somente no meu desejo em me formar como latinista e professora, mas também em como colocar paixão nas demais escolhas da minha vida.

Aos grandes amigos que conheci na UNESP, Gabriela Borborema, Felipe Nunes, Vinícius Felix, Andreza Soares e Andrea Cristina, que me fizeram compreender o mundo de outra forma e me mostraram, cada um com a sua particularidade, como ainda existem pessoas incríveis e que são capazes de enxergar os outros com profundidade. A amizade de vocês é fundamental para mim, obrigada por sempre me ouvirem e por iluminarem meus dias!

Em especial, aos colegas e companheiros da turma de língua latina, Beatriz Torres, Beatriz Bertini, Gabriela, Henrique, Bruno e Marco Aurélio que, mesmo diante de todas as dificuldades das traduções e em reconhecer o inesquecível – mas que muitas vezes fora esquecido – “AC+I”, conseguimos permanecer firmes e juntos nessa desafiadora jornada. Obrigada pela companhia nesses quatro anos e pelos momentos de risadas e confraternizações (com direito a brigadeiros e bolos do tipo “vulcão”). Tivemos momentos de profunda dor e tristeza, com os espantos que a vida nos impõe, em que, nem todos, infelizmente, puderam chegar até o último momento de sua formação. Mas sempre terei em mente que essa turma, com todos aqui mencionados, deixará muito mais do que saudades. Obrigada por tudo queridos!

Ao CNPq, pelo auxílio concedido no projeto de Iniciação Científica que serviu de alicerce para esta monografia de conclusão de curso.

*O poema se nutre da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, isto é, suas tendências mais secretas e poderosas. (PAZ, 1982, p.49-50)*

## RESUMO

Este estudo se concentra na análise e leitura de trechos da obra *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus*, do autor latino Terenciano Mauro (TM), mais especificamente a seção *De Metris* da mesma obra (versos 2371- 2485). O texto caracteriza-se por ser um tratado sobre métrica clássica greco-latina, em que o autor descreve e analisa os principais conceitos *de re metrica*. Ressalta-se que a obra é versificada e composta, em geral, em hexâmetros latinos, fato que revela certas particularidades de composição do artífice TM. A pesquisa pretende compreender a concepção do gramático em relação à produção poética em sua língua materna e, principalmente, em relação aos exemplos por ele tomados como demonstrações métricas, sacados de grandes nomes da literatura latina. É interessante perceber que TM apresenta a obra em seu prefácio revelando certa autoconsciência de seu ofício e a justifica dentro do contexto técnico. Ao longo da leitura da obra de Terenciano Mauro, é possível notar características correntes do gênero técnico, bem como as especificidades do autor em relação a sua atividade de composição e aos mecanismos didáticos adotados por ele para apresentar certas variações métricas de cada matriz prosódica. O exame do tratado de TM permite avaliar a importância dos textos técnicos para os estudos relacionados à Poética Clássica e, sobretudo, a perspectiva de um autor latino sobre o desenvolvimento da produção literária em versos na Antiguidade latina.

**Palavras-chave:** *Terentianus Maurus*. Métrica Latina. Poética Clássica. Literatura Técnica.

## ABSTRACT

This research focuses on the reading and analysis of the book *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus*, by the Latin grammarian Terentianus Maurus (TM). The text is a technical treatise about classical metrics, which describes many concepts related to this area. The treatise, composed in Latin hexameters, reveals the particular style of the author. This work aims to understand not only the perception of the expert about masterpieces of Latin poets, as well as their metrical applications. In the preface, TM introduces his work and shows a self-consciousness of his composition; also, he justifies the book in the technical context. In this book, there are many features that belong to Technical Literature, besides the particular composition of Terentianus Maurus and his didactics devices when he shows meter's variations. Thereby, it is important to emphasize that old technical treatises are a significant tool to understand Classical Poetics, mainly because they show the author's particular perspective about the poetic production in the Antiquity.

**Keywords:** *Terentianus Maurus*. Latin Metrics. Classical Poetry. Technical Literature.

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| 1 INTRODUÇÃO.....  | 2  |
| 2 <i>PRAEFATIO</i> : A INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA DE TERENCEANO MAURO..... | 4  |
| 3 A VERSIFICAÇÃO E SUA FUNÇÃO NA OBRA DE TERENCEANO MAURO.....             | 14 |
| 4 <i>DE METRIS</i> : AS VARIAÇÕES DOS METROS IÂMBICOS.....                 | 20 |
| 4.1 Tetrâmetro iâmbico catalético.....                                     | 20 |
| 4.2 Trímetro iâmbico escazonte.....  | 23 |
| 4.3 O trímetro trocaico catalético a partir do trímetro iâmbico.....       | 26 |
| 4.4 Trímetro iâmbico catalético.....                                       | 27 |
| 4.5 Dímetro iâmbico.....   | 28 |
| 4.6 Dímetro trocaico catalético e dímetro iâmbico catalético.....          | 31 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....  | 37 |
| Referências Bibliográficas.....  | 39 |

## 1 INTRODUÇÃO

Este estudo visa à análise e leitura de trechos de *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus*, do autor latino Terenciano Mauro (TM). Trata-se de um tratado técnico que busca apresentar os conceitos de métrica clássica latina, catalogando-os e especificando as normas que revelam recursos sonoros das obras versificadas. Esse texto e também outros de gramáticos latinos antigos encontram-se no volume VI (*Scriptores Artis Metricae*) da obra de Heinrich Keil [1961], intitulada *Grammatici Latini*.

Observa-se que tratados de métrica latina como o de TM se adequam ao gênero *técnico*, com a finalidade de listar conceitos direcionados a um público específico. Para Thorsten Fögen (2016, p.267),<sup>1</sup> a literatura técnica é aquela que transmite um conhecimento característico de um determinado assunto com um objetivo didático. O autor afirma que na literatura greco-latina se encontra uma grande variedade de manifestações escritas pertencentes ao grupo dos textos técnicos, de modo que esse gênero pode ser considerado como algo amplo e que toca inúmeras áreas do conhecimento como, por exemplo: medicina, filosofia, retórica, gramática e tantas outras. Fögen (2016, p.266) define um texto de natureza técnica como aquele em que se pratica determinada técnica ou habilidade, seguindo um conjunto de regras ou um método específico que, desse modo, sistematiza o conhecimento. Segundo o autor, essa “sistematização” estabelecerá um campo de estudo que pode ser ensinado e transmitido na forma de tratados.

A fim de compreender e abordar a literatura técnica geral, da forma como é praticada na Antiguidade clássica, Fögen questiona como o conhecimento é apresentado e transmitido nesses textos, bem como seus propósitos e a quem eles se dirigem. Essa reflexão é um ponto de partida interessante para se pensar o lugar da obra de Terenciano Mauro no gênero, bem como o modo por meio do qual seu autor guia as discussões dos conteúdos apresentados e, principalmente, o aproveitamento que seus leitores fariam desse texto. Os tratados técnicos, como o de TM, são considerados um tanto complexos em relação ao assunto que abordam, pois geralmente partem de pressupostos que os enunciadores de tratados julgam sabidos e controlados pelos leitores-destinatários. Segundo Chiara Cignolo (2002, p.XXIX), o tratado de TM não pode ser considerado um texto escolar devido ao seu conteúdo avançado, ou seja, ele não correspondente à instrução primária. Desse modo, a autora afirma que a obra se

---

<sup>1</sup> Observa-se que, embora Fögen se refira em seu estudo especificamente à Literatura Técnica grega, sua definição também se adequa aos textos latinos, uma vez que a maioria dos gêneros latinos são de matriz grega.

destina àqueles que já têm o domínio escolarizado da língua latina e que buscam especializar-se em métrica, principalmente os que desejam ser poetas, ou seja, destinam-se a um público especializado e já versado no assunto.

A obra *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus* possui a particularidade de ter sido composta, na maior parte, em hexâmetros latinos. Produzindo o tratado de forma metrificada, nota-se que, além de sua preocupação didática, TM também se atenta para a construção de seu texto revelando um aspecto performativo e metalinguístico, uma vez que se discute o próprio modo de composição concomitantemente à elaboração do tratado metrificado. No entanto, isso não significa que a obra pertence ao gênero poético, já que o propósito de um texto técnico é instruir sobre um tópico específico. Além disso, ressalta-se que a tradução realizada neste trabalho não teve por objetivo transpor ao português nem estilo nem forma originais empregadas na obra de Terenciano Mauro. Por isso, preparou-se uma *tradução de estudo* que apresenta o entendimento da leitura e algumas das reflexões realizadas a partir dela.

Em relação ao autor, não há muitas informações sobre sua biografia. Segundo Cignolo, a cronologia de TM é controversa, pois há indícios de ele ter vivido aproximadamente entre o século II d. C., pelo fato de seu trabalho incluir os *poetae nouelli* (poetas novos como Falisco, Sétimo Sereno e Álfio Avito), e a primeira metade do século IV d.C, pois o gramático Aftônio, que provavelmente escreveu na metade do século IV, parece reelaborado algumas partes do tratado de TM, além de que Diomedes e Agostinho demonstram ter contato com o trabalho de TM (cf. CIGNOLO, 2002, p. XXV).

Até o momento da realização desta pesquisa, não há tradução em português, nem estudos específicos sobre este texto no Brasil. Existem apenas as versões em italiano e em francês do tratado de TM. A versão traduzida em língua italiana, preparada por Chiara Cignolo (2002) para a *Bibliotheca Weidmanniana*, contém o texto latino em tradução bilíngue (latim-italiano) e também apresenta uma breve introdução sobre o autor e sobre os textos críticos que apoiam o estabelecimento do texto latino. Por essa razão, essa obra é utilizada, aqui, em cotejo com a tradução vernácula em português que será apresentada neste trabalho.

## 2 PRAEFATIO: A INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA DE TERCÊNCIANO MAURO

O prefácio de Terenciano Mauro apresenta aspectos muito interessantes a respeito de sua obra e, de certa forma, revela uma autoconsciência de seu tratado. Nesses primeiros versos, o autor apresenta ao leitor algumas reflexões sobre composição literária que revelam consciência de seu ofício. Desse modo, esse trecho inicial evidencia-se como uma introdução e uma justificativa do próprio gramático ao tratado, de modo que seus leitores possam compreender seus principais objetivos e assuntos.

Sobre a importância dos prefácios em obras de caráter técnico, Thorsten Fögen afirma, em seu capítulo sobre literatura técnica (2016, p.271), que os prefácios são um espaço de apresentação feita pelo próprio autor, evidenciando seu ponto de vista em relação à obra. O pesquisador afirma que geralmente eles se realizam por meio de escolhas estilísticas. Para Fögen (2016, p. 271), por mais que os textos técnicos tenham por objetivo instruir e fornecer informações sobre um assunto, seria equivocado pensar que não há nenhuma intenção estilística subjacente à matéria exposta. Além disso, Fögen ainda destaca que há a impressão de que as obras técnicas podem ser associadas ao que a teoria retórica antiga chamava “estilo simples” (2016, p.271), isto é, sem pretensões estilísticas. No entanto, o autor acredita que há recursos textuais que revelam o desejo de ultrapassar esse estilo simples como, por exemplo, a presença de anedotas ou contos, exemplos, ilustrações que, segundo Thorsten Fögen (2016, p.271), às vezes podem ser de natureza histórica, biográfica ou autobiográfica.

Tendo em vista a perspectiva de Fögen, nota-se que tal afirmação quadra perfeitamente à prática de Terenciano Mauro. No prefácio de *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus*, TM ultrapassa os limites de um “estilo simples” ao apresentar, por exemplo, a metáfora do atleta olímpico. As discussões do autor latino são introduzidas por meio de uma comparação em que relaciona a figura do versificador/poeta a de um atleta. Por meio dessa anedota, o autor deseja demonstrar a finalidade e a função de seu tratado de métrica. Desse modo, levando em consideração os pressupostos de Fögen, a metáfora aqui estabelecida seria um recurso estilístico com um objetivo didático a fim de esclarecer o principal tema a ser tratado.

Observam-se os versos iniciais em que Terenciano Mauro insere essa anedota:

### **Texto Original (v.1-14)**

*Audivi veterem virum*

*vulgo dicere fabulam*

*quendam, qui ter Olympia  
 vicisset Iove praeside,  
 postquam accedere lividum  
 virtuti senium videt,  
 dum victor cluet omnium,  
 maturasse resolvere  
 legem pulveris et cibi.  
 sed ne corpoream repens  
 labem arcesseret otium,  
 tale exercitii genus  
 commentum sibi dixerat,  
 quod solus gereret domi.*

**Tradução de Estudo:**

Conheci um homem velho  
 que, por toda parte, contava esta história:  
 Havia um tal que, por três vezes, teria vencido  
 em Olímpia sob a proteção de Jove.  
 Depois que viu, contrafeito, a velhice acossar seu vigor,  
 mesmo chamado “vencedor de todos”,  
 apressou-se em desfazer a obrigação  
 do exercício e da alimentação [controlada].  
 Porém, para que a ociosidade não alcançasse  
 subitamente a ruína do corpo,  
 disse que descobriu um tipo de exercício para si,  
 para praticar sozinho em casa.

Nessa passagem, Terenciano Mauro abre o seu livro com uma narrativa que afirma ter escutado de um desconhecido. Nota-se que o autor introduz o primeiro verso em primeira pessoa – com o verbo *audivi* – apenas como um recurso para intermediar a história que será narrada ao leitor. Esse aspecto é interessante, pois provoca um efeito de distanciamento entre aquele que escreve e a mensagem a ser transmitida, criando uma expectativa quanto ao assunto a ser tratado em sua obra. O esticólogo coloca-se, de início, aparentemente alheio a essa anedota, atribuindo-a a outrem, i.e., a um velho narrador (*veterem virum*). Dessa forma, a narrativa é colocada em evidência e não se estabelece, em um primeiro momento, nenhuma relação com o assunto principal da obra.

O exemplo exposto por TM narra a dificuldade de um atleta que desiste de competir antes mesmo de se tornar muito velho para praticar os exercícios. A personagem abandona

toda sua rotina, incluindo a ginástica e a boa alimentação, mesmo estando no auge de sua fama. Porém, o autor explica que o atleta olímpico ainda continua praticando algum exercício, mesmo que sozinho, para que o corpo não se acostumassem à falta dos movimentos reiteradamente utilizados por ele ao longo de sua juventude.

Mais adiante TM descreve esse exercício minuciosamente. De acordo com o autor, o atleta se dispõe a puxar com os dedos um balde do fundo de um poço, por meio de um fio bem fino. Assim, o exercício requer um grande esforço por parte do velho atleta, fazendo com que ele trabalhe todo seu corpo. Verifica-se essa descrição no intervalo de versos 15 a 50:

**Texto Original (v.15-50)**

*nervis mollibus invicem  
iunctis in teretem struem,  
ceu Parthus solet aut Scythes  
arcus cornibus extimis  
levem nectere lineam,  
tales assidue ligat,  
dum sit funiculi modus,  
aptus qui puteo foret.  
haustos hinc igitur cados  
imis ab tenebris aquae  
tam filo tenui trahens,  
quod stringi nequeat vola,  
nisus undique corporis  
summos in digitos agit;  
angustoque tenaculo  
donec lubrica sarcina  
tanti per spatium cavi  
in lucem superam exeat,  
alterna vice pollicum  
certat vincere ponderis  
in praeceps facilem fugam.  
nil magnum gerere hunc putes,  
et tantum in digitis opus;  
cunctis visceribus tamen  
occultus trepidat labor,  
totum cernere nec palam,  
quo totum geritur queas.*

*caecis flatibus intimi  
tenduntur laterum sinus,  
et poples tremit et genu,  
nec plantae stabiles manent,  
nil immune relinquitur.  
Et parva est via viribus:  
mos certaminis et modus,  
sudor dum solitus cada  
nulla mole palaestrica.*

**Tradução de Estudo:**

Com cordas soltas, mas entrelaçadas  
alternadamente em uma trama bem torcida,  
assim como um persa ou um cita costumam  
atar uma corda bem fina  
nas pontas extremas do arco<sup>2</sup>.  
Essa corda se liga a outras de modo contínuo,  
até que o comprimento do cordão seja  
próprio como que para um poço.  
Daí, então, puxando barris cheios  
da escuridão das águas profundas,  
com um fio tão fino,  
que não poderia ser segurado com a palma da mão,  
o esforço de todas as partes do corpo  
converge para as pontas dos dedos  
com uma aderência muito estreita,  
até que o peso escorregadio  
pela extensão de uma tão grande abertura  
sutja na luz do dia;  
alternando seus polegares [o atleta] luta  
para vencer a fácil fuga  
do peso para baixo do abismo.  
Tu pensas que ele não pratica nada de desafiador  
e que tamanho trabalho [é somente] nos dedos.  
Contudo, em todas as entranhas

---

<sup>2</sup> De acordo com Cignolo (2002, p.224), aqui é feita uma comparação entre fio do arco utilizados pelos persas e citas e os fios que fazem parte do exercício do atleta. A tradutora italiana afirma que essa comparação serve não só para determinar a largura do fio, como também seu comprimento. Ademais, ambos os povos são citados, devido à notória habilidade de seus arqueiros.

pulsa um esforço oculto.

Tu poderias ver tudo e, ainda assim,  
não claramente onde tudo se passa.

As dobras mais recônditas dos pulmões  
são dilatadas por invisível respiração,  
ora treme a panturrilha, ora o joelho,  
nem as solas dos pés se mantêm firmes.

Nada fica imune.

E é diminuto o caminho de fuga para todo o esforço;  
o comportamento e a forma são os da luta,  
até que caia o suor de costume  
sem porém esforço algum da ginástica.

Nesse trecho Terenciano Mauro apresenta o exercício demonstrando, figurativamente, todo o esforço que o atleta deve canalizar para realizá-lo. É interessante ressaltar que TM atenta para o fato de que o esforço exigido do atleta pode não ser percebido em um primeiro momento, pois, do modo como descrevera, parece que o empenho se concentra apenas na força dos dedos. No entanto, o autor evidencia, principalmente nos versos 38 e 39<sup>3</sup>, quanto trabalho é exigido do corpo inteiro do atleta. Para isso, salienta tal aspecto com o uso de *visceribus* que, na proposta de tradução deste trabalho, significaria “(nas) entranhas”. Essa hipérbole permite que o leitor entenda e perceba figurativamente o tamanho da dificuldade imposta ao ginasta: o esforço é tão grande que move cada parte do corpo, mesmo quando não se pode perceber claramente de onde provém tanta força (daí, conceber-se *entranhas* como um tipo de hipérbole ali).

TM sugere, nessa passagem, que o esforço do atleta velho seja entendido como uma comparação com a produção poética, pois o ofício de escritor, apesar de parecer um trabalho que não exige esforço físico algum, também necessita de grande empenho e dedicação, mesmo na velhice<sup>4</sup>. É, de fato, um exercício da mente e que, assim como o do atleta, é oculto e imperceptível para aqueles que somente observam o resultado – a própria poesia. Isso também indica, de certo modo, a finalidade da obra de Terenciano Mauro, pois seu tratado não apresentará somente o resultado final de consagrados autores da literatura latina, mas todo trabalho para a construção de um texto considerado de alto nível literário.

---

<sup>3</sup> *cunctis visceribus tamen /occultus trepidat labor*, (“Contudo, em todas as entranhas pulsa o esforço oculto”).

<sup>4</sup> Mais adiante, nos versos 51 a 58, verificar-se-á que TM se insere nessa comparação, declarando ter-se dedicado a um tratado de métrica em sua velhice, de modo que esse esforço é importante para ele, da mesma forma que os exercícios são para o velho atleta.

Nota-se que TM recorreu a um meio interessante como essa anedota e, de um modo ilustrativo, remete à experiência da produção poética, inclusive a sua própria experiência enquanto versificador. Esse aspecto também pode ser verificado mais adiante no momento em que Terenciano Mauro rompe com o distanciamento que havia proposto nos primeiros versos e aponta suas próprias experiências. Assim, compara-as com o que havia explicado no início de sua obra. Isso pode ser identificado a partir do verso 51:

**Texto Original (v.51-58)**

*Sic nostrum senium quoque,  
quia iam dicere grandia,  
maturum ingenium negat,  
nec spirant animas fibrae,  
angustam studii viam  
et callem tenuem terit,  
tantum ne male desidi,  
suescant ora silentio.*

**Tradução de Estudo**

Assim também é a nossa velhice,  
porque agora uma natureza mais idosa  
impede-me de cantar um estilo elevado.  
Meu âmagô também já não insufla o ânimo,  
mas persegue a estreita rota  
e a trilha apertada do estudo,  
mas somente para que a voz não se habitue  
tão mal ao ocioso silêncio.

Nesse momento, TM aproxima-se da situação do atleta descrito na anedota e transpõe o campo semântico relacionado ao exercício físico para o do exercício da composição literária. Desse modo, o autor *ressignifica* a figura principal focalizada anteriormente, justificando a escolha da anedota e concluindo a sua verdadeira intenção discursiva. Verifica-se que, assim como se passa no gênero fabulístico<sup>5</sup> por exemplo, Terenciano Mauro revela, por meio da figura do atleta, o tema de seu prefácio. Seu principal objetivo é discutir o fazer literário e, para isso, utilizou-se desse mecanismo linguístico-discursivo. Esse recurso permite

---

<sup>5</sup> Gênero literário que, segundo Michael Von Albrecht (1999, p.918), apresenta questões humanas por meio de narrativas em que os protagonistas geralmente são animais antropomorfizados. A fábula geralmente é concluída por uma mensagem “moral”, revelando o seu teor filosófico. A comparação estabelecida nesse trecho entre Fábula e a anedota de TM, deve-se ao fato de que ambos se utilizam de figuras para tratar de questões mais profundas e genéricas, evidenciando o tema principal ilustrado por esse recurso. Albrecht (1999, p.919), também aproxima muitos tipos de textos à fábula, dentre eles, a anedota e a paródia.

um maior entendimento do que é discutido no tratado e, mais do que isso, é uma forma de prender a atenção do leitor no momento da apresentação e ilustrar os postulados. Segundo Thorsten Fögen (2016, p. 272), um estilo mais refinado ou a inserção poética nos textos técnicos podem ser interpretados como um mecanismo estético e retórico para agradar, de certo modo, os leitores. O autor explica que evitar a monotonia estilística e uma descrição simples, sem ornamentação, pode também ser interpretado como uma intenção didática por parte dos tratadistas, pois aqueles que se interessam por esse tipo de texto serão mais receptivos às ideias expostas e poderão memorizá-las mais facilmente.

Além disso, é interessante notar que, no verso 51<sup>6</sup>, o uso de *nostrum*, pronome possessivo de primeira pessoa do plural, no caso genitivo, remete a TM, à primeira pessoa do singular, assim como o fez no primeiro verso com o verbo *audivi*. Por isso, é possível relacionar o esforço da atividade ao próprio autor, pois, do mesmo modo que o atleta, Terenciano Mauro se coloca como alguém que, devido ao avanço da idade, já não tem o mesmo “fôlego” que tinha em sua juventude para a produção literária. Assim, o gramático esclarece o motivo de dedicar-se à composição de um tratado, ou seja, a obra é para o seu autor aquilo que os treinos são para aquele atleta “aposentado”. Mesmo sentindo-se incapaz de continuar a participar das competições, o atleta vencedor prosseguiu com seus treinos para não perder a prática. Já TM, ainda que não se sentisse capaz de compor uma obra de “nível elevado”, necessita manter a competência literária ativa, escrevendo, portanto, um tratado de métrica a respeito da própria Poética. Além disso, a comparação do autor parece fazer eco à Epístola I.1 de Horácio, versos 1 a 6, em que o poeta se compara a um velho gladiador que pretende aposentar-se. Observa-se tal anedota na seguinte passagem de Horácio:

*Prima dicte mihi, summa dicende Camena,  
spectatum satis et donatum iam rude quaeris,  
Maecenas, iterum antiquo me includere ludo?  
non eadem est aetas, non mens. Veianius armis*  
5 *Herculis ad postem fixis latet abditus agro,  
ne populum extrema totiens exoret harena.*

Principiei por ti e a ti deverei cantar minha última Camena,  
tendo sido assaz admirado e premiado já com o bastão, procuras,  
Mecenas, de novo encerrar-me nesse antigo jogo?  
A idade não é a mesma, nem a mente. Vejânio, as armas  
afixadas à porta do templo de Hércules, se retira, recolhido ao campo,

<sup>6</sup> *Sic nostrum senium quoque*: “Assim também é [o caso] da nossa velhice”.

para não ter que suplicar ao povo repetidamente ao fim do combate.<sup>7</sup>

É notável a semelhança entre os exemplos encontrados em Horácio e TM. Nesse tratado, o gramático como que reproduz uma figura comparável à descrita na Epístula I.1 de Horácio, de modo que é possível notar que a mesma justificativa do poeta relacionada à idade foi utilizada. Nesse excerto, Horácio menciona o gladiador Vejânio que se retira da arena no momento em que percebe que deve aposentar-se. Assim, o poeta justifica a Mecenas que não deve mais compor, pois acredita que assim como o gladiador, deve retirar-se de seu ofício deixando as excelentes produções que lograra produzir, já que aparentemente não se sente mais capaz de atuar como outrora. No terceiro verso, o termo latino *ludus*, traduzido como “jogo”, pode significar, de acordo com Piccolo (2009, p.17), tanto *ludus gladiatorius* – lugar onde os gladiadores praticavam seus exercícios –, quanto ao “jogo poético” que, para Horácio, chegara ao fim. Com isso, o autor sugere uma comparação entre poesia e arena de combate, pois assim como um gladiador que, ao envelhecer, abandona seu ofício por não ter mais um bom condicionamento físico, Horácio também acredita que sua velhice é um empecilho para sua atividade poética, afirmando que sua capacidade já não é a mesma. Ademais, o poeta também apresenta a figura do cavalo envelhecido<sup>8</sup> reforçando a ideia de que a aposentadoria é importante, pois tanto ele como o cavalo já não realizam o trabalho como outrora.

Ao ecoar a Epístola I.1 de Horácio, T. Mauro resgata não somente a figura que o autor empregou, mas também coloca-se na mesma posição do poeta, emulando-o de certa forma e reclamando uma filiação à linhagem dos “grandes” poetas como Horácio. Desse modo, é importante destacar que Terenciano Mauro parece ter-se “reciclado” a anedota horaciana. Segundo Chiara Cignolo (2002, p.220), o gramático claramente criou uma representação semelhante à de Horácio devido, principalmente, às correspondências lexicais entre os textos de ambos. Além disso, ao longo de toda sua obra, TM revela ser um grande leitor de Horácio, pois analisa minuciosamente seus versos e aplicações métricas.

Essa comparação entre a história contada no início e a experiência do tratadista também pode ser evidenciada nos versos 57 e 58<sup>9</sup>, que afirmam que, apesar das dificuldades que a vida impõe ao trabalho do poeta, é preciso continuar a praticar a atividade poética. De modo que a composição do tratado parece ser apenas um meio para o esticólogo não

---

<sup>7</sup> PICCOLO, 2009, p.17.

<sup>8</sup> Hor., *Epist.*, I. 1, v.8-9.

<sup>9</sup> *tantum ne male desidi,/suescant ora silentio.* (“mas somente para que a voz não se habitue tão mal ao ocioso silêncio.”).

abandonar por completo a literatura. Verifica-se que os versos 57 e 58 revelam, com o termo *ora*<sup>10</sup>, uma metonímia. A(s) “boca(s)” representaria(m) os poetas que, tendo como principal ofício comunicar algo, não devem se acostumar ao “ocioso silêncio (*desidi silentio*). Além disso, verifica-se nos versos 10 e 11<sup>11</sup> uma aproximação com a anedota do atleta, em que se afirma que o ócio (*otium*) pode acabar com o corpo.

Logo após essa primeira justificativa e concepção sobre a elaboração poética, o autor explicita de fato o assunto principal de sua obra.

**Texto Original (67-84)**

*At mens tenditur acrius,  
ne contenta sit obviis,  
rimantemve recondita  
subtiles fugiant notae,  
neu discretio falsa sit  
rerum tam gracili modo.  
instat callida cautio,  
ne sermo ambiguum sonet,  
ne priscum nimis aut leve,  
vocum ne series hiet,  
neu compago fragosa sit,  
vel sit quod male luceat;  
dum certo gradimur pede,  
ipsi ne trepident pedes.  
par examinis aestus est,  
ceu sublimia disseras:  
par est iudicii mora:  
pompa gloria vilis est.*

**Tradução de Estudo**

Mas o intelecto se esforça mais profundamente,  
para que não se desgaste com trivialidades,  
e para que não escapem detalhes sutis  
a quem examina fatos ocultos,  
nem haja falso discernimento de conceitos  
elaborados de maneira muito sutil.

<sup>10</sup> Substantivo nominativo neutro plural de *os*, que pode ser traduzido por “bocas”. Trata-se de um tipo de catacrese em latim ou, pelo menos, metáfora de largo uso na maioria dos poetas latinos.

<sup>11</sup> *sed ne corpoream repens labem arcesseret otium*, (“Porém, para que a ociosidade não alcançasse subitamente a ruína do corpo.”)

Uma engenhosa cautela persiste,  
 para que o discurso não soe ambíguo,  
 nem com muitos arcaísmos ou coloquialismos,  
 que a sequência dos sons não produza hiatos,  
 e a construção não seja frágil,  
 ou seja, que não haja algo pouco claro.  
 [E isso] À medida que avançamos com o pé firme,  
 justamente para que os pés não vacilem.  
 A perturbação do teste é a mesma,  
 como se tu compusesses [poemas] elevados,  
 a espera pelo juízo [alheio] também é igual:  
 a glória da ostentação é passageira.

Nota-se que, nessa passagem, o gramático apresenta não só o objetivo de seus versos, mas também se volta, novamente, para a sua própria atividade de composição, já que compõe sua obra metrificada. Evidencia que, apesar de tratar-se de um texto didático, seu tratado mantém o cuidado com a escolha lexical e com o aspecto métrico e sonoro. Ainda que seu livro tenha sido escrito com a finalidade de exprimir conceitos de determinado assunto, TM afirma que seu leitor poderá, por força do hábito, julgar sua obra do mesmo modo como se estivesse lendo um poema de alto nível. Porém, no verso 84<sup>12</sup>, ressalta que o reconhecimento de certa grandiosidade não é o que realmente importa, já que é o conteúdo que deseja ser apreendido por seus leitores/aprendizes. É interessante verificar, portanto, que essa reflexão de Terenciano Mauro demonstra sua autoconsciência sobre a representação de seu tratado nos estudos técnicos, sua concepção sobre a composição literária e seu lugar enquanto tratadista. Esse aspecto, de acordo com Thorsten Fögen (2016, p.270), é sobretudo evidenciado nos prefácios dos textos técnicos greco-latinos, como se verifica em TM, em que os autores possivelmente se referem a seu público alvo. Michael Von Albrecht (1997, p.533), afirma que os prefácios geralmente traçam considerações sobre a atividade literária pessoal dos artífices e, principalmente, estabelecem algumas reflexões literárias que interessam a seus leitores. Desse modo, observa-se que Mauro compartilha essas características geralmente encontradas nos prefácios das obras latinas e pretende revelar com clareza sua especialidade, preocupando-se em fazer-se compreendido por seu público.

---

<sup>12</sup> *pompae gloria vilis est.* (“a glória da ostentação é passageira”)

### 3 A VERSIFICAÇÃO E SUA FUNÇÃO NA OBRA DE TERCENIANO MAURO

Como já se afirmou anteriormente, o gramático latino TM atua como versificador e apresenta sua obra em versos. Isso é uma particularidade, porque além de Terenciano Mauro descrever e formular conceitos de métrica e poética clássicas, evidenciando suas aplicações em poemas latinos, preocupa-se também em mostrar seu próprio tratado como um modelo métrico. Essa característica não implica automaticamente que a obra de TM possa ser considerada *literária*. O tratado é, aliás, um exemplo que ilustra como o poético não é definido pela forma metrificada. Para isso, tem relevo a opinião de Alceu Dias Lima, para quem

Dele se pode dizer, de fato que não é ele, o verso, com sua regularidade rigorosamente medida que impõe suas regras à poesia e sim a poesia que impõe sua regra aos versos todos. Tanto é verdade que existem tratados de ciências em versos perfeitos em sua técnica, sem que semelhantes escritos escapem do seu prosaísmo científico, do mesmo modo que se encontram belos poemas em prosa. (LIMA, 2003, p. 15)

Entende-se, por essa reflexão de Lima, que a poesia é muito mais do que as regras fixadas pela métrica, principalmente porque, como afirma o latinista, há poemas escritos em prosa e textos técnicos, geralmente compostos em prosa, que estão vazados em versos. Assim, o fato de um texto ser versificado, não o define como pertencente ao gênero poético. Na verdade, o metro, por si só, é compreendido apenas como uma lei reguladora do verso, de modo que seria equivocado pensá-lo como a condição do caráter poético.

Em *Canto e Encanto, o charme da poesia latina* (1997), Prado discute a métrica nas obras poéticas, aplicando teorias linguísticas, assim como algumas ideias de tratadistas antigos. Ressalta que, em um texto predominantemente poético, a *medida* tem um caráter secundário, e ela somente participa de um “efeito global” favorecido pela poesia. Ao citar o manual de Perini<sup>13</sup>, ao lado do postulado de Quintiliano, Prado estabelece um conceito de métrica, dizendo que “[...] é um elemento externo e adjutório, destinado apenas à análise do fenômeno poético, sem tomar parte diretamente nele.” (PRADO, 1997, p. 81). Isto é, a métrica aqui mencionada é aquela que consiste em apresentar uma regra para o verso e não aquela “[...] intrínseca ao verso, que se percebe diretamente na leitura dos poemas antigos, responsável por sua cadência rítmica.” (PRADO, 1997, p. 81). Desse modo, o autor explica que a *Métrica* é “[...] a disciplina ou área do conhecimento que estuda o fenômeno, ao invés

---

<sup>13</sup> O autor cita o estudo *Fondamenti di Metrica* (1982), de Giorgio Bernardi Perini.

do recurso fundador da poesia, que *é* o próprio fenômeno.” (PRADO, 1997, p. 81). Ao lado dessas afirmações, Prado também assegura que o elemento métrico se associa no verso a outros componentes que, juntos, constituem uma unidade significativa. Para isso, o autor recorda a passagem de *O Arco e a Lira*, de Otávio Paz, em que o crítico, estabelecendo uma distinção entre *ritmo* e *medida*, revela que o metro “é vazio de sentido” (PAZ, 1982, p.85), enquanto que o ritmo “não é medida mas conteúdo qualitativo e concreto.” (PAZ, 1982, p. 85). Nota-se que Otávio Paz denomina *ritmo* aquilo que possui um *sentido*, de modo que “[...] seu conteúdo verbal ou ideológico não é separável. Aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apoiam.” (PAZ, 1982, p.70). Assim, compreende-se que o ritmo é intrínseco à palavra poética, àquilo que o texto diz, portanto, a seu conteúdo concreto, com imagens que se materializam no universo semiótico que emana do texto. Ele é o elemento que subscreve uma visão de mundo e, conseqüentemente, a própria criação do poeta. Ademais, ressalta que todas as expressões verbais têm um ritmo e acrescenta que só na poesia é que ele se manifesta plenamente. (PAZ, 1982, p.82). No que diz respeito ao metro como elemento “vazio de sentido”, é possível entender que o crítico se refere ao fato da métrica possuir uma “forma inerte”, estipulada pela regra. É sobre esse sentido que o metro se esvazia de seu conteúdo e, como Paz afirma, se constitui como “mera casca sonora”, sendo uma “[...] medida abstrata e independente da imagem.” (PAZ, 1982, p.85). Com essa conceituação, o comentador contribui para a discussão iniciada aqui neste trabalho pela citação de Lima, dizendo que:

A única exigência do metro é que cada verso tenha as sílabas e os acentos requeridos. Tudo pode ser dito em hendecassílabos: uma fórmula matemática, uma receita culinária, o cerco de Troia e uma sucessão de palavras desconexas. Pode-se inclusive prescindir da palavra; basta uma fileira de sílabas ou letras. (PAZ, 1982, p.85).

Assim, a concepção de Otávio Paz revela que o metro, sendo procedimento e técnica, pode ser aplicado a qualquer manifestação verbal, de forma que até mesmo uma “receita culinária”, gênero textual caracterizado por ser apenas informativo e com objetivo didático, pode ser metrificada e, certamente, não é por esse motivo que será definida como poesia. Por isso, o autor conclui que o metro pode ser separado da linguagem, diferentemente do ritmo que “[...] jamais se separa da fala porque é a própria fala.” (PAZ, 1982, p.85).

Essas questões são apresentadas por teóricos há muito tempo. Um ponto de vista de grande relevância, que evidentemente influenciou os pensadores e que, até os dias atuais, influencia os estudos modernos, como os citados anteriormente, foi o de Aristóteles da

*Poética*. O filósofo grego estabelece uma diferença básica e operativa entre poeta e versificador, afirmando que:

[...] se alguém compuser em verso um tratado de medicina ou de física, esse será vulgarmente chamado ‘poeta’; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de ‘poeta’, e este, o de ‘fisiólogo’, mais que o de poeta. (Trad. SOUSA, 2003, p.104).

Aristóteles distingue o poeta e o versificador, pois o fato de ambos comporem em metros não significa que atendem à mesma finalidade nem que produzam o mesmo efeito. Assim, mesmo que um texto técnico e um literário façam uso do mesmo meio (a metrificação), eles não terão a mesma natureza, pois diferem em relação aos objetivos, assuntos e, principalmente, ao modo como a linguagem se manifesta em função de cada texto. Aristóteles também ressalta essa questão do ofício do poeta e do versificador, comparando um historiador a um poeta:

[...] não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois bem que poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. (Trad. SOUZA, 1993, p.53).

O filósofo grego afirma que o fato de um historiador escrever em metros não faz dele um poeta e vice-versa, sendo que o que os diferencia é o objeto: o historiador exprime coisas que aconteceram, ou seja, parte da realidade empírica, enquanto o poeta aquilo que poderia acontecer de acordo com a verossimilhança. Assim, partindo dessa perspectiva, observa-se novamente que o metro não é o principal meio que determina a poeticidade de uma obra. Na verdade, o que definiria a poeticidade em um texto seria a confluência dos elementos que conduzem para o resultado final: a própria poesia. Roman Jakobson (1971) discutindo a função poética, defende que

*A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.* A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. Em poesia, uma sílaba é igualada a todas as outras sílabas da mesma sequência; cada acento de palavra é considerado igual a qualquer outro acento de palavra, assim como ausência de acento iguala ausência de acento; longo (prosodicamente) iguala longo, breve iguala breve; fronteira de palavra iguala fronteira de palavra, ausência de fronteira iguala ausência de fronteira; pausa sintática iguala pausa sintática, ausência de pausa iguala ausência de pausa. As sílabas se convertem em unidades de medida, e o mesmo acontece com as moras ou acentos. (JAKOBSON, 1971, p.130).

Assim, o linguista se baseia na ideia de que a estrutura da poesia consiste em um constante *paralelismo*, isto é, a combinação de termos equivalentes em uma determinada sequência verbal, resultando, assim, em uma sensação de repetição e reiteração. Esse aspecto implicaria, portanto, na principal função da linguagem poética: a experiência da palavra como palavra, a revelação da mensagem pela própria mensagem, sem ser tida apenas como um mero índice da realidade. Desse modo, Jakobson entende que essa correspondência dos termos se dá em vários níveis: há paralelismos fônico-fonológicos, morfossintáticos, léxico-semânticos, etc. No que se refere ao âmbito da literariedade, o autor compreende que o sistema do paralelismo está relacionado à convergência entre o plano do conteúdo e o da expressão<sup>14</sup>. Isto é, por essa relação de similaridade dos planos, um se projeta sobre o outro e eles se complementam a fim de formar um todo de sentido. Isso revela que, para Jakobson, os elementos que constituem um texto não aparecem isolados, pelo contrário, estabelecem relações em que conteúdo e expressão se integram em uma totalidade. Por essa razão que o linguista afirma que a equivalência de som, por si só, não constitui a experiência poética, pois, sem estar atrelada à equivalência semântica, é considerada vazia. Jakobson afirma que “Em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade e/ou dessemelhança no significado.” (1971, p.153). Assim, entende-se que, por meio da interação entre som e sentido, é possível obter uma significação completa do texto resultando, então, na experiência poética.

---

<sup>14</sup> Ressalta-se que plano de conteúdo e de expressão são conceitos primeiramente propostos por Saussure e que posteriormente também foram objetos de análise de Louis Hjelmslev, em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Baseando-se na teoria do signo linguístico postulada por Saussure, Hjelmslev afirma que a função semiótica em um texto consiste na solidariedade entre conteúdo e expressão. Ambos não podem ser concebidos separadamente, pois “[...] expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro. Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão. Do mesmo modo, é impossível existir (a menos que sejam isolados artificialmente) um conteúdo sem expressão e uma expressão sem conteúdo.” (HJELMSLEV, 2003, p.54). Desse modo, a partir da ideia de solidariedade entre os dois “funtivos”, entende-se que em um texto há dois planos que operam conjuntamente: o plano da expressão e o plano do conteúdo. Nota-se que o linguista considera um texto como um sistema semiológico, em que a significação se constrói a partir da interação e distinção entre conteúdo e expressão. Nos dois planos Hjelmslev inclui a noção de forma e substância apresentada por Saussure em relação ao signo linguístico, afirmando que há a forma e substância do conteúdo, assim como há forma e substância da expressão. Assim, a substância seria relacionada a noções extralinguísticas, enquanto que a forma só pode ser descrita por meio de noções linguísticas. No campo linguístico, é possível apontar como exemplo de substância da expressão a descrição dos diferentes ‘r’ do português, uma vez que para esse trabalho é necessário o conhecimento extralinguístico do aparelho fonador da língua. Em contrapartida, em relação à forma da expressão, pode-se exemplificar com a classificação dos fonemas da língua, pois trata-se de um trabalho linguístico relacionado à fonologia da língua. Desse modo, essas duas grandezas apresentadas pelo linguista relacionam-se e garantem a construção da significação de um sistema. O plano de expressão constitui a materialidade do texto, isto é, o modo como o conteúdo se manifesta, o significante. Enquanto que o plano de conteúdo é o próprio significado, o conjunto de ideias organizados em determinada linguagem, ou seja, aquilo que o texto diz. Portanto, o plano da expressão opera em função do plano do conteúdo, pois a expressão por si só não tem conteúdo significativo. Por esse motivo é que ambos os planos não são separáveis, já que o efeito de sentido se cria na confluência dos planos.

Relacionando esses aspectos à obra de Terenciano Mauro, é possível pensar que, apesar de ser uma composição em versos, ainda não se poderia classificar seu tratado como peça predominantemente pertencente ao gênero poético, pois sua natureza é instruir sobre um determinado assunto, como o próprio autor revela em seu prefácio. Assim, de acordo com a distinção aristotélica, TM pode ser considerado um versificador. Dessa forma, a finalidade de seu trabalho não consiste puramente em criar um efeito poético, e, sim, predominantemente em apresentar a matéria que serve à poesia. Diz-se “predominantemente”, pois entende-se que essa característica é a dominante no texto de TM, mas isso não significa que seja única no tratado. De acordo com Roman Jakobson em seu texto *O Dominante* (1983), “pode-se definir o dominante como sendo o centro de enfoque de um trabalho artístico: ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes. O dominante garante a integridade da estrutura.” (JAKOBSON, 1983, p.485). Dessa forma, a função referencial parece ser a predominante no tratado de Terenciano Mauro. No entanto, também é possível notar que o modo como TM utiliza o metro demonstra que o seu trabalho em relação ao ritmo não deixa de ser um elemento poético na obra, embora não seja o dominante. Segundo Jakobson,

Assim como um trabalho poético não se encerra em sua função estética, as funções estéticas não se limitam ao trabalho poético; o discurso de um orador, a conversação corriqueira, os artigos de jornal, os anúncios, um livro científico – todos podem conter considerações estéticas, expressar uma função estética e frequentemente lidam com as palavras valorizando-as em si, para além de sua função referencial. (JAKOBSON, 1983, p.487)

Assim, pensar no tratado de TM como uma obra não pertencente ao gênero poético não significa que não há nenhum elemento poético, pois o fato de o gramático fazer uso da métrica para falar sobre a própria métrica pode ser considerado uma característica poética. Diante disso, qual seria o papel que o metro exerce em uma obra didática? Para isso, vale o testemunho de Michael von Albrecht (1997, p. 533) que afirma que a língua e o estilo nos textos técnicos têm uma função auxiliar, em que ambos possuem uma relação de dependência com a finalidade didática, de modo que a principal exigência é a clareza da exposição dos conteúdos. A partir dessa consideração, é possível perceber que, como o estilo tem uma “função auxiliar”, a utilização da métrica na elaboração do tratado de TM pode ser justificada pela função mnemônica que o plano da expressão exerce sobre o plano do conteúdo<sup>15</sup>. De acordo com Havelock, em *Prefácio a Platão* (1996), na poesia grega primitiva, adquiriu-se uma técnica de memorização para recitação em que, por meio de “movimentos físicos”, os

<sup>15</sup> É importante destacar que essa não parece ser a única função do metro na obra de Terenciano Mauro, uma vez que, como afirma Jakobson (1983, p.487), em um texto pode existir diferentes funções da linguagem, assim como em um texto que prioriza a função referencial, pode também apresentar a função poética como parece ser o caso do tratado de TM.

poetas eram capazes de conservar todo tipo de discurso. Assim, esses tais movimentos precisam ser organizados de uma maneira especial, a fim de garantir a facilidade na repetição. Esse processo baseia-se no comportamento psicológico humano, predominando, em sua totalidade, o domínio do padrão métrico com o objetivo de assegurar o ritmo. Segundo Havelock (1996, p.169), a organização desse procedimento “[...]consiste em construir padrões de movimentos altamente econômicos (isto é, rítmicos)”. Se esse padrão se desfaz, o autor afirma que “[...] o discurso torna-se menos repetível e menos memorizável.” (HAVELOCK, 1996, p.167). Então, para auxiliar os recitadores na preservação do ritmo, se apresenta alguns recursos que, geralmente, não consideram o significado, ou seja, que apenas se voltam para a apreensão do ritmo, sem a palavra. Isso pode ser feito, por exemplo, por instrumentos de corda, de modo que, “para o recitador, essa execução da lira envolvendo um movimento das mãos produz um ritmo correspondente numa outra parte do seu corpo, que age em consonância com o movimento dos órgãos vocais. Isso lhe proporcionará uma ajuda mnemônica na conservação do ritmo.” (HAVELOCK, 1996, p.167-8). Dessa forma, Havelock enuncia que todo o sistema nervoso está ligado ao processo de memorização. O autor apresenta essa explicação sobre o procedimento a fim de demonstrar a essência do que os gregos entendiam por *mousike*. Eric Havelock afirma que adotou

[...] a hipótese de que, muito ao contrário do prazer inconsciente provindo dos movimentos físicos rítmicos, *mousike*, como uma técnica reconhecida, constituía um convenção complexa destinada a organizar os movimentos e os reflexos que auxiliavam o registro e a recordação do discurso significativo. A melodia e a dança, desse modo, estão subordinadas ao enunciado conservado e, no estágio da cultura oral, não são geralmente praticadas por si mesmas. (HAVELOCK, 1996, p.169).

Portanto, nota-se de que se trata de uma técnica regida por um ritmo que existe para recordar as palavras, isto é, o discurso significativo. Essa ideia de ritmo se relaciona à definição de Platão que o concebe como um movimento organizado por uma medida interna. Ressalta-se que Otávio Paz parece filiar-se a essa concepção platônica ao expor seu conceito de ritmo, apresentado anteriormente nesse capítulo.

Esses recursos mnemônicos, segundo o crítico, podem ser relacionados à descrição da declamação e de seu efeito psicológico postulados por Platão. Para ele, a declamação tinha uma característica hipnotizante, pois oferecia ao inconsciente de seu público um alívio emocional que, por conseguinte, poderia oferecer um alívio consciente das tensões e da angústia. Esses aspectos é que “[...] constituíam o prazer hipnótico da declamação, que colocava o público sob o controle do menestrel, mas estava, em si mesmo, submetido

diretamente ao processo paidêutico.” (HAVELOCK, 1996, p.175). Assim, pode-se afirmar que essa técnica ativava o prazer em seu público, garantindo poder ao poeta. Esse prazer, de acordo com Havelock (1996, p. 170), é proveniente de um tipo específico que faz com que o público seja seduzido pelo recitador, que possui a consciência do seu poder de persuasão.

Desse modo, voltando à utilização do metro em Terenciano Mauro e considerando as reflexões de Eric Havelock sobre os conceitos platônicos, é possível notar que a forma metrificada adotada por TM parece garantir essa função predominante ligada à memorização. É sobre esse sentido que os pressupostos de Fögen sobre a estilística da literatura técnica, comentados no capítulo anterior, podem ser relacionados a essa questão proposta por Havelock. O uso da metrificação por parte do gramático, relaciona-se a uma intenção predominantemente didática que permite que seu leitor entre em contato com o conteúdo por meio de uma estrutura ritmada. Assim, o metro exerce a função de auxiliar a memorização e o entendimento da matéria anunciada. Além disso, ele também possibilita aos leitores se interessarem mais pelo assunto, podendo ser entendido como uma motivação estilística. Essa característica revela, portanto, um aspecto metalinguístico e algo de performativo do tratado, uma vez que a matéria descrita torna-se em parte apreensível no momento em que o autor compõe aplicando os preceitos métricos que descreve e analisa.

#### **4 DE METRIS: AS VARIAÇÕES DOS METROS IÂMBICOS**

Ao lado das discussões apresentadas nos capítulos anteriores, pretende-se nesse momento deter-se ao modo como o gramático exerce a função didática de seu tratado e como isso se revela na teoria exposta. No livro *De Metris* verificou-se uma grande variedade de dados, permitindo um maior conhecimento da métrica clássica latina. É possível observar, na passagem estudada e analisada por esta pesquisa, as aplicações do conteúdo que o tratadista apresenta em sua obra, evidenciando os procedimentos da construção métrica de modo detalhado e descritivo. O autor descreve o uso de diferentes metros na composição dos versos, evidenciando suas variações e transformações. Para isso, Terenciano Mauro utiliza-se frequentemente de versos de poetas latinos a fim de ilustrar e demonstrar seus conceitos teóricos. Ele apresenta as possíveis variações dos metros e, geralmente, os transforma para indicar como as mudanças criam seus próprios modelos. Esse é um mecanismo interessante empregado por TM – embora não exclusivo dele – para facilitar a compreensão de sua exposição. Nesse trabalho serão destacados os metros iâmbicos formados pelo gramático a partir de versos de grandes nomes da literatura latina.

#### 4.1 Tetrâmetro iâmbico catalético

No trecho que compreende os versos 2371 até 2383, Terenciano Mauro descreve o tetrâmetro iâmbico catalético. Para isso, o autor utiliza-se de um verso de Catulo como o principal modelo que também servirá de explicação para os demais metros expostos nos versos analisados por esse trabalho. Trata-se do primeiro verso do *Carmen IV: Phaselus ille quem uidetis, hospites*<sup>16</sup>. Este verso é considerado um cenário iâmbico perfeito, ou seja, é formado por seis pés iâmbicos (˘), de tal forma que seu esquema métrico pode ser apresentado assim: *Phāsēlūs illē quēm vidētīs, hōspitēs*. Indicando as transformações métricas, TM reescreve esse metro catuliano como um exemplo ilustrativo para suas explicações métricas:

**Texto Original (v. 2371-2383)**

*Archilochus autem creticum sicut dedit,  
Aequae trimetro iunxit Hipponax pedem  
Nouissimum trisyllabum ex prima breui,  
longis duabus: antibacch[i]o nomen est.  
exemplar eius tale possis fingere,*

<sup>16</sup> “Este barquinho que estais vendo, ó forasteiros,” (Tradução João Angelo de Oliva Neto, 1996, p.70).

*'phaselus ille quem videtis, hospites, Sabinus.'*  
*quadratus ut sit, parte ab ima claudicat:*  
*erit quadratus reddita novissima,*  
*'phaselus ille quem videtis, hospites, Sabinus est.'*  
*'phaselus ergo quem videtis, hospites, Sabinus'*  
*aeque est et ipse syllabarum quindecim,*  
*ut ille, prima parte qui multatus est;*  
*sed iambicus manebit, unde et natus est.*

### **Tradução de Estudo**

Mas assim como Arquíloco<sup>17</sup> acrescentou o crético, também Hipônax<sup>18</sup> uniu ao trímetro [iâmbico] um último pé trissílabo com a primeira [sílabo] breve, e [seguida de] duas [sílabas] longas: seu nome é “antibáquico”.

Tu poderias criar um exemplo com ele<sup>19</sup>, da seguinte forma:

*'phaselus ille quem uidetis, hospites, Sabinus'.*<sup>20</sup>

Por ser ele seja um [verso] quadrado, claudica na última parte;

uma vez restituída [a última sílaba], será de novo um quadrado [completo]<sup>21</sup>:

*'phaselus ille, quem uidetis, hospites, Sabinus est'*<sup>22</sup>

*'phaselus ergo quem uidetis, hospites, Sabinus'*<sup>23</sup>

Também esse é igualmente de quinze sílabas, como aquele [trímetro iâmbico] que foi privado de sua primeira parte, mas permanecerá iâmbico, [metro] donde também se originou.

Nessa passagem, nota-se que o autor procura evidenciar o caminho percorrido entre o verso original e suas transformações, apontando as variações métricas dos modelos em uma ordem, a fim de apresentar ao leitor um resumo esquemático do conteúdo. Para uma melhor compreensão da explanação de Terenciano Mauro, as alterações podem ser sumarizadas assim:

<sup>17</sup> Poeta grego que, segundo Harvey (1998, p.58), provavelmente é do século VII a.C. Arquíloco é conhecido por sua poesia iâmbica e por seus hinos, revelando seu humor e sua mordacidade. Ademais, de acordo com Harvey (1998, p.58), atribui-se ao poeta a introdução de muitas inovações métricas.

<sup>18</sup> Poeta de Éfeso que, de acordo com Harvey (1998, p.275), trata-se de um “poeta satírico de humor contundente, inventor do verso iâmbico escazão ou coxo.”

<sup>19</sup> Refere-se ao antibáquico, pé de cinco tempos, formado por duas sílabas longas e uma breve (— — —), segundo Salvatore (1983, p.34). Esse pé também pode ser chamado palimbáquico. Nota-se que a figura prosódica de TM é o contrário da apresentada pelo manual de Salvatore, o gramático afirma que esse pé é formado por uma sílaba breve seguida por duas longas.

<sup>20</sup> Aquele barquinho Sabino que vós vedes, visitantes.

<sup>21</sup> “Verso quadrado”, segundo Cignolo (2002, p.537) corresponde a um verso formado por oito iambs. Assim, esse verso pode ser nomeado também como octonário iâmbico.

<sup>22</sup> “Aquele barquinho que vós vedes, visitantes, é Sabino”.

<sup>23</sup> “Portanto o barquinho Sabino que vós vedes, visitantes”.

1. **Senário iâmbico:** *Phāsēlūs illē quēm vīdētīs, hōspītēs.*<sup>24</sup>
2. **Septenário iâmbico:** *Phāsēlūs illē quēm vīdētīs, hōspītēs, Sābīnūs.*
3. **Octonário iâmbico:** *Phāsēlūs illē quēm vīdētīs, hōspītēs, Sābīnūs ēst.*
4. **Septenário iâmbico:** *Phāsēlūs ērgō quēm vīdētīs, hōspītēs, Sābīnūs.*

Primeiramente, o gramático expõe o **senário iâmbico**. A partir desse metro, TM propõe que se origine, por transformação, o **septenário iâmbico**<sup>25</sup>. Antes de descrever o processo, o autor apresenta explicações sobre as origens da utilização dos metros. Por isso, citou o uso de Hipônax, poeta satírico grego, que é considerado o inventor do septenário, também conhecido como tetrâmetro iâmbico catalético<sup>26</sup>, que corresponde ao trímetro iâmbico seguido por um pé antibáquico. Assim, inicia a exposição acrescentando ao verso-base de Catulo um pé antibáquico final (*Sābīnūs*), transformando-o em um septenário iâmbico, mas “claudicante”, por conter a mais a sílaba *-nūs*, embora esteja prosodicamente neutralizada (porque vem após a última sílaba “forte” do pé iâmbico, que é a longa *-bī-*): *Phāsēlūs illē quēm vīdētīs, hōspītēs, Sābīnūs*. Logo em seguida, TM realiza mais uma transformação, resultando em um **octonário iâmbico**<sup>27</sup>. Ao acrescentar mais uma sílaba final *est* no verso-base, o gramático altera o verso, como se vê: *Phāsēlūs illē quēm vīdētīs, hōspītēs, Sābīnūs ēst*. A partir desse último verso, Terenciano Mauro apresenta o retorno do **septenário iâmbico**, pois remove a última sílaba (*ēst*) e substitui o pronome *illē* pela conjunção *ērgō* ou *ērgō*, porque, segundo Faria (1992, p. 199, s.v. *ergo*), a partir de Ovídio essa conjunção pode aparecer por vezes com -o- breve. Na versão de TM, é possível observar o esquema do verso da seguinte maneira: *Phāsēlūs ērgō quēm vīdētīs, hōspītēs, Sābīnūs*. TM afirma esse verso ser iâmbico, pois mantém-se com o metro do verso original.

Dessa forma, realizando esses processos de transformações, Terenciano Mauro comprova a procedência de cada metro, principalmente ao apresentar o retorno do septenário iâmbico a partir do octonário iâmbico. Ademais, ressalta-se a técnica expositiva dos diferentes tipos de metro usada por TM, que ocorre em geral com o forjar de exemplos próprios, a partir de versos consagrados do cânone literário da poesia latina. Tal expediente é um recurso didático característico de um texto técnico, como afirma Simões:

<sup>24</sup> Observa-se que esse verso trata-se do primeiro verso do *Carmen IV*, de Catulo, utilizado como base para as transformações métricas.

<sup>25</sup> Verso composto por sete pés iâmbicos, de acordo com Crusius (1951, p.129).

<sup>26</sup> “Catalético” significa que o verso é *manco*, porque ali falta uma parte do metro, na prática, uma sílaba portadora de quantidade.

<sup>27</sup> Verso formado por oito pés iâmbicos ( ~ ~ ) podendo ser entendido como uma composição de dois quaternários iâmbicos, de acordo com Boldrini (2002, p.127).

Essas reescrituras são bastante comuns nos textos gramaticais latinos e estão sempre a serviço da teoria. O gramático, nesse ponto, assemelha-se a um cientista dos versos, submetendo-os a análises e experimentos, a fim de verificar os efeitos, alterações no aspecto semântico, no esquema métrico, na criação ou não de figuras de linguagem, etc. (SIMÕES, 2014, p.67)

Assim, a esses exemplos<sup>28</sup>, modificados por questões didáticas, atribui-se a função de explicar e demonstrar “[...] os empregos linguísticos correspondentes às regras de funcionamento que ali são descritas [...]” (SIMÕES, 2014, p. 69). Em Terenciano Mauro, observa-se que essa é a principal função dos exemplos forjados. O autor os transforma, como se explicitou anteriormente com o verso de Catulo citado, preocupando-se em evidenciar as teorias métricas postuladas por suas explanações. Os versos dos poetas são, portanto, o principal objeto de estudo desse tratado e servem como um recurso ilustrativo da matéria descrita.

#### 4.2 Trímetro iâmbico escazonte

A partir do verso 2398, Terenciano Mauro apresenta o trímetro iâmbico escazonte (ou seja, “coxo” > gr. *σκάζων*). Esse verso é composto por um trímetro iâmbico com a penúltima sílaba longa e pode ser interpretado como uma sequência de um dímeter iâmbico<sup>29</sup> e um epítrito primeiro<sup>30</sup>. Neste trecho, assim como no anterior analisado neste trabalho, TM comenta novamente o modo como o poeta Hipônax o inventou.

##### Texto Original (v.2398-2418)

*Claudum trimetrum fecit aliter Hipponax,  
ad hunc modum, quo claudicant et hi versus:  
idcirco graece nuncupatus est σκάζων.  
hic non iambum reddidit pedem sextum,  
paenultimam sed pro brevi trahit longam,*

<sup>28</sup> Simões explica que “Baratin (2011, 4) examina os exemplos nas obras dos gramáticos latinos e chama aos exemplos forjados *exempla ficta*”. E acrescenta que “no conjunto de *exempla ficta*, Baratin incluirá aqueles exemplos que têm sua origem nos textos literários, porém foram modificados pelas mãos do gramático ao serem inseridos no discurso gramatical.” (SIMÕES, 2014, p.67)

<sup>29</sup> De acordo com Boldrini (2002, p.120), o dímeter é formado por quatro iambs, sendo o seu esquema assim: X – – X – – X. Ressalta-se que “X” representa a possibilidade da sílaba de ser breve ou longa.

<sup>30</sup> O epítrito primeiro é a primeira variação do epítrito, pé de sete tempos que, de acordo com Salvatore (1983, p.34), é constituído por uma sílaba breve e três longas. Seu esquema métrico-prosódico é: – – – –. A formulação desse pé admite, naturalmente qualquer uma de quatro possibilidades, conforme a posição da sílaba breve na sequência: – – – – (epítrito 1º); – – – – (epítrito 2º); – – – – (epítrito 3º); – – – – (epítrito 4º).

*novitate ductus, non ut inscius legis.  
 sed quia iugatos scandimus pedes istos,  
 paeona fieri perspicis pedem in fine:  
 epitritos nam primus implet hanc partem,  
 brevis locata cum sit ante tres longas.  
 quare cavendum est ne licentia sueta  
 spondeon aut qui procreantur ex illo  
 dari putemus posse nunc loco quinto,  
 ne deprehensae quattuor simul longae  
 parum sonoro fine destruant versum:  
 nam dactylum paremve quid tibi dicam?  
 cum tantum iambus hoc loco probe poni  
 aliusque nullus rite possit admitti.  
 hoc mimiambos Mattius dedit metro:  
 nam vatem eundem est Attico thymo tinctum  
 pari lepore consecutus et metro.*

### Tradução de Estudo

Hipônax compôs um trímetro escazonte de maneira diferente,  
 de modo que também esses versos claudicam:  
 por isso, em grego, foi chamado “escazonte”<sup>31</sup>.  
 Esse [verso] não apresenta um iambo como sexto pé,  
 mas traz uma penúltima [sílab] longa em lugar de breve,  
 [e ele o faz] movido pela novidade, e não por ignorar as regras [métricas].  
 Mas porque escandimos esses pés unidos,  
 tu observas que o pé final produz um peônico<sup>32</sup>:  
 na verdade, é um epítrito primeiro que completa essa parte,  
 porque a breve é colocada diante de três longas.  
 Por isso, é preciso ter cuidado para que não pensemos agora  
 que podem ser admitidos na quinta posição, com a liberdade habitual,  
 o espondeu ou aqueles pés que são criados a partir dele<sup>33</sup>,

<sup>31</sup> Também chamado “coliambo”, que significa “iambo coxo” (ou “manco”). É construído como um trímetro iâmbico cujo pé final é um espondeu (— —) ou um troqueu (— ^). Note-se que a regra convencional dos versos iâmbicos determina que a última sílaba deve ser longa e a penúltima breve (ou seja, um iambo), de acordo com Crusius (1951, p.75). Vale sempre, entretanto, observar que a última sílaba de todo verso latino é sempre prosodicamente neutralizada, ou seja, pode variar, sendo breve ou longa.

<sup>32</sup> Um peão ou metro peônico é o oposto do epítrito, já que agora é a única sílaba longa da sequência que varia sua posição: trata-se de um pé constituído por uma sílaba longa e três breves, de acordo com Salvatore (1983, p.34), sendo que a posição da longa pode variar e ser alocada em qualquer posição, desde a primeira sílaba (peão 1º), no começo do verso, até a quarta (peão 4º), no final. Os esquemas, portanto, podem ser estes: — — — — ou — — — —  
 ou — — — — ou — — — — .

para que as quatro sílabas longas colocadas juntas  
 não destruam o verso com um final pouco harmonioso;  
 mas por que falar-te do dátilo ou de seu semelhante<sup>34</sup>,  
 quando somente o iambo pode ser bem colocado nessa posição  
 e nenhum outro metro pode ser admitido?

Mácio<sup>35</sup> apresentou nesse metro os *Mimiambos*:  
 na verdade, emulou esse mesmo poeta, [Hipônax],  
 tingido de tomilho ático,  
 com o mesmo encanto e metro.<sup>36</sup>

O gramático registra a origem do metro e presta conta de algumas de suas variantes, referindo também seu termo em grego e sua regra. Explica que esse verso, diferentemente do trímetro iâmbico catalético, tem a penúltima sílaba longa, não apresentando, assim, um iambo no sexto pé. O esquema do trímetro de Hipônax é o seguinte: X - - X - - X - - - . Desse modo, o autor compreende que o verso possui como pé final um epítrito primeiro (- - -). É interessante notar que, no verso 2405, Terenciano Mauro menciona o pé peônico a fim de opô-lo ao epítrito primeiro, já que aquele é composto por uma longa e três breves e este por uma breve e três longas. Esse artifício de TM ressalta ainda mais o pé correto, além de exigir certa atenção por parte do leitor a fim de não deixar-se iludir e não equivocarse quanto aos conceitos que devem guiar a escanção correta desse tipo de verso.

Logo em seguida, TM destaca que nas últimas quatro sílabas, correspondente ao epítrito (- - -), não poderá ocorrer variação, pois o final do verso não teria um resultado harmonioso. Assim, conclui que, por questões estilísticas, não se pode alocar no quinto pé um

<sup>33</sup> Refere-se aos pés dátilo (- -) e anapesto (- - -), criados a partir da resolução (ou dissolução) de uma das duas sílabas longas em duas breves do espondeu (- - -).

<sup>34</sup> Refere-se ao anapesto (- - -), pois pode ser compreendido como o contrário do dátilo (- -).

<sup>35</sup> De acordo com Cignolo (2002, p. 540), poeta do século I a.C. que escreveu os *Mimiambos*, obra em que foram preservados apenas alguns fragmentos (cf. CIGNOLO, 2002, p. 541). Para Schmidt (2002, p. CLII), Gneius (Cneius) Matius, foi um hábil versificador e criador de neologismos, responsável também pela tradução da *Iliada* de Homero em hexâmetros latinos. Ademais, o autor afirma que os *Mimiambos* também foram uma imitação dos de Herodas, poeta grego autor de oito mimos que, segundo Harvey (1998, p. 269), compôs no dialeto iônico e em versos escazões.

<sup>36</sup> Segundo Cignolo (2002, p.540-1), a expressão *Attico thymo tinctum* (tingido de tomilho ático), relacionada a Hipônax, não se refere propriamente à origem do poeta. Pode ser entendida como uma alusão ao estilo ático e, principalmente, à mordacidade do estilo de Hipônax. Cignolo (2002, p.541) ressalta que o tomilho da região da Ática era conhecido como o mais forte da Grécia. Assim, entende-se essa expressão como uma metáfora relacionada ao modo como o estilo de Hipônax se realiza, pois ele carrega características em suas obras como, por exemplo, a causticidade, que são, nessa comparação, relacionadas a sua região por meio da figura do forte tomilho. Ademais, TM estabelece, nesse trecho, um paralelo entre o poeta Mácio e Hipônax, pois é possível traçar correspondências e conexões entre o estilo de ambos, uma vez que Mácio compõe no mesmo metro de Hipônax. Ressalta-se que a expressão *Attico thymo tinctum* também apresenta, além de seu sentido metafórico, uma significativa aliteração em /t/, evidenciando, provavelmente, em sua sonoridade a característica forte do estilo que foi comparada ao tomilho da Ática.

espondeu ou um dátilo ou um anapesto. Nessa posição somente o iambo pode ser admitido e, por isso, não continua com uma explanação sobre os demais pés.

### 4.3 O trímetro trocaico catalético a partir do trímetro iâmbico

Na sequência, entre os versos 2419 e 2426, Terenciano Mauro continua sua explanação métrica apresentando os trímetros acéfalos<sup>37</sup>, além de expor, como de costume, a procedência desses versos:

**Texto Original (2419 – 2426):**

*Sed et trimetrus, ut quadratus, hic potest  
acephalos esse, prima quando demitur,  
fierique primus pes et istic creticus.*

*Nam sicut ille redditur trochaicus,  
sic versus ante qui videtur integer,  
'adest celer phaselus ille quem vides',  
cum demo primam, quod relinquo tale fit,  
'est celer phaselus ille quem vides'.*

**Tradução de Estudo:**

Mas, como o quadrado<sup>38</sup>, também esse trímetro [iâmbico] pode ser acéfalo, quando se elimina a primeira [sílabas], e também nessa posição o primeiro pé pode tornar-se um crético<sup>39</sup>.

Pois, do mesmo modo que aquele [quadrado] se torna trocaico, do mesmo modo [é] também aquele verso que antes parecia completo:

'adest celer phaselus ille quem vides'<sup>40</sup>;

quando elimino a primeira [sílabas], o que deixo fica assim:

'est celer phaselus ille quem vides'<sup>41</sup>.

No trecho acima, encontram-se muitos conceitos que já tinham sido abordados em outras passagens do tratado de TM. Observa-se que o autor explica o trímetro iâmbico acéfalo<sup>42</sup> comparando-o com o tetrâmetro iâmbico<sup>43</sup> acéfalo, mencionado anteriormente a

<sup>37</sup> Observa-se que o termo "acéfalo" refere-se à ausência da primeira sílaba prevista para esse verso.

<sup>38</sup> Segundo Chiara Cignolo (2002, p. 531), o adjetivo *quadratus* refere-se à extensão de um verso. Pode ser um tetrâmetro ou octonário iâmbico. Nesse caso, o termo alude ao tetrâmetro, que seria, de acordo com Crusius (1951, p.76), um verso composto de quatro pés métricos iâmbicos.

<sup>39</sup> Pé composto por uma sílaba breve entre duas longas ( ¯ ~ ¯ ), de acordo com Crusius (1951, p.40).

<sup>40</sup> "Aqui está aquele barquinho veloz que tu vês". Trata-se de mais uma variação do 1º verso do mesmo Poema IV de Catulo.

<sup>41</sup> "É veloz aquele barquinho que tu vês".

<sup>42</sup> Com a primeira sílaba eliminada, conforme se explica no próprio excerto aqui transcrito.

<sup>43</sup> Verso composto de quatro pés métricos iâmbicos, de acordo com Crusius (1951, p.76).

partir do verso 2280 da obra. Desse modo, entende-se que o tetrâmetro iâmbico acéfalo é constituído por um pé crético ( ¯ ˘ ¯ ) mais um trímetro iâmbico ( ˘ ¯ ¯ ˘ ¯ ¯ ˘ ¯ ¯ ), enquanto que o trímetro iâmbico acéfalo é formado por um dímeter iâmbico precedido por um crético.

Chiara Cignolo (2002, p.540) afirma que todos os metros trocaicos cataléticos são considerados forma acéfala do metro iâmbico, assegurando que de fato o tetrâmetro é constituído pela adição de um crético inicial ao trímetro iâmbico. Essa hipótese comprova o modo como TM compõe o trímetro trocaico catalético a partir de um trímetro iâmbico. A fim de elucidar esse mecanismo, o esticólogo recorre mais uma vez ao exemplo do poema IV de Catulo. Primeiramente, transforma-o em um trímetro iâmbico: *ādēst cēlēr phāsēlūs illē quēm vīdēs*. Logo após, elimina a sílaba inicial *ād-* (o que também transforma o verbo *adesse*, “estar presente”, em seu primitivo *esse*, “ser”), derivando assim o trímetro trocaico catalético: *ēst cēlēr phāsēlūs illē quēm vīdēs*. No verso 2422, ao mencionar que o trímetro se torna trocaico, TM refere-se ao modo como o pé crético ( ¯ ˘ ¯ ) pode ser dividido em um troqueu ( ¯ ˘ ) e uma sílaba longa que comporá o pé seguinte, fazendo com que o verso possa ser analisado dessa maneira.

#### 4.4 Trímetro iâmbico catalético

Além de Terenciano Mauro recordar o verso introduzido pelo poeta grego Hipônax (v. 2372), também elege o trímetro iâmbico catalético de Arquíloco de Paros dentre seus elementos de análise:

**Texto Original (2428-2432):**

*Archilochus idem est usus et tali metro.*

*Vicissim et ille qui quadratus claudicat*

*et in trimetro, claudicare sic potest,*

*‘phaselus ille quem vides Sabinus est’:*

*‘phaselus ille quem vides Sabinus’.*

**Tradução de Estudo:**

Também Arquíloco fez uso igualmente de tal metro<sup>44</sup>.

Por sua vez, tanto aquele [verso] que é quadrado<sup>45</sup> mas claudica

<sup>44</sup> Trímetro iâmbico catalético.

<sup>45</sup> Tetrâmetro acéfalo.

também [o que tem forma] de trímetro pode claudicar assim:

*'phaselus ille quem vides Sabinus est'*<sup>46</sup>:

*'phaselus ille quem vides Sabinus'*<sup>47</sup>.

Nessa passagem, utilizando-se do mesmo verso-base de Catulo, o autor explicita o metro empregado nas obras do poeta grego Arquíloco. Primeiramente, apresenta no verso 2431 um tetrâmetro iâmbico acéfalo composto a partir de um tetrâmetro (*quadratus*) iâmbico, citado anteriormente no verso 2376 (*Phāsēlūs illē quēm vīdētīs, hōspītēs, Sābīnūs*). No entanto, o verso exposto nesse trecho não apresenta a sílaba *-tīs* (morfema número-pessoal da 2ª pessoa plural, vós) de *videtis* nem a palavra *hōspītēs* (“estrangeiros”). Além disso, diferentemente do verso anterior, acrescenta a sílaba final *est* (“é”). Assim, sua escansão é esta: *Phāsēlūs illē quēm vīdēs Sābīnūs ēst*. Por ser um verso acéfalo, nota-se que ele não apresenta a parte antibáquica final (*Sābīnūs*), correspondendo, portanto, somente ao trímetro iâmbico. Logo em seguida, com base nesse exemplo, TM estabelece o trímetro catalético que deseja representar, obtendo-o pela eliminação da sílaba final (*ēst*). Observa-se que as transformações métricas são elaboradas sempre retomando conceitos anteriores, apresentando um novo assunto com o mesmo exemplo base, o que caracteriza um modo de exposição didática típica. Ademais, o modo como os modelos métricos são expostos ao leitor evidencia a diferença entre os versos, já que são alocados um após o outro, geralmente em sequência.

#### 4.5 Dímetro iâmbico

O próximo conceito explorado por Terenciano Mauro é o dímetro iâmbico. É interessante notar que novamente o gramático faz uso do mecanismo de derivação, demonstrando que um dímetro pode originar-se a partir de um trímetro.

##### **Texto Original (2439-2445):**

*Nec non dimetrus ex trimetro redditur,  
quacumque partem tertiam si detrahas;  
stabitque versus octo tantum syllabis,  
nisi quando sumet dactylum aut contrarium,  
locove iambi qui probatur tribrachys;  
talisque versus hic erit,  
phaselus ille quem vides.*

<sup>46</sup> “Aquele barquinho que tu vês é Sabino”.

<sup>47</sup> “Aquele barquinho Sabino que tu vês”.

**Tradução de Estudo:**

E de um trímetro [iâmbico] produz-se um dímeter [iâmbico],  
 se subtraíres a terceira parte de qualquer ponto [que queiras],  
 e o verso ficará com apenas oito sílabas,  
 a não ser que ele receba um dátilo ou seu contrário [anapesto],  
 ou um tríbraco, que é aceito em lugar do iambo;  
 e esse verso ficará assim:

*'phaselus ille quem vides'*<sup>48</sup>.

Primeiramente, nota-se nesse trecho, assim como em outros excertos do tratado analisados nesta pesquisa, que o autor menciona o trímetro e o dímeter sem especificar claramente a qual natureza se referem. Por isso, o leitor precisa esforçar-se ou para reter perfeitamente a matéria específica que de ele trata em cada passagem ou para voltar aos pontos-chave do texto em que se encontra claramente a referência à matéria tratada, pois, como ocorre na passagem analisada, a definição de metros e conjuntos de metros não se encontra no período imediatamente anterior. Nesse caso, entende-se que os conceitos devam referir-se ao trímetro e dímeter iâmbicos, pois, como se pode observar ao longo do texto, TM baseia-se em um exemplo de senário iâmbico perfeito (o 1º verso do *Carmen* 4 de Catulo), de onde extrai considerações e conclusões a partir de processos de transformação.

Utilizando o trímetro iâmbico catalético – composto anteriormente no verso 2431 (*Phāsēlūs illē quēm vīdēs Sābīnūs ēst*) – como base, Terenciano Mauro o transforma em um dímeter. O autor explica a diferença de ambos dizendo que, se for subtraído o terceiro pé de qualquer lugar do dímeter iâmbico, ele ficará com dois apenas. Em relação ao número de sílabas, afirma que, nesse novo modelo métrico, os versos terão oito sílabas se forem constituídos por um iambo ou espondeu, exceto quando o iambo for substituído por um dátilo<sup>49</sup>, anapesto<sup>50</sup> ou um tríbraco<sup>51</sup>. Portanto, a escansão do verso fica assim: *Phāsēlūs illē quēm vīdēs*.

Nos versos seguintes, são destacados mais exemplos de dímeters, principalmente os que foram utilizados por grandes poetas da literatura clássica.

**Texto Original (2446-2454):**

*Plerumque nec carmen modo,*

*Sed et volumen explicat,*

<sup>48</sup> “Aquele barquinho que tu vês”.

<sup>49</sup> Pé métrico composto por uma sílaba longa e duas breves (˘ ˘ ˘), segundo Crusius (1951, p.40).

<sup>50</sup> Pé métrico composto por duas sílabas breves e uma longa (˘ ˘ ˘), segundo Crusius (1951, p.40).

<sup>51</sup> Pé composto por três sílabas breves (˘ ˘ ˘) (SALVATORE, 1983, p.34).

*ut pridem Avitus Alfius  
libros poeta plusculos,  
usus dimetro perpeti  
conscribit 'Excellentium'.  
Tales trimetris subdidit Flaccus suis,  
ut carmina ostendunt decem,  
'ibis liburnis inter alta navium,  
amice, propugnacula'.*

### **Tradução de Estudo:**

Geralmente isso abarca não somente um poema  
mas também toda uma obra,  
como a do poeta Álfio Avito<sup>52</sup>,  
que há algum tempo escreveu diversos livros  
usando o dímetro continuamente,  
[sob o título] '*Excellentium*'<sup>53</sup>,  
[Horácio] Flaco<sup>54</sup> os colocou após seus trímetros,  
como mostram dez poemas [seus]:  
'*ibis liburnis inter alta navium,  
amice, propugnacula*'<sup>55</sup>.

Terenciano Mauro afirma que os poetas Álfio Avito e Horácio Flaco compuseram seus poemas em séries contínuas de dímetros iâmbicos. Avito elaborou um livro inteiro em dímetros, tornando-se inovador nessa modalidade através da obra *Excellentium*, sobre a qual TM não apresenta detalhes nem fragmentos. Já Horácio compôs dez poemas de seus *Epodos*, em séries de trímetros seguidos de dímetros iâmbicos. O gramático justifica essa constatação apresentando os dois primeiros versos do Epodo I, em que Horácio põe o trímetro *ībīs lībūrñīs intēr āltā nāvīūm*<sup>56</sup> antes do dímetro *āmīcē, prōpūgnācūlā*. Com esse exemplo, é possível

<sup>52</sup> Poeta latino que, segundo Cignolo (2002, p.544), pode ser contemporâneo de Terenciano Mauro (séc. II d.C.).

<sup>53</sup> "Dos Excelentes", "Dos Mais Distintos".

<sup>54</sup> *Quintus Horatius Flaccus* (65-8 a.C.), poeta romano reconhecido por sua maestria em compor os mais variados tipos de metros, compôs livros como o das *Odes* (obra agrupada em quatro livros) e dos *Epodos* (conjunto de dezessete poemas). Em relação aos *Epodos*, de acordo com Albrecht (1997, p.663), são uma das primeiras obras do poeta e são poemas com aspectos satíricos. Para o dicionarista, nos *Epodos* já se anuncia o poeta das *Odes* e, no que diz respeito a sua estrutura, são compostos em iambos, provavelmente baseado nos *Iambos* de Calímaco. No que se refere às *Odes*, segundo Albrecht (1997, p.663) Horácio apresenta seu livro em uma fase mais tardia da época augustana. São poemas compostos em metros asclepiadeus, jônicos e estrofes alcaicas e asclepiadeias, revelando a grande variedade métrica encontrada nas obras de Horácio.

<sup>55</sup> "Amigo, irás em liburnas entre as altas torres dos navios". (HORÁCIO, *Epodos*, I, 1-2). Obs.: *liburna* é um barco veloz, que recebe esse nome por serem utilizados pelos habitantes da Libúrnica, região ao longo da costa do mar Adriático, no nordeste da Europa.

<sup>56</sup> De acordo com Boldrini (2002, p.118), os metros iâmbicos admitem substituições no primeiro, quinto e nono elemento do verso, sendo que a última sílaba sempre é "ancípíte", ou seja, pode ser longa ou breve. O esquema pode ser apresentado assim: X<sup>-</sup> ~ X<sup>-</sup> ~ X<sup>-</sup> ~ X<sup>-</sup> X<sup>-</sup> ("X" representa a possibilidade de variação entre sílabas

entender o motivo que levou o estudioso latino a afirmar que (Horácio) Flaco coloca dímetros logo após seus trímetros: *Tales trimetris subdidit Flaccus suis*.

Portanto, o autor ilustra a forma que parece ser a de um epodo<sup>57</sup>, de acordo com o modelo de Arquíloco, nas obras de Horácio, sem perder de vista a transformação de trímetros em dímetros, como já havia apresentado com os metros dos poemas de Catulo. A partir disso, é, portanto, possível perceber a tradição desses metros e o modo como os versificadores e poetas a recriam.

#### 4.6 Dímetro trocaico catalético e dímetro iâmbico catalético

Nos versos 2456 a 2469, Terenciano Mauro apresenta o dímetro acéfalo e escazonte mostrando sua natureza e emprego, não somente por parte de Arquíloco, mas também por parte de Horácio Flaco, no poema 18 do segundo livro das *Odes*.

##### **Texto Original (2456-2469):**

*Archilocus isto saevit iratus metro  
contra Lycambam et filias.  
Et hic dimetrus non minus  
ut ille acephalus esse vel claudus potest:  
'adest celer phaselus est':  
cum prima dempta est, redditur  
'est celer phaselus est',  
at cum suprema, claudicat  
'adest celer phaselus'.  
Flaccus priorem sic dedit,  
esset ut versus prior  
'est celer phaselus est',  
post hunc venire talis hic epodus  
'phaselus ille quem vides Sabinus'.*

##### **Tradução de Estudo**

Irado, Arquíloco enraiveceu-se nesse metro

---

breves ou longas). Por esse motivo, convém notar que no verso *ībīs lībūrīs īntēr āltā nāvīūm*, as sílabas longas seguidas em *-nīs īn-* e as breves em *-vīūm-* podem ser justificadas pela posição.

<sup>57</sup> Segundo Crusius, um epodo iâmbico é a união de um trímetro com um dímetro iâmbico (1951, p.102), exatamente o que se vê nos já mencionados *Epodos* de Horácio.

contra Licambes e suas filhas.<sup>58</sup>

E também esse dímetro, assim como aquele anterior<sup>59</sup>,  
pode ser ou coxo ou acéfalo:

*'adest celer phaselus est'*;

quando se elimina a primeira [sílabas], torna-se:

*'est celer phaselus est'*,

mas, quando [se elimina] a última [sílabas], ele claudica:

*'adest celer phaselus'*.

Horácio Flaco apresentou dessa forma o primeiro [dímetro],

de forma que este verso fosse o primeiro:

*'est celer phaselus est'*,

[para que] viesse depois dele um epodo assim:

*'phaselus ille quem vides Sabinus'*.

Nesse trecho, nota-se que TM repete o verso-base do *Carmen IV* de Catulo sem explicitar os versos de Horácio. Primeiramente apresenta o dímetro iâmbico *ādēst cēlēr phāsēlūs ēst*. Semelhantemente à explicação acerca do trímetro iâmbico, o autor mostra as transformações do metro. Assim, demonstra o dímetro trocaico catalético eliminando a primeira sílaba *ād-*, de modo que o verso fica assim: *ēst cēlēr phāsēlūs ēst*. Em seguida, elimina a última sílaba *ēst*, transformando o verso em um dímetro iâmbico catalético: *ādēst cēlēr phāsēlūs*.

É interessante observar que, quando Terenciano Mauro compara seus exemplos aos de Horácio, apenas contrasta a forma dos versos, já que mantém o conteúdo de seus modelos transformados (usando o mesmo verso 1 do *Carmen IV* de Catulo transformado). Ademais, o gramático faz notar que somente em um poema Horácio alternou um dímetro trocaico catalético – exemplificado pelo verso *ēst cēlēr phāsēlūs ēst* – com um trímetro iâmbico catalético – exemplificado por *phāsēlūs illē quēm vīdēs Sābīnūs*.

Apenas mais adiante o autor mencionará os versos horacianos que foram comparados a seus modelos pela semelhança da forma:

**Texto Original (v. 2470 –2485)**

*Sunt tales hoc uno in carmine,*

*ad usque finem permanent compares epodi,*

<sup>58</sup> Nota-se que os versos 2456 e 2457 mencionam o poema 6 dos *Epodos* horacianos, em que o tebano Licambes recusa a mão de sua filha a Arquíloco. Indignado, o poeta de Paros escreve versos tão violentos e mordazes contra o pai e a filha, que ambos se enforcam. Por essa razão, o trímetro iâmbico é considerado violento, de acordo com Chiara Cignolo (2002, p.544).

<sup>59</sup> Refere-se ao trímetro iâmbico explicado anteriormente a partir do verso 2428.

*'non ebur neque aureum*  
*mea renidet in domo lacunar*<sup>60</sup>.  
*non ebur pes creticus:*  
*longa nam fit tertia*  
*consonante ex altera.*  
*neque aureum prima ex trimetro portio est.*  
*mea renidet in domo dimetrus est,*  
*quod ut Sabinus claudicat lacunar.*  
*pedem hinc iambum duplicem*  
*mea reni si dempseris, relinquitur*  
*det in domo lacunar:*  
*adest celer phaselus.*  
*et condere inde carmen*  
*multi solent poetae.*

### Tradução de Estudo

[Tais versos] são assim somente nesse poema<sup>61</sup>,  
 e epodos semelhantes permanecem até o final,

*'non ebur neque aureum*  
*mea renidet in domo lacunar*<sup>62</sup>.

*'non ebur'*, é um pé crético:

pois a terceira [sílab] torna-se longa  
 a partir da consoante seguinte.

*'neque aureum'* é a primeira parte de um trímetro [iâmbico].

*'mea renidet in domo'* é um dímetro [iâmbico],

porque, assim como *'Sabinus'*, *'lacunar'* também claudica.

Se tu tirares daqui o duplo pé iâmbico

*'mea reni'* [do trímetro iâmbico catalético], resta

*'det in domo lacunar'*,

*'adest celer phaselus'*<sup>63</sup>.

E a construir assim um poema  
 muitos poetas estão habituados.

Os exemplos utilizados por TM são os dois primeiros versos do poema 18 do Livro II das *Odes* de Horácio: *non ebur neque aureum / mea renidet in domo lacunar*. O primeiro

<sup>60</sup> HORÁCIO, *Odes*, II.18, 1-2.

<sup>61</sup> Isto é, na Ode II.18 de Horácio, de que TM estava tratando nos versos anteriores.

<sup>62</sup> “Nem marfim nem teto áureo/ rebrilham em minha casa.”

<sup>63</sup> “Aqui está o barquinho veloz”. TM faz seguir o verso transformado a partir de Catulo Carmen IV, v. 1 a fim de equiparar e cotejar as estruturas prosódicas. Trata-se, pois, de mais um recurso de sua exposição didática.

verso é um dímetro acéfalo e o outro um trímetro iâmbico, semelhante àquele transformado a partir do verso 1 do Carmen IV de Catulo: *phaselus ille quem vides Sabinus*, tão citado ao longo do *De Metris*. O autor decompõe o verso, a fim de demonstrar minuciosamente o que explicou anteriormente. Assim, TM anuncia que *non ebur* é um pé crético ( ¯ ˘ ¯ ), já que a consoante que vem após a segunda sílaba de *ebur* (ou seja, o *n-* de *neque*) alonga-a (-*būr*). Desse modo, subdivide o dímetro acéfalo em um pé crético (*nōn ěbūr*) e uma primeira parte de um trímetro iâmbico (*nĕquē āurēum*). Esse processo ocorre simultaneamente à apresentação do trímetro subdividido em um dímetro iâmbico (*mĕā rĕnĭdĕt ĩn dōmō*) e um pé antibáquico (*lācūnār*) que, assim como o último pé (*Sabinus*) do verso de Catulo, claudica. De acordo com Cignolo (2002, p.545), nessa ode alterna-se o dímetro trocaico catalético com o trímetro iâmbico catalético.

TM prossegue sua explicação ainda comparando o verso horaciano ao modelo utilizado por ele mesmo ao longo de sua obra. O autor elimina as sílabas *mea reni*, de modo que o que permanece é *dĕt ĩn dōmō lācūnār*. Assim, esse procedimento produz uma forma semelhante ao verso catuliano utilizado anteriormente: *ādĕst cĕlĕr phāsĕlūs*. Percebe-se que TM menciona novamente o dímetro iâmbico catalético, exposto primeiramente nos versos 2463-64.

Portanto, é possível observar que os trechos da obra de Terenciano Mauro, aqui traduzidos e brevemente comentados e analisados, apresentam uma trajetória consistente nos exemplos fornecidos que, por meio de combinações e transformações, buscam apresentar o uso dos mais variados metros e versos recorrentes em muitos poetas. O autor demonstra a aplicação dos metros com seus exemplos elucidativos que, como se pode notar no percurso do texto, geralmente resgatam o modelo central – no presente caso, o verso 1 do IV poema de Catulo: *Phaselus ille quem uidetis, hospites*. Desse modo, TM torna mais concreto e identificável o conceito de derivação métrica corrente a partir de certo momento na tradição da Poética clássica latina, além de reafirmar a importância dos cânones de seu tempo.

Nota-se que esse mecanismo não é exclusivo do autor, mas que se trata de uma prática comum entre os gramáticos, própria do *gênero técnico*. Este, como se salientou ao longo deste trabalho, se ocupa da descrição e sistematização de preceitos de um assunto específico. Nesse caso, Terenciano Mauro apresenta exemplos forjados a partir de versos consagrados da lírica latina, com a função de demonstrar as regras dos metros em sua aplicação e, principalmente,

acrescentar legitimidade à exposição da teoria. Assim, TM, utilizando recursos didáticos, mostra que, de fato, sua obra se enquadra nesse gênero. O gramático fornece exemplos, elucidações e, até mesmo uma anedota (a do atleta aposentado), trazendo luz à compreensão não somente dos fenômenos métricos descritos, mas também das reflexões sobre composição de textos poéticos e sobre o seu próprio tratado.

Ademais, no que se refere aos exemplos e aos possíveis contextos que as gramáticas se inserem, ressalta-se as considerações de Simões (2014) sobre a diferença entre as estruturas de tratados e manuais. Simões (2014, p.82) define como *manual técnico*, obras que

[...] de acordo com Chevillard (2007, 28), apresentam uma classificação concisa, caracterizada pelas sequências de definições e enumeração de classes e subclasses, dos fonemas-letras, sílabas e das partes do discurso da língua, seguidas de exemplos que desempenham, nesse caso, função demonstrativa e, por isso, enquadram-se no que Chevillard denominou ‘valor pedagógico’; são modelos do gênero ‘manual técnico’ as obras de Donato e Carísio.

Diferentemente do manual, Simões apresenta uma definição para *tratado técnico* dizendo que

Trata-se de textos dissertativo-argumentativos que, por sua vez, descrevem, demonstram e examinam a fundo uma questão, como a obra de Apolônio Díscolo, por exemplo, consagrada às partes do discurso, ou os tratados de métrica dos quais vimos falando. Conforme Chevillard (2007, 28), é grande a variedade de exemplos nos tratados técnicos, no entanto, independentemente da forma que assumem, os exemplos são trabalhados, nesses discursos, em favor de uma argumentação, servem às investigações científicas e, por isso, podemos reconhecer neles valor filológico, tal como o define Chevalier (1976b, 237). (SIMÕES, 2014, p.82).

Assim, partindo da distinção estabelecida por esse estudo, é possível relacionar, a partir das características da obra de TM, a que gênero ela pode estar associada. Como já se observou, o gramático apresenta diversos exemplos que, assim como Simões afirma sobre os tratados técnicos, parecem ser empregados não somente a fim de demonstrar a teoria, mas, principalmente, para auxiliar no discurso gramatical fornecendo argumentos que comprovam os pressupostos elencados no texto. Desse modo, *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus* pode ser concebida como um *tratado técnico*, pois verifica-se que, ao descrever os procedimentos métricos e conceder exemplos para isso, além de desempenhar a função demonstrativa e ilustrativa, os exemplos de TM também exercem um papel argumentativo.

Nesse sentido, Simões (2014, p.83) define não somente a obra de Terenciano Mauro como um tratado técnico, mas também

todas as *Artes Grammaticae* que descrevem os procedimentos métricos da lírica latina, tais como as de M. Vitorino e E. Aftônio, T. Mauro, C. Basso e A. Fortunaciano. Há nessas obras uma densa exposição teórica que tem por objetivo, sobretudo, esgotar todas as possibilidades de cada um dos metros latinos e, por isso, os exemplos empregados não servem apenas como demonstração da teoria, mas funcionam como elementos argumentativos que concorrem para a comprovação da mesma.

Destaca-se que essa distinção dentro do gênero técnico se torna importante para a compreensão do lugar da obra do autor latino em questão, além de conferir diferentes funções aos exemplos utilizados pelas obras gramaticais. Além disso, observa-se que tanto os exemplos dos manuais quanto os dos tratados, por se inserirem no âmbito da Literatura Técnica, possuem o mesmo valor didático na descrição dos conceitos, independentemente das funções que lhes competem em cada contexto.

Então, é possível concluir que o texto de TM pode, sim, ser considerado um tratado e não somente pelos aspectos mencionados anteriormente neste capítulo, mas também pelo fato de que, como já se observou na introdução deste trabalho (cf. p. 2), o tratado se direciona a um público especializado e que deseja se aprofundar ainda mais no tema. Dessa forma, não se trata de um manual escolar, pois, assim como Simões (2014, p.86) afirma,

[...] obras mais densas, como a de T. Mauro e M. Vitorino, não estabelecem vínculo com os manuais escolares, porque a teoria ali apresentada é quase inacessível aos jovens iniciantes, uma vez que o conhecimento transmitido é mais erudito (e nesse caso o exemplo desempenha função argumentativa).

Portanto, é evidente que a Arte Gramatical de Terenciano Mauro tem por objetivo esgotar o assunto *métrica latina* por meio de expedientes que revelam o caráter didático e técnico deste texto.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É interessante apontar que uma obra como a de Terenciano Mauro apresenta aspectos relevantes e notáveis no que se refere à Poética Clássica. É notável a presença do olhar analítico e singular desse gramático para as questões métricas, além da descrição de inúmeros conceitos que despertam o interesse do leitor moderno para a compreensão da métrica clássica latina. Já no *Prefácio*, o tratado revela sua finalidade e função a respeito dos estudos relacionados à elaboração poética. Na apresentação da obra, TM expõe reflexões sobre composição literária, incluindo o seu próprio trabalho. Isso é realizado ao modo do tratadista que revela a originalidade de sua exposição, repleta de recursos estilísticos que buscam a clareza e a fluidez da leitura.

O tratado de Terenciano Mauro centra-se na composição da lírica latina e concede uma posição de destaque ao modo como o labor formal poético se realiza. O autor revela cada etapa que envolve a estruturação de uma obra literária (em versos), evidenciando os elementos que contribuem para a construção de seu sentido e do resultado final. Assim, analisa-se, neste trabalho, cada detalhe da escrita literária, demonstrando a complexidade do ofício. Isso, de fato, manifesta-se na própria atividade do gramático. Apesar de o metro representar em sua própria obra um recurso comum utilizado para a memorização e facilidade de apreensão do conteúdo, TM coloca em prática toda a teoria estabelecida em suas explicações, expressando didaticamente na própria forma a aplicabilidade de seus ensinamentos. Desse modo, o artífice demonstra a importância da métrica, não somente na literatura latina, mas também em seu próprio texto, uma vez que exerce o papel de versificador concomitantemente ao de analista dos versos. Como um observador assíduo, T. Mauro examina diversos modos de elaboração poética, partindo das menores unidades constitutivas do verso. Detendo-se à descrição dos mecanismos métricos, TM realizaria o trabalho da *obseruatio carminis*, que Prado (1997, p.82) cita em seu estudo. Esse trabalho consiste na análise da estrutura de uma obra posteriormente a seu surgimento, apresentando, portanto, os instrumentos e as técnicas que, atrelados aos demais elementos da poesia, fornecem elementos adicionais e instigantes para fomentar análises mais profundas das obras dos poetas mais respeitados.

Dessa maneira, ressalta-se que esse tratado manifesta a concepção de um gramático latino acerca da produção poética em sua língua materna, principalmente no que se refere aos versos, pés métricos e às sílabas breves ou longas do latim. Além disso, apresenta ao leitor moderno o desenvolvimento da produção poética latina, algo muito relevante para o estudioso do século XXI que busca entender melhor e mais profundamente os aspectos prosódicos da língua da Roma antiga, o que se torna tão mais importante na medida em que não restaram quaisquer registros diretos da fala oral romana.

## Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- BOLDRINI, S. **La prosodia e la metrica dei romani**. Roma: Carocci, 2002.
- CIGNOLO, C. **Terentiani Mauri de litteris, de syllabis, de metris**. Hildesheim/Zürich/New York: Georg OlmsVerlag, 2002.
- CRUSIUS, F. **Iniciación em la Métrica Latina**. Barcelona: Casa editorial Bosch, 1951.
- FARIA, Ernesto. **Dicionário Escolar Latino Português**. Rio de Janeiro: FAE, 1992.
- FÖGEN, T. **Technical Literature**. In: HOSE, M.; SCHENKER D. (Org). **A Companion to Greek Literature**. Malden: Wiley Blackwell, 2016. p.266-279.
- HARVEY, P. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- HAVELOCK, E. **Prefácio a Platão**. Campinas: Papirus, 1996.
- HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- JAKOBSON, R. **O Dominante**. In: LIMA, L.C. **Teoria da Literatura em suas Fontes**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 1, p. 485-491.
- KEIL, H. (KEILII, H). **Grammatici Latini: Scriptorum Artis Metricae**. Leipzig: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961. 6 v.
- LIMA, A.D. **Possíveis correspondências expressivas entre Latim e Português: reflexões na área da tradução**. Itinerários: Revista de Literatura, n. 20, 2003.
- NETO, J.A.O. **O Livro de Catulo**. São Paulo: Edusp, 1996.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PHI 5.3. **Latin Texts and Bible versions**. Palisades (CA-EUA):The Packard Humanities Institute, 1991(CD-ROM com compilação de textos latinos).
- PICCOLO, A.P. **O Homero de Horácio: Intertexto épico no livro I das Epístolas**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2009 (dissertação de mestrado – programa de Pós-Graduação em Linguística).
- PRADO, J. B. T. **Canto e encanto, o charme da poesia latina: contribuição para uma Poética da Expressividade em língua latina**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- SALVATORE, A. **Prosódia e métrica latina: Storia dei metri e dela prosa métrica**. Roma: Jouvence, 1983.
- SCHMIDT, A.G. **Noches Áticas**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- SIMÕES, V.C.L. **Quod erat demonstrandum: os exempla no discurso gramatical de Mário Vitorino e Élio Aftônio**. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras – UNESP –CAR, 2014 (dissertação de mestrado – programa de Estudos Literários).

VON ALBRECHT, M. **Historia de la Literatura Romana.** Trad. Dulce Estefanía, Andrés Pociña Pérez. Barcelona: Herder, 1997. 1 v.

VON ALBRECHT, M. **Historia de la Literatura Romana.** Trad. Dulce Estefanía, Andrés Pociña Pérez. Barcelona: Herder, 1999. 2 v.