


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

ISABELA MAIA PEREIRA DE JESUS

Terentiani Mauri De Litteris, De Syllabis, De Metris:
estudo crítico e tradução anotada



ARARAQUARA – S.P.
2020

ISABELA MAIA PEREIRA DE JESUS

Terentiani Mauri De Litteris, De Syllabis, De Metris:
estudo crítico e tradução anotada

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do
título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.

2020

Jesus, Isabela Maia Pereira de
Terentiani Mauri De Litteris, De Syllabis, De
Metris: estudo crítico e tradução anotada / Isabela
Maia Pereira de Jesus – 2020
353 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: João Batista Toledo Prado

1. Gramática Latina. 2. Poética Clássica. 3. Métrica
Latina. 4. Performatividade. 5. Terentianus Maurus.
I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ISABELA MAIA PEREIRA DE JESUS

Terentiani Mauri De Litteris, De Syllabis, De Metris:
estudo crítico e tradução anotada

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho, Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica
Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado
Bolsa: CAPES

Data da defesa: 15/05/2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

UNESP/FCLAr

Membro Titular: Profa. Dra. Giovanna Longo

UNESP/FCLAr

Membro Titular: Prof. Dr. Marcos Martinho dos Santos

FFLCH/ USP- SP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais, Rosângela e Geraldo, pelo apoio e incentivo de sempre.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, pela confiança e amizade em todas as etapas deste trabalho, desde a Iniciação Científica. E também pela generosidade de me apresentar Terenciano Mauro.

Ao Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira e à Profa. Dra. Giovanna Longo pelos generosos comentários e sugestões no Exame de Qualificação.

Ao Prof. Dr. Marcos Martinho dos Santos e também à Profa. Dra. Giovanna Longo pelas atenciosas sugestões na Defesa, que contribuíram significativamente para a conclusão desta dissertação.

A todos os professores queridos da área de Latim da FCL de Araraquara, Márcio Thamos, Brunno, Giovanna e João Batista, que com todo amor me introduziram à Língua e Cultura latinas.

Aos meus pais, Rosângela e Geraldo, pela base sólida e pelo incentivo para seguir com os meus desejos.

Aos meus irmãos, Fábio e Lilian, pela companhia, amizade e paciência em todos os momentos.

Às minhas amigas queridas, Gabriela e Andreza, pela força ao longo desta jornada.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Enfim, meu sincero agradecimento a todos aqueles que me auxiliaram em algum momento. Muito obrigada!

“A luta branca sobre o papel
que o poeta evita,
luta branca onde corre o sangue
de suas veias de água salgada.”
(MELO NETO, 2003, p.23)

RESUMO

O presente trabalho consiste em um estudo da arte gramatical intitulada *Terentiani Mauri de litteris, de syllabis, de metris*, do autor latino Terenciano Mauro (TM), que se ocupa da descrição e técnica de uso dos versos da lírica latina. Composto pelos livros *De litteris*, *De syllabis* e *De metris*, o tratado técnico perpassa os mais variados tópicos: desde o estudo das letras latinas e da formação de sílabas, até o emprego de diferentes metros na composição dos versos de renomados poetas latinos. O estudo volta-se à investigação das principais características do Prefácio e do livro *De Metris* de TM, a fim de evidenciar as diferentes camadas que constituem o texto, uma vez que é possível identificar, em algumas passagens, a emergência de uma função poética, ainda que em segundo plano. Nesse sentido, observou-se que TM demonstra certo cuidado na elaboração do plano de expressão de sua obra, na medida em que compõe o texto empregando metros do acervo da poesia clássica latina. Verificou-se também que o metricista constrói o ritmo de seu texto mantendo um movimento constante dos versos, além de explorá-lo por meio de um arranjo regular dos elementos na oração. Trata-se, portanto, de uma arte métrica com aspectos metapoéticos. Assim, pretendeu-se comprovar que esse aspecto indica certa *performatividade* do texto, uma vez que ele demonstra a matéria por meio do arranjo dos versos que compõem o arranjo do plano de expressão. À luz de estudos antigos e recentes, dispôs-se não apenas a apresentar um panorama geral e características essenciais dessa arte gramatical, mas também a traçar, em linhas gerais, o estudo do saber gramatical na Antiguidade Latina. Ademais, propõe-se uma tradução completa e anotada da obra, inédita em português, que tem por objetivo dar a conhecer em vernáculo uma obra até hoje pouco estudada.

Palavras-chave: Gramática latina. Poética Clássica. Métrica latina. Performatividade. *Terentianus Maurus*.

ABSTRACT

The present work consists of a study of the *ars grammatica* named *Terentiani Mauri de litteri, de syllabis, de metris*, written by the Latin author Terentianus Maurus (TM) and which focuses on the description and technique used in the verses of the Latin lyric. It is composed of the books: *De litteris*, *De syllabis* and *De metris*, covering varied topics - from the study of the Latin letters and the formation of the syllables to the usage of different metric in the composition of renowned Latin poets. This study aims to investigate the main characteristics of the Preface and the book *De Metris*, by TM, highlighting the different parts that constitute the text, since it is possible to identify in some excerpts the presence of a poetic function. It is observed that the grammarian was quite careful in the elaboration of the plan of expression of his work as far as he uses meters of the classic Latin poetry catalogue while he writes his text. Furthermore, it is noticed he develops the rhythm of his text maintaining a constant movement of his verses besides exploring it through a regular arrangement of the elements in the sentence. It is, thus, a metrical treatise with metapoetic features. Therefore, it was intended to prove that this aspect suggests some *performativity* of the text as it shows the subject through the arrangement of the verses which form the arrangement of the plan of the expression. In the light of past and present studies, not only was it desired to submit an overview and essential characteristics of this treatise, but also, an overall study of the grammar knowledge in Latin Antiquity. In addition, this research offers a full noted translation of the book, which is unprecedented in Portuguese, with the objective to make known a vernacular work that is not much studied even nowadays.

Keywords: Latin grammar, Classical Poetry, Latin metric, Performativity, *Terentianus Maurus*.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
1 TERCENCIANO MAURO E SUA <i>ARS METRICA</i>: PANORAMA GERAL	11
1.1 História do texto e seu estabelecimento	11
1.2 <i>Ars grammatica</i> como gênero	14
1.3 Terenciano Mauro e sua época: hipóteses	22
1.4 Terenciano Mauro e outros gramáticos	27
2 O ESTILO DA <i>ARS</i> E SUAS IMPLICAÇÕES	30
2.1 As partes da arte gramatical	30
2.2 A <i>performatividade</i> na composição do tratado	32
2.3 A expressividade e a versificação	38
2.4 A composição do tratado	54
3. PERFORMATIVIDADE EM FOCO: EXEMPLOS NA ARTE DE TERCENCIANO MAURO	64
3.1 A linguagem do <i>Praefatio</i>	67
3.2 A variedade rítmica em <i>De Metris</i>	95
4 SOBRE A TRADUÇÃO	107
5 SUMÁRIO DE ASSUNTOS	108
6 PROPOSTA DE TRADUÇÃO DA ARTE DE TERCENCIANO MAURO	115
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	346
REFERÊNCIAS	348
1. Texto do <i>Cópus</i>	348
2. Textos Clássicos	348
3. Textos modernos	349

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As artes gramaticais exerceram um papel importante na organização do conhecimento do saber gramatical na Antiguidade greco-romana, pois envolvia não apenas a descrição linguística, mas também abarcava o estudo e leitura de textos literários. As artes que se dedicaram à descrição dos metros da lírica latina, como a obra *Terentiani Mauri de litteris, de syllabis, de metris*, do autor latino Terenciano Mauro (doravante TM), têm expressiva relevância para a compreensão da métrica clássica greco-latina e, principalmente, de sua função na construção do sentido poético. Em relação à arte de TM, que se estima ter sido escrita entre o fim do século III e o início do século IV d.C., o gramático se ocupa da descrição e técnica de emprego de versos de renomados poetas antigos, apresentando o desenvolvimento do fazer poético, desde as letras e sílabas latinas até a descrição da teoria métrica e de seus expedientes.

Com o objetivo geral de compreender o lugar do tratado de TM no gênero técnico, o presente trabalho buscou não apenas observar os principais aspectos da composição da arte gramatical, indispensáveis para sua leitura, mas também destacar as características gerais do gênero. Dessa forma, o estudo foi organizado em quatro partes: no primeiro capítulo, discutiu-se brevemente o contexto e aspectos biográficos do autor. Ainda se investigou o estabelecimento do texto e como ele foi concebido pela tradição, bem como a formação do gênero gramatical. Em um segundo capítulo, apresentou-se o estilo particular da obra de TM, uma vez que ele a compôs de forma versificada e polimétrica, isto é, variando o uso dos metros. Para isso, julgou-se necessário investigar também o conceito de *performatividade*, formulado pelo linguista John Langshaw Austin (1990), a fim de discutir, em um primeiro momento, como a versificação da obra pode contribuir para a elaboração de sua expressividade. Assim, observou-se que TM reproduz e concretiza em seus versos preceitos que reivindica para a composição poética, uma vez que foi possível verificar que a oscilação métrica e a padronização desse uso estabelecem significativa relação com a construção da expressividade no tratado. No terceiro capítulo, procurou-se demonstrar, por meio de uma análise detalhada de passagens do Prefácio à arte e do livro *De Metris*, como a performatividade da linguagem de TM é construída ao longo desses trechos, buscando ressaltar os recursos empregados pelo autor. Por fim, no último capítulo, apresenta-se uma tradução completa da arte gramatical, que tem por objetivo dispor uma leitura e uma possibilidade de expressão da obra em vernáculo português.

É importante ressaltar que esta pesquisa está vinculada a um projeto mais amplo, intitulado *Scriptores Latini de Re Metrica* – projeto do Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP, Câmpus de Araraquara, sob a orientação do Prof. Dr.

João Batista Toledo Prado – no qual também foram estudadas, nas demais etapas de sua execução e por outros pesquisadores, obras de gramáticos latinos também reunidos no volume VI da obra *Grammatici Latini*, de Heinrich Keil (1874). Dentre os estudos do projeto, destacam-se: *Os Fragmenta de Césio Basso: leitura crítica e tradução anotada* (Dissertação de Mestrado, 2005) de Francisco Diniz Teixeira; *Quod erat demonstrandum: os exempla no discurso gramatical de Mário Vitorino e Élio Aftônio* (Dissertação de Mestrado, 2014) e *Literatura técnica de instrução: análise de caso das Artes Metricae* (Teses de Doutorado, 2019), ambas de Vivian G. Carneiro Leão Simões. Convém também mencionar a Monografia de Conclusão de Curso de Mariana Peixoto Pizano, intitulada *Sílabas Métricas em Terenciano Mauro De Syllabis, 997-1299* (2012), que também serviu como parâmetro de um primeiro trabalho sobre TM em língua portuguesa e que auxiliou muito o andamento da presente pesquisa. Ademais, é importante ressaltar que esta pesquisa é continuidade dos trabalhos realizados pela mesma autora ao longo da Iniciação Científica, com apoio financeiro PIBIC/Capes, e de seus desdobramentos que obtiveram como resultado a Monografia de Conclusão de Curso, intitulada *De Metris: os metros de Terenciano Mauro* (2016).

No que se refere à obra *Terentiani Mauri de litteris, de syllabis, de metris*, observa-se que, até o momento, não há tradução em português, nem estudos específicos sobre esse texto no Brasil. No entanto, há as versões em língua italiana e alemã do texto. A versão traduzida em língua italiana, preparada por Chiara Cignolo (2002) para a *Bibliotheca Weidmanniana*, contém o texto latino em tradução bilíngue (latim-italiano) de todo o tratado, além de apresentar uma breve introdução sobre o autor e sobre os textos críticos que apoiam o estabelecimento do texto latino. Já a tradução para o alemão, preparada por Jan-Wilhelm Beck (1993), contém somente a tradução do livro *De Syllabis*, além dos comentários críticos e um estudo aprofundado dessa parte do tratado. Destaca-se que a principal edição do texto latino consultada por este trabalho foi a de Keil (1874), no entanto considerou-se necessário também consultar a edição de Cignolo (2002), já que se trata da edição mais recente da obra de TM.

Este trabalho propõe, portanto, analisar a arte gramatical de TM, tendo como foco a construção da linguagem do autor, a fim de investigar se é possível notar a emergência da função poética, que opera em segundo plano, em alguns trechos do tratado. Isto é, verificar-se-á se o gramático apresenta já na materialidade de seu texto o assunto de sua obra (performatividade), pois o que aparece no plano da expressão também é veiculado pelo plano do conteúdo. Assim, a análise do texto de TM permitirá avaliar a importância dos textos técnicos para os estudos relacionados à Poética Clássica e, sobretudo, compreender a

perspectiva de um autor latino sobre o desenvolvimento da produção literária em versos na Antiguidade latina.

1 TERCENCIANO MAURO E SUA *ARS METRICA*: PANORAMA GERAL

1.1 História do texto e seu estabelecimento

A única obra que foi atribuída a TM é *Terentiani Mauri de litteris, de syllabis, de metris*. A arte métrica pertence ao códice encontrado no mosteiro da cidade de Bobbio, localizada na província de Piacenza, Itália. Estima-se que o texto fora redescoberto em 1493 e a primeira edição (*editio princeps*) baseada nesse manuscrito foi publicada em 1497, em Milão. Essa edição é atualmente o único testemunho do texto de TM, uma vez que o manuscrito de 1493 não foi mais encontrado (cf. TREZZA, 1923, p.13). Segundo Gaetano Trezza (1923, p.7), o descobrimento dos manuscritos de obras clássicas antes desconhecidas, encontrados em Bobbio, deve-se ao interesse pela matéria filológica do duque Ludovico Sforza, conhecido como Ludovico, o mouro. No códice encontrado em 1493 estavam as seguintes obras: *Elegantiae* de Frontão¹, *Catholica* de Marco Valério Probo, um tratado *De Orthographia* de Adamâncio Martírio, outro de Vélio Longo com o mesmo nome (*Orthographia*) e dois escritos sobre a poesia de Horácio, o tratado de TM e o de Atílio Fortunaciano (Cf. TREZZA, 1923, p.9). Ademais, destaca-se que, de acordo com Jan-Wilhelm Beck (1993, p.11), o tratado de TM foi esquecido na Idade Média, pois ele não aparece no catálogo da biblioteca naquele período. No entanto, como se observou há pouco, a obra de TM foi redescoberta ao final do século XV.

Em relação ao título da obra, observa-se que há variações. Na primeira página da primeira edição (*editio princeps*), verifica-se o título: *Terentianus de litteris, syllabis et metris Horatii* (“Terenciano, sobre as letras, as sílabas e os metros de Horácio”) ou esse título que é composto por uma espécie de subtítulo, baseado no verso 85: *Terentiani Mauri praefatio – Terentiani Mauri de litteris syllabis metris ad filium et generum liber* (“Prefácio de Terenciano Mauro – Livro de Terenciano Mauro a seu filho e genro: sobre as letras, as sílabas e os metros”). De acordo com Chiara Cignolo (2002, p. XXX), alguns autores modernos, ao mencionarem a obra de TM em suas listas de textos descobertos em Bobbio, variam o título a partir desses da primeira edição: *Terentianus Maurus de litteris, syllabis et metris omnis generis* (“Terenciano Mauro sobre as letras, sílabas e os metros de todos os tipos”) por Raffaele Maffei da Volterra;

¹ Ressalta-se que, no estudo de Gaetano Trezza (1923, p.9), o autor atribui a obra *Elegantiae* a Frontão. No entanto, a estudiosa Marta Di Napoli (2006-7, p. XXXVII) afirma que Arusiano Méssio é o autor dessa obra.

Terentianus Maurus de litteris, syllabis et metris cuiuscumque generis (“Terenciano Mauro sobre as letras, sílabas e os metros de todo tipo”), por Merula; *Terentiani Mauri opus varium et excultum de pronuntiatione litterarum, de qualitate metrorum et permutatione vario versu* (“Obra variada e bem acabada sobre a pronúncia das letras, a natureza dos metros e sua permuta em diversos tipos de verso”), por Jacob Aurelius von Questenberg; por fim, a de Giorgio Sommariva: *Terentianus Maurus de syllabis* (“Terenciano Mauro sobre as sílabas”).

Não se sabe ao certo se o título apresentado na primeira edição, *Terentianus de litteris, syllabis et metris Horatii*, era um título antigo ou se foi concebido pelo próprio autor, porém parece ser coerente e plausível com o assunto total da arte, exceto pelo fato de que a seção sobre os metros não é limitada apenas aos de Horácio, mas apresenta uma visão geral de todos os metros, incluindo aqueles empregados pelo próprio poeta (cf. CIGNOLO, 2002, p.XXX). Ressalta-se que neste trabalho optou-se pelo título *Terentiani Mauri de litteris, de syllabis, de metris*, utilizado por Heinrich Keil em sua edição de 1874 e que também foi escolhido por Jan-Wilhelm Beck (1993) e Chiara Cignolo (2002) em suas traduções.

Além disso, há também uma discussão relacionada à composição e estrutura da obra. Segundo Cignolo (2002, p.XXXVII ss.), conforme o modo como o tratado foi transmitido pelo códice de Bobbio, apresenta-se primeiramente o *Praefatio* seguido das seções sobre as letras, as sílabas e os pés e, por fim, os metros, seguindo a ordem canônica das artes métricas, mas a obra é interrompida bruscamente antes mesmo de TM terminar a explanação de alguns metros. Para a autora, a interrupção ao fim do tratado pode estar relacionada mais a uma falha técnica do que pelo fato de o autor não tê-lo terminado, visto que muitos dos textos do mesmo códice foram danificados.

É notável que, desde o início da obra, as partes podem ser lidas separadamente. De acordo com Cignolo (2002, p.XXXVIII), essa autonomia é evidente em *De syllabis*, pois TM o intitula como livro e obra, nos versos 348² e 1282³, além disso a seção tem sua própria introdução (v. 279-341). É interessante notar que até mesmo o andamento da exposição do gramático, caracterizado pela repetição, leva a entender que o texto não era constituído como um corpo único. Em *De syllabis*, por exemplo, o autor retoma a definição de letra e depois, em *De metris*, define novamente letras e sílabas. Assim, Cignolo (2002, p. XXXVIII) acredita que provavelmente as partes *De litteris*, *De syllabis* e *De metris* podem não ter sido publicadas como um livro inteiro, mas separadamente. Para isso, a latinista ressalta que é necessário analisar as

² *congruens idcirco duxi in hoc opus, de syllabis* (“Por isso, considerei adequado nessa obra sobre as sílabas”).

³ *Forsitan hunc aliquis verbosum dicere librum* (“Talvez alguém não hesite em dizer que este livro é redundante”).

citações de autores posteriores⁴ a TM que sempre distinguem o livro ao qual elas se referem e que, assim, parecem anunciar, de certo modo, a difusão separada da obra. Segundo Cignolo (2002, p. XXXVIII), o *De syllabis* é mencionado somente depois do século V d.C. por Sérvio, Pompeu e Cledônio. Além disso, a autora ressalta que até mesmo Élio Aftônio, que demonstra ter em sua arte influências do *De litteris* e do *De metris* de TM, não parece conhecer o *De Syllabis*⁵. Outro indício apontado pela autora de que os três livros foram apresentados separadamente é o argumento de Beck de que o texto do *De syllabis* tem mais lacunas e parece ser mais danificado que os demais. Com isso, o latinista formula a opinião de que esse livro tenha sido difundido posteriormente aos demais.

Ainda que essas hipóteses se relacionem às questões internas ao texto, bem como às suposições baseadas no discurso de outros autores, há certo acordo entre os filólogos que se ocuparam do texto de TM de que a recepção do tratado pode ter sido feita separadamente⁶. Cignolo (2002, p.XL) afirma que já se supôs a possibilidade de o gramático ter composto primeiramente o livro *De metris* e, apenas posteriormente, ter-se dedicado às partes introdutórias sobre as letras e sílabas em duas seções independentes. Essa ideia foi defendida e analisada por Beck⁷ que se baseou nas repetições de conceitos que, como se disse acima, TM emprega a fim de retomar os assuntos de alguma seção anterior. Entretanto, considera-se arriscada essa tentativa de estabelecer certa ordem de composição ao tratado por meio de recorrências de trechos semelhantes, uma vez que a retomada e a repetição são mecanismos sujeitos a diferentes interpretações, dependendo da perspectiva adotada. Admitindo que TM compôs seu tratado na mesma ordem estabelecida pela tradição (primeiramente sobre o som, depois sobre as letras e sílabas), é possível supor que a repetição dos conceitos está obviamente relacionada à coesão do texto, auxiliando a conexão entre as partes e, conseqüentemente, em sua compreensão. No entanto, se se pensar que primeiramente o gramático escreveu *De Metris*, a repetição poderia ser lida como uma espécie de aprofundamento de tópicos que já haviam

⁴ Cf., por exemplo, Prisciano, *Institutiones grammaticae* 10, 25.

⁵ Ressalta-se que, em sua introdução, Cignolo (2002, p. XXV) afirma que o gramático Aftônio, que provavelmente compôs na metade do séc. IV, parece reelaborar algumas partes do tratado de TM. Um estudo recente que comenta as confluências entre as artes de TM e de Mário Vitorino e Élio Aftônio é a dissertação de mestrado “*Quod erat demonstrandum: os exempla no discurso gramatical de Mário Vitorino e Élio Aftônio*”, de Vivian Simões (2014). Nesse estudo, com base nas análises de Luque Moreno (2005), a estudiosa traça paralelos entre os modelos de organização estrutural desses gramáticos, sobretudo em relação à sequência dos tópicos abordados: letras, sílabas, pés e metros (cf. SIMÕES, 2014, p.45 ss.). Ademais, a autora destaca que há, na *ars grammatica* de M. Vitorino, correspondências com o texto de TM, uma vez que ele parece ter sido uma de suas principais fontes (SIMÕES, 2014, p.45.)

⁶ Cignolo (2002, p.XXXIX) coloca em evidência os pontos de vista dos editores do texto como, por exemplo, o prefácio de Lachmann (1836, p.VIII) e de Keil (1874, p.319).

⁷ A análise detalhada e completa de Beck encontra-se em seu estudo tradutório (1993), nas páginas 565ss.

sido discutidos de modo mais conciso. Essa segunda hipótese é a que Cignolo prefere, já que o assunto principal da arte de TM é a métrica. Assim, a latinista supõe que, após *De metris*, o gramático pode ter composto *De litteris* como um aprofundamento das letras. Até aqui TM pode ter publicado uma primeira versão com os dois livros e, somente em momento posterior, ele teria acrescentado *De syllabis* e o *Praefatio*, a fim de completar a obra (cf. CIGNOLO, 2002, p.XLI).

À vista disso, ressalte-se que, embora haja a tentativa de reconstruir uma possível cronologia para a ordem de composição do tratado, tais reconstituições, por mais plausíveis que possam ser, não são inteiramente comprováveis; principalmente porque a tese em favor da composição independente dos três livros não altera o fato de que eles são partes de uma mesma obra e que, ainda que fossem compostos em uma ordem diferente da tradicional, podem ter sido rearranjados até mesmo por TM em uma versão final. Ademais, destaca-se também que esse aspecto é importante não somente para compreender a leitura da obra feita pela tradição, mas também para compreender a estrutura do texto do artífice e de como ele foi estabelecido ao longo dos séculos.

1.2 *Ars grammatica* como gênero

A obra de TM, assim como também os de outros gramáticos latinos antigos que se ocuparam da descrição e técnica de emprego de versos de renomados poetas antigos, encontra-se também no volume VI (*Scriptores Artis Metricae*) da obra de Heinrich Keil (1874), intitulada *Grammatici Latini*. Esse volume representa o trabalho do filólogo alemão de catalogação e coleta de textos de gramáticos antigos que, assim como TM, não só produziram descrições e reflexões, mas também desenvolveram prescrições em relação aos expedientes poéticos da métrica latina. Heinrich Keil reúne no volume VI, além do tratado de TM, as obras de Mário Vitorino, Máximo Vitorino, Césio Basso, Atílio Fortunaciano, Mário Plócio Sacerdote, Rufino e Málio Teodoro.

Em relação à gênese e ao percurso dos estudos gramaticais, Marc Baratin, em *Da biblioteca à gramática: o paradigma da acumulação* (2008)⁸, afirma que

⁸ É oportuno sublinhar que as próximas páginas (15-20) foram redigidas com base em informações já apresentadas anteriormente no artigo de nossa autoria *A Ars Grammatica de Terenciano Mauro* (2019), publicado pela revista digital *Rónai* (2019). O texto que comparece aqui, entretanto, difere naturalmente do daquele artigo.

[...] o objeto desse ensino era, então, o aprender a ler e a escrever, e, como isso se praticava a partir dos textos homéricos, o mestre ensinava a acentuar corretamente a leitura, explicava as palavras ou expressões poéticas encontradas ao longo do texto, contava os diferentes mitos que podiam esclarecer-lhe o sentido, e com isso dispensava finalmente um ensino elementar amplo, suscetível de dar acesso à base da cultura da época (BARATIN, 2008, p.227).

Assim, segundo Baratin (2008, p.227), com a fundação de Alexandria no início do século III, modifica-se esse primeiro estágio da disciplina gramatical, que integrava o aprendizado da leitura e escrita por meio do texto literário. A partir daí, houve maior interesse em tornar os manuscritos mais acessíveis ao público. Por esse motivo, os bibliotecários alexandrinos empenharam-se em classificá-los e estabelecê-los, comentando e justificando suas escolhas críticas. Além dessas edições críticas, a atividade realizada pelos “filólogos” alexandrinos “[...] tomou a forma de coletâneas de termos dialetais, poéticos, fora de uso, de monografias sobre a língua de um ou de outro autor ou sobre dificuldades particulares, de comentários estilísticos, de aperfeiçoamento dos métodos de edição etc.” (BARATIN, 2008, p.227). Por isso que, para Baratin (ibid., p.227), o ensino de gramática e a atividade crítica textual caminhavam juntos, até que passaram a ser considerados aspectos da mesma especialidade: a gramática.

Desse modo, conforme Baratin (2008, p.228), entre o final do século II e o início I a.C, surgiu a necessidade de normatizar o estudo gramatical, isto é, elaborar regras gerais que também pudessem abarcar os usos particulares. Portanto, o assunto da gramática torna-se as propriedades da língua e o estabelecimento de suas normas. Com isso, Baratin (2008, p.229) descreve a gramática antiga como “a racionalização de uma acumulação”, isto é, de uma variedade textual acumulada e que foi, de fato, materializada pela criação da biblioteca. Ademais, o autor ressalta que

O esquema de análise gramatical que se impôs, e que foi se afinando constantemente, é o da *Ars grammatica*, decalque do grego *Tékhnè*, isto é, um modo de apresentação da acumulação sistematizada. Com efeito, a maioria dos estudos que nos chegaram segue um esquema único, de forma piramidal: definição de conjunto da categoria abordada, depois enumeração das subcategorias (*accidentia*), que podem ser elas próprias subdivididas, e assim ao infinito, de modo que há virtualmente lugar para tudo (as classificações superpostas não sendo homogêneas), mas permitindo selecionar tal classificação de preferência a tal outra, para conservar apenas o que parece ser o mais sistemático (BARATIN, 2008, p.230).

Nota-se nessa passagem que Baratin apresenta o conceito de arte gramatical revelando suas características estruturais, principalmente o modo como os tópicos são elencados. Em relação ao conceito gramatical, em *Sur la structure des grammaires antiques* (1994, p.147), Baratin também expõe que as *Artes grammaticae* geralmente abarcam descrições dos elementos da língua latina – desde o estudo dos sons e de formação de palavras até as partes do discurso – bem como suas variações formais, a fim de sistematizar a correção da leitura e da escrita. Para Baratin (1994, p.147), as gramáticas apresentam uma estrutura descritiva que se revela como modelo didático-pedagógico progressivo: a partir do estudo das *letras* vai-se ao estudo das *sílabas*, *categorias de palavras* e, por fim, do *enunciado*. Assim, Baratin (1994, p.149) conclui: “*On a donc là une bifurcation, d'un côté vers les classes de mots, de l'autre vers les différents types de pieds, et éventuellement vers leur propre mode de combinaison, c'est-à-dire les mètres.*”⁹. A estrutura progressiva das artes está relacionada à prática do ensino da leitura e da escrita. Além disso, a respeito da origem do ensino gramatical, Baratin afirma em seu artigo (1994, p.148) que o conhecimento das *letras* é uma especialidade evocada por Platão¹⁰ quando ele fala sobre gramática, de modo que o ensino de leitura e escrita competia ao professor de gramática.

A respeito da disciplina gramatical, em *Sermonis custos siue poetarum interpres: acerca do ofício do gramático em Roma* (2012), Fábio Fortes discute as funções do gramático e dessa disciplina na Antiguidade greco-romana. Nota-se que, segundo Fortes (2012, p.52), o ensino gramatical abrangia os estudos sobre a língua latina e os textos da tradição literária, de modo que essa disciplina era compreendida como uma iniciação de natureza teórica e prática para a leitura de textos literários. Nesse sentido, Fortes aponta duas atividades diferentes que compunham o ofício do gramático antigo: a introdução às primeiras letras e à leitura e a interpretação de textos poéticos. Segundo o latinista (2012, p. 55), em certa passagem do *De Grammaticis* de Suetônio (4, 2-5)¹¹, evidencia que o gramático, enquanto responsável pelos

⁹ “Existe ali, portanto, uma bifurcação, de um lado em direção às classes de palavras, de outro, em direção aos diferentes tipos de pés e, nos casos apropriados, em direção ao próprio modo de combiná-los, ou seja, os metros”. Convém observar que sempre que aparecerem passagens em língua estrangeira, acompanhadas de seu equivalente em português sem qualquer menção ao tradutor, serão traduções livres preparadas pela autora para este trabalho.

¹⁰ *O Sofista*, 253a.

¹¹ *Appellatio grammaticorum Graeca consuetudine inualuit; sed initio litterati uocabantur. Cornelius quoque Nepos libello quo distinguit litteratum ab erudito, litteratos quidem uulgo appellari ait eos qui aliquid diligenter et acute scienterque possint aut dicere aut scribere, ceterum proprie sic appellandos poetarum interpretes, qui a Graecis grammatici nominentur. (...) Sunt qui litteratum a litteratore distinguant, ut Graeci grammaticum a grammata, et illum quidem absolute, hunc mediocriter doctum existiment.* (“A denominação de ‘gramáticos’ desenvolveu-se a partir do costume grego; mas no início eram chamados de ‘literatos’. Também Cornélio Nepos, no livrinho em que distingue literato de erudito, afirma que, de fato, são chamados pelo povo literatos aqueles que são capazes de escrever ou dizer algo de forma diligente ou aprofundada; de resto, devendo ser chamados, assim, propriamente, de ‘intérpretes dos poetas’ aqueles que são chamados pelos gregos de gramáticos. (...) porém, há

conhecimentos provenientes dos textos, era, em primeiro lugar, um homem culto. Com base na leitura da passagem de Suetônio, Fortes apresenta uma oposição entre aquele responsável pela iniciação às primeiras letras, o “mestre de primeiras letras” identificado como *grammatista litterator*, e o homem erudito que introduzia o aluno à leitura e interpretação de textos, designado por *grammaticus litteratus*. Assim, o estudioso apresenta os dois níveis presentes no processo de aprendizado das competências de linguagem na Antiguidade: o primeiro se relaciona aos princípios que envolvem o funcionamento da língua, o outro implica o trabalho com os textos da tradição clássica. Em relação ao *grammaticus*, a partir da leitura de Agostinho, *Conf.*, I, 13-20, Fortes (2012, p.56) afirma que:

a escola do *grammaticus*, estabelece relação mais estreita desse profissional como uma espécie de ‘crítico de textos’, ‘intérprete dos poetas’ (*poetarum interpres*), o homem erudito apontado por Suetônio. O ofício desse gramático, como fica claro, nascia de um contato permanente com a tradição poética, colocava-lhe, sem dúvida, na posição de um erudito que também se dedicava a levar aprendizes à leitura dos textos da tradição clássica.

O ofício do gramático compreendia, portanto, o conhecimento das letras, e o *grammaticus litteratus*, como erudito, introduzia os aprendizes ao mundo das letras e que, por esse motivo, poderia ser considerado uma espécie de “crítico de textos” e “intérprete dos poetas”. Em *Los grammatici: criticos literarios, eruditos y comentaristas* (1997), Josefa Cantó também comenta sobre os gramáticos como profissionais que desempenhavam mais de uma tarefa: “[...] hasta la época augústea los *grammatici* de primera fila son sobre todo críticos literarios, que enseñan en ocasiones, geralmente a jóvenes o a adultos, pero no a niños¹²” (CANTÓ, 1997, p. 741). Para a autora, a crítica literária em Roma é tão antiga quanto a própria literatura. Ambas surgiram por influência grega, uma vez que os críticos e comentaristas romanos se apropriaram dos conceitos e do método dos filólogos helenistas, mas aplicando-os ao estudo de obras compostas em língua latina (cf. CANTÓ, 1997, p. 741-2).

É importante ressaltar que, segundo Cantó (ibid., p. 742), o conceito de crítica textual para os helenistas não corresponde ao conceito moderno, uma vez que, no período helenístico, a atividade dos críticos textuais consistia em comentários de obras antigas, principalmente das épicas homéricas. O objetivo principal desses comentários era verificar a autenticidade dessas obras e, para isso, os escoliastas lançavam mão de argumentos históricos, embora, em certo

aqueles que distinguem ‘litteratos’ (*litterati*) dos ‘mestres de letras’ (*litteratores*), assim como aos gregos soem distinguir gramáticos (*grammatici*) de mestres de gramática (*grammatistae*); aquele, de fato, estimam ser absolutamente culto, e este medianamente”. FORTES, 2012, p.54).

¹² “até a época de Augusto os *grammatici* de primeira linha são, sobretudo, críticos literários, que às vezes ensinam em geral jovens e adultos, mas não crianças”.

momentos, também poderiam observar aspectos internos ao texto, como estilo e conteúdo. Porém, o crítico abarcava todos os aspectos de um texto, não se limitando apenas aos estruturais (cf. CANTÓ, 1997, p.742). Diante disso, Cantó afirma que esse professor de literatura, crítico e erudito era designado *grammaticus* que era, principalmente, um *poetarum interpres* e que deveria “[...] dominar todos los conocimientos que puedan contribuir a la explicación de los textos, puesto que su deber es resolverlo todo, desde la más humilde dificultad ortográfica al problema crítico más complejo”¹³ (ibid., p. 742). Nesse sentido, cabia ao *grammaticus* ensinar a fundo a gramática direcionada à correção da leitura e da escrita, além do estudo dos poetas. Os gramáticos também eram intelectuais que se dedicavam à literatura e aos comentários dos clássicos. Cantó revela, mais aprofundadamente, em que consistia esse estudo mais específico em relação àquele ensinado pelos professores das primeiras letras:

El primer aspecto implicaba el estudio de la lengua, empezando por el alfabeto, con especial atención a la prosodia y a la métrica, las partes de la oración, la morfología del nombre y del verbo; según Quintiliano (*Inst.* I 8), todo esto debería haberse aprendido en la escuela primaria, pero es en la secundaria donde, después de haber desarrollado el alumno la memoria y la capacidad de observación, adquiere estos conocimientos de manera sólida¹⁴ (CANTÓ, 1997, p. 749).

Em um primeiro momento, era a tarefa do gramático ensinar aos alunos os domínios da língua escrita e falada, de modo que eles pudessem se expressar adequadamente em uma variedade linguística específica para a ocorrência de determinados enunciados. A prática dos gramáticos é, de fato, metalinguística e, por um lado, envolve a leitura e o estudo dos textos literários e, por outro lado, uma análise linguística que tem por base esses mesmos textos. A respeito disso, cabe retomar o testemunho de Quintiliano (*Institutio Oratoria*, I, IV,1-2) em que o autor, discorrendo sobre o ensino necessário para futuros oradores, define a disciplina gramatical assim:

*Primus in eo qui scribendi legendique adeptus erit, facultatem grammatici est locus. Nec refert de Graeco an de Latino loquar, quamquam Graecum esse priorem placet: utrique eadem uia est. Haec igitur professio, cum breuissime in duas partes diuidatur, recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem, plus habet in recessu quam fronte promittit.*¹⁵

¹³ “[...] dominar todos os conhecimentos que pudessem contribuir para a explicação dos textos, uma vez que seu dever é compreender tudo, desde a mais simples dificuldade ortográfica até o problema crítico mais complexo”.

¹⁴ “O primeiro aspecto implicava o estudo da língua, começando pelo alfabeto, com especial atenção à prosódia e à métrica, às partes da oração, à morfologia do nome e do verbo; segundo Quintiliano (*Inst.* I 8), tudo isso deveria ser aprendido na escola primária, mas é na secundária em que, depois de o aluno ter desenvolvido a memória e capacidade de observação, adquire esses conhecimentos de forma consistente”.

¹⁵ “Assim que tiver alcançado a habilidade de escrever e ler, seu próximo passo conduz aos gramáticos. Não faz a diferença se falo do grego ou do latim, ainda que seja recomendável que o grego seja o primeiro: ambos perfazem

Esses aspectos, assim como aponta Fábio Fortes (2012, p. 59), também revelam-se na definição de gramática apresentada na arte de Diomedes (426, 32), gramático do século IV da nossa era:

Grammatica est specialiter scientia exercitata lectionis et expositionis eorum quae apud poetas et scriptores dicuntur, apud poetas, ut ordo seruetur, apud scriptores, ut ordo careat uitiis. Grammaticae partes sunt duae, altera quae uocatur exegetice, altera horistice. Exegetice est enarratiua, quae pertinet ad officia lectionis: horistice est finitiua, quae praecepta demonstrat, cuius species sunt hae, partes orationis uitia uirtutesque. Tota autem grammatica consistit praecipue intellectu poetarum et scriptorum et historiarum prompta expositione et in recte loquendi scribendique ratione.¹⁶

Considerando as passagens de Quintiliano e Diomedes, e a ideia da gramática como um saber prático da leitura, é possível analisar esses aspectos na arte de TM. Nota-se que o artífgrafo inicia sua obra apresentando os elementos gramaticais básicos, como as sílabas e as letras, e, mais adiante, os associa à teoria métrica, ilustrando, por meio dos versos de poetas clássicos, como os princípios gramaticais poderiam ser concebidos para entendimento do texto poético. Assim, a arte gramatical de TM apresenta a organização estrutural nomeada por Baratin (1994, p. 147) como progressão gramatical, uma vez que é ela composta pelo Prefácio (*Praefatio*) e os livros *De Litteris*, *De Syllabis* e *De Metris*. No prefácio (v. 1-84), o autor apresenta e justifica o tratado, explicando o árduo trabalho de um versificador por meio de uma comparação de seu trabalho com o de um atleta olímpico. Mais adiante, em *De Litteris* (v.85-278), disserta acerca das letras latinas, detalhando suas especificidades gráficas e fônicas. Já em *De Syllabis* (v.279-1299) descreve a formação das sílabas latinas, comparando-as com as gregas, principalmente naqueles versos em que destaca o uso dos ditongos. E, por último, em *De Metris* (v.1300-2981), TM descreve o uso de diferentes metros na composição dos versos de poetas da lírica latina, evidenciando sua formação e natureza, assim como suas variações e transformações. Há ainda uma parte de seu tratado dedicada somente aos versos de Horácio, demonstrando a técnica e a

o mesmo caminho. Assim, essa afirmação, ainda que dividida bem sucintamente em duas partes, a ciência oratória e a explicação dos poetas, assegura que tem mais profundidade do que na aparência”. (QUINTILIANO, 2015, p.76-77).

¹⁶ Gramática é, especialmente, o saber prático da leitura e da exposição daquelas coisas que estão ditas nos poetas e prosadores: nos poetas, que a ordem seja observada e, nos prosadores, que ela não possua vícios. As partes da gramática são duas, uma que se chama “exegetica” e outra “horística”. “Exegetica” é a explicativa, que se refere às funções da leitura. “Horística” é a que apresenta definições, que revela os preceitos, cujas espécies são duas: os vícios e as virtudes das partes da oração. Assim, toda a gramática consiste, sobretudo, na compreensão dos poetas e prosadores, na exposição clara das histórias, assim como na organização lógica do escrever e falar correto (FORTES, 2012, p. 59).

genialidade do poeta venusino. Assim, verifica-se que a obra de TM se utiliza da teoria geral sobre as letras e sílabas em favor do estudo de elementos prosódicos tendo como principal objetivo esgotar o assunto métrica.

Em *Medieval Grammar and Rhetoric* (2009), a respeito do ensino das artes gramaticais e retóricas da Antiguidade latina tardia até o século XV, Rita Copeland e Ineke Sluiter (2009, p.1) afirmam que essas disciplinas também eram voltadas para o entendimento da linguagem e forma literárias, de modo que o ensino baseado nos princípios gramaticais e retóricos seria como a porta de entrada para o entendimento do universo literário, assim como buscou demonstrar acima. As autoras ainda acrescentam: “But more than just the point of entry, these arts constituted the abiding theoretical toolbox for anyone engaged in a life of letters”¹⁷ (2009, p.1). As artes gramaticais, por exemplo, não abarcam somente a linguagem e o pensamento sobre a língua, mas também literatura e análise de textos literários, assim como TM o faz em sua arte por meio de seus exemplos, que se voltam a enaltecer os expedientes poéticos empregados por autores como Horácio, Virgílio, Catulo, entre outros poetas renomados. Dessa forma, Copeland e Sluiter consideram que essas artes são fonte e fundamento do pensamento crítico sobre literatura, do cânone e dos mecanismos de representação literária, da eficácia da linguagem poética e da estrutura narrativa e, até mesmo, do propósito da literatura. Além disso, pelo fato de gramática e retórica serem assuntos constantes na base curricular desse período, muitos dos textos fundamentais dessas disciplinas eram de natureza pedagógica como, por exemplo, as artes de Donato (séc. IV d.C.).¹⁸

Já a arte de TM ocupa-se da descrição e sistematização de preceitos de um assunto específico que é a métrica. Nas palavras de Copeland e Sluiter (2009, p.62), a obra *De litteris, de syllabis, de metris* de TM “links the most elementary material from grammar, the theory on letter and syllable, with metrical theory, and thus illustrates how the principles of grammar were seen as the key to understanding poetic form”¹⁹. É em *De Metris* que, por meio de exemplos de versos consagrados da lírica latina, o metricista demonstra as regras dos metros em sua aplicação acrescentando, assim, legitimidade à exposição da teoria.

Ressalte-se que a obra de TM não foi composta como um *manual escolar*. Segundo Cignolo (2002, p.XXIX), o tratado de TM possui um conteúdo avançado que não corresponde à instrução primária. A autora afirma também que a obra não se destina ao uso didático, mas

¹⁷ “Mas mais do que o ponto de partida, essas artes constituíam uma ferramentaria teórica permanente para qualquer um que se dedicava a uma vida nas letras”.

¹⁸ Trata-se da *Ars Minor* e da *Ars Maior*, de Donato.

¹⁹ “Associa a matéria mais elementar da gramática, i.e., a teoria sobre a letra e a sílaba, à teoria métrica e, assim, ilustra como os princípios gramaticais eram encarados como uma chave para o entendimento da forma poética”.

àqueles que já têm o domínio escolarizado da língua latina e que pretendem especializar-se em métrica, sobretudo os que desejam ser poetas. Portanto, nota-se que a obra se destina a um público especializado e já versado no assunto. Por esse motivo, esta pesquisa se refere à obra como um *tratado técnico*. A respeito das categorias diversas entre os gêneros *manual* e *tratado* técnicos comportado pelas *artes*, Simões (2014, p.82), em seu estudo sobre os metricistas Mário Vitorino e Élio Aftônio, comenta a distinção entre esses dois subgêneros. Assim, Simões define *manual técnico* como 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 (SIMÕES, 2014, p.82).

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

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).

É possível, então, conceber a *ars metrica* de TM mais como um tratado do que como um manual, tanto pelos motivos apresentados acima por Cignolo, como os destacados por Simões, principalmente porque a obra de TM tem por objetivo esgotar o assunto métrica latina por meio de recursos que revelam o caráter técnico e argumentativo do texto. No entanto, ainda que seja uma obra do gênero técnico, verifica-se que o tratado de TM possui características específicas e que parecem, de certa forma, se distanciar dessa tradição técnica. Isso se dá, sobretudo, em relação ao estilo do autor, uma vez que ele demonstra, principalmente no *Prefácio*, certo cuidado com a expressividade do texto, revelando técnica e habilidade em seu trabalho com a linguagem. De fato, é possível notar o caráter poético em determinados trechos

do tratado que ultrapassam o limite do didático, ainda que seu objetivo seja apresentar a matéria que serve à poesia²⁰.

1.3 Terenciano Mauro e sua época: hipóteses

Não há indícios seguros que comprovem o período em que TM viveu. Ao longo dos séculos XIX, XX e XXI, filólogos levantaram diversas hipóteses sobre o período em que o gramático possa ter composto sua obra. Dentre eles, destacam-se os estudos de Karl Lachmann (1836), Heinrich Keil (1874), Gaetano Trezza (1923), Jan-Wilhelm Beck (1994) e Chiara Cignolo (2002).

Gaetano Trezza (1923, p.20) ressalta em seu estudo que não há, de fato, indícios claros que comprovem uma datação segura para TM. Mesmo assim, esse filólogo menciona hipóteses tecidas por alguns autores, destacando as de Karl Lachmann (1836) e Heinrich Keil (1874). Segundo Trezza (1923, p.21), Lachmann foi o primeiro que se empenhou em delimitar um período histórico que circunscrevesse o gramático latino. No prefácio à edição de Lachmann (1836, p.XI), o filólogo aventa a possibilidade de que TM tenha vivido somente no final do século III d.C. Lachmann apresenta como um dos argumentos a referência de TM a Petrônio²¹, nos versos 2489-90²². Trezza (1923, p.21) considera esse argumento nulo, uma vez que foi apurado que Petrônio viveu no século I d.C. Porém, o fato de TM ter citado o poeta não é totalmente sem consequências, já que revela que o metricista deve ter vivido depois do primeiro século. Ademais, Lachmann (1836, p. XII) também expõe outros autores citados por TM como os tragediógrafos Sêneca e Pompônio Segundo e os poetas Sétimo Sereno e Álfio Avito, que podem indicar algo a respeito de seu período.

Já Keil, em seu prefácio à edição da *Ars* de TM, seguindo as ideias de Lachmann, afirma que provavelmente TM é anterior aos autores do século IV d.C. como, por exemplo, Mário Vitorino, Diomedes e Santo Agostinho, isso porque esses autores o citam em suas obras (KEIL, 1874, p.323). Por esse motivo, o filólogo alemão supõe que TM possa ter vivido não anteriormente ao século III d.C. Para isso, Keil também cita poetas que podem auxiliar na

²⁰ Esse aspecto será abordado e discutido com mais detalhes nos próximos capítulos.

²¹ Petrônio Árbitro (*Petronius Abiter*), célebre autor de *Satíricon*, é situado por Harvey (1998, p.391) na época em que Nero governava Roma (54-68 d.C.). Petrônio é descrito, conforme Harvey (1998, p.391-2), pelo historiador Tácito como “[...] um homem afeito ao luxo refinado, indolente em sua vida cotidiana, porém capaz de mostrar energia na vida pública, depravado ou simulador de depravação.” Uma de suas obras de maior destaque, *Satíricon*, foi, segundo Harvey (ibidem), composta “[...] em prosa intercalada com versos, e descreve as aventuras indecorosas de dois trapaceiros – Encólpio e Ascilto –, e seu criado (Gíton) em suas andanças pelas cidades gregas do sul da Itália”.

²² *at Arbiter disertus/ libris suis frequentat.* (“porém, o eloquente Petrônio em seus livros os utiliza”).

restrição de uma época para o gramático. O trabalho de TM inclui poetas que são conhecidos como *poetae nouelli*, os “poetas mais novos” como, por exemplo, Anniano Falisco, Sétimo Sereno e Álfio Avito. No entanto, de acordo com Trezza (1923, p.23), Gerardo Schultz (1887, p.274 ss.) demonstrou que esses poetas não podem ser considerados pertencentes ao século III d.C. e, sim, ao II d.C. Assim, Trezza afirma que esse argumento dos *poetae nouelli* não deve ser mais considerado para a proposta do século III. Há nessa hipótese, porém, um argumento que Trezza considera plausível, uma vez que Keil supõe que TM pode ter sido posterior ao poeta Aulo Gélio (II d.C), pois o metricista menciona, no verso 1816 ss.²³, o poeta *Titus Annianus*, chamado por TM de “Falisco” devido a sua origem, e seus *Carmina Falisca*²⁴, é conhecido como um possível contemporâneo de Aulo Gélio, pois o autor se refere a ele em sua obra *Noctes Atticae* (cf. CIGNOLO, 2002, p.488).

Trezza considera que TM pertença ao período apresentado por Lachmann e Keil, isto é, que tenha vivido entre os séculos III e IV d.C., principalmente porque observa que há características no estilo de TM que são típicas de autores dessa época. Assim, Trezza (1923, p.29) afirma que os traços do estilo do fim do século III d.C. são muito evidentes na *arte*. Segundo o filólogo, o gramático usa a letra *h* como consoante assim como o uso geral dos escritores do século III e IV. Além disso, também ressalta que, nos versos 842-847²⁵, TM aponta a questão da grafia de “f” ou “ph” em termos gregos, uso que foi introduzido no terceiro século, de modo que TM não pode ser anterior a essa época (cf. TREZZA, 1923, p.29). Ademais, o autor apresenta como argumento para sua hipótese para o terceiro século o uso misto de *ae* e *e* em alguns substantivos derivados do grego que têm *-eus* e *-aeus* em lugar de *εως* mencionado por TM nos versos 486-493²⁶. Nessa passagem, TM explica que *ε* do ditongo *εv* é breve por

²³ *atque ille poeta Faliscus./ cum Iudicra carmina pangit* (“e o famoso poeta Falisco/ quando compõe seus poemas jocosos”)

²⁴ De acordo com Cignolo (2002, p.488), trata-se de um conjunto de poemas de tema campestre e, dentre eles, restaram apenas alguns fragmentos.

²⁵ *nec sinas errare puerum, quando Daphnin scripserit./ semivocalem locandam primam ut istam existimet:/ quippe nos, si quando graecum φ necesse est exprimi./ P et H simul solemus, non latinam hanc, ponere./ cuius a graeca recedit levis atque hebes sonus:/ phosphoron Phrygasque nam vel Pamphilum sic scribimus.* (“E não permita que as crianças errem ao escreverem *Daphnin*,/ ou seja, que elas pensem que devem colocar essa primeira semivogal [‘f’];/ porque nós, toda vez que é necessário exprimir o φ grego,/ costumamos usar ‘p’ e ‘h’ juntas, e não aquela letra latina,/ cujo som fraco e suave se distancia da letra grega:/na verdade, escrevemos assim: *Phosphoros* e *Phryges* ou *Phamphilus*”).

²⁶ *EU manet correpta, semper est quod ε graecum breve:/ litteris et E latinis saepe cum sit dichronos,/ facta diphthongos nequibit esse producti soni,/ nec pedes idcirco fraudat temporum iusto modo./ hanc enim si protrahamus, A sonabit, E et U,/ syllabam nec invenimus ex tribus vocalibus./ sic Aristaeum notamus quattuor per syllabas,/ quod sibi diphthongos AE iam tertiam non iungit u.* (“‘Eu’ permanece sempre breve, porque ‘ε’ grego é breve/ e, ainda que dentre as letras latinas ‘e’ tenha muitas vezes dois tempos,/ quando compondo um ditongo não poderá ser de som longo/ e, com isso, não prejudica os pés em seu valor temporal verdadeiro./ Com efeito, se a pronunciarmos longa, soará ‘a’, ‘e’ e ‘u’/ e não encontramos uma sílaba composta por três vogais./ Assim escrevemos ‘A-ris-tae-um’, com quatro sílabas,/ porque o ditongo ‘ae’ não une agora a si o ‘u’ como uma terceira sílaba”).

natureza e que ele forma com *u* uma única sílaba. Em latim, *ε* foi transcrito como *ě* e, assim, formou o ditongo *eu*, mas em alguns momentos foi irregularmente transcrito com *ae*. Neste caso, o ditongo *ae* foi considerado separado de *u*, constituindo uma sílaba só, como se observa no exemplo dado por TM: *A-ris-tae-us*. Segundo Trezza (1923, p.30), essa irregularidade se manifesta no século III d.C, por isso o filólogo acredita que esse uso pode ser um indício da época de TM. Desse modo, Trezza avalia, por meio de recursos linguísticos mencionados pelo gramático, o arco temporal que pode indicar o período de TM. O filólogo afirma, por fim, que “Quindi bisogna assolutamente ammettere che Terenziano Mauro sia fiorito nel III secolo e sia stato contemporaneo di Diocleziano: egli molto risente dello stile del III e del IV secolo, e non pochi e lievi indizii ci fornisce l’opera sua al riguardo.” (TREZZA,1923, p.31)²⁷.

Em *Gedanken zur Datierung* (1994), Jan-Wilhelm Beck propõe uma datação mais tardia, isto é, que varia do final do século III d.C. ao início do século IV d.C. Beck formula sua hipótese relacionando a obra de TM aos textos do gramático Aftônio, além de analisar dois elementos do texto. A primeira justificativa de Beck é a confusão na pronúncia e grafia de “g” e “c”, como o latinista observou, por exemplo, nos versos 890 ss.²⁸ no livro *De Syllabis* (cf. BECK, 1994, p.232 ss.). Nesse trecho, TM explica que as consoantes guturais “g” e “c” estão sujeitas à intercâmbio em alguns casos específicos, como em palavras de origem grega (*amurca/amurga*), em certos nomes próprios (*Caius/Gaius*) e em palavras que começam por “cn” e “gn” (*Cnaeus/Gnaeus, Cnidus/Gnidus*). Observa-se que Beck (1994, p.236 ss.) encontra esse mesmo fenômeno em inscrições numismáticas, isto é, inscrições que apresentam o estudo de moedas e medalhas, datadas dos séculos III e IV d.C. Assim, ele apresenta uma hipótese de que essa troca na grafia pode ser um indício de que TM viveu nesse período. No entanto, ressalta-se que essa

²⁷ “Portanto, é absolutamente necessário admitir que TM floresceu no século III e foi contemporâneo de Diocleciano: ele foi muito influenciado pelo estilo dos séculos III e IV e sua obra nos apresenta não poucas nem pequenas pistas a esse respeito”.

²⁸ *tertia uda sic videtur posse G mutam sequi, graia verba quando in usum sermo noster suscipit, Gnosios si dicere arcus, insulam aut Gnidum velis./ scribimus praenomen unum et C quidem praeposimus, G tamen sonabit illic, quando Gnaeum enuntio;/ asperum quia vox sonorem levioe interpolat, vel priores G Latini nondum ab apice finxerant./ Gaius praenomen inde C notatur, G sonat./ sic amurgam, quae vetuste saepe per C scribitur./ esse per G proferendam crediderunt plurimi, quando ἀμόργη graeca vox est, γάμμα origo ut praeferat/ ille contra dicat, unde C sonare debeat./ G tamen, mox tertia uda, rarius componitur./ quando gnatum nominare, dicere aut gnarum volens: namque magnus dignus agnus signa pugna et talia, syllabae cum sint secundae, non ita impugnant pedes; (“Assim, a terceira líquida [“n”] parece poder vir depois da muda “g”,/ quando o nosso idioma toma a seu uso palavras gregas,/ se se deseja dizer que arcos são Gnosios ou que a ilha é Gnido./ De fato, escrevemos um prenome e colocamos à frente um “c”,/ porém, ele soará como um “g” ali, quando eu pronuncio Gneu,/ porque a voz muda um som duro por um mais brando,/ ou porque os antigos latinos ainda não haviam sido gravados com o traço ápex./ Por isso, o prenome Gaius se escreve com “c”, mas soa como “g”./ Assim amurga, que antigamente era muitas vezes escrito com “c”,/ muitos supuseram que deveria ser pronunciado como “g”,/ visto que a palavra grega é ἀμόργη, i.e., sua origem mostra a presença de um γάμμα./ e que alguém me contradiga: por qual motivo deveria soar como “c”?/ Entretanto, “g” e a terceira líquida, “n”, raramente se juntam,/ como quando se quer pronunciar gnatus ou dizer gnarus:/ e ainda magnus, dignus, agnus, pugna e semelhantes,/ porque estão em sílabas mediais [“gn”], não agridem a feição dos pés”)*

troca das guturais não se limita a esse período, pois, com a descrição do gramático nos versos 890-906, nota-se pela referência ao fenômeno que ele era provavelmente mais amplo e mais antigo.

A segunda justificativa remete à citação que TM faz no verso 2957²⁹, em que mostra os versos 47-48 do *Epodo XVI* de Horácio. Cignolo (2002, p. XXVII) ressalta que TM apresenta versos de outra parte do poema e não seus versos iniciais. A autora considera esse fato curioso, uma vez que, até então, TM tinha apresentado como exemplos somente os primeiros versos dos poemas de Horácio. Assim, apenas a forma dos versos parecia ser importante para as explicações métricas do gramático. Nesse sentido, Beck (1994, p.245) argumenta que esse exemplo foge do padrão apresentado pelo metricista e que fora utilizado por outros motivos além do de elucidação da forma. Para Beck, TM escolheu justamente esses versos e os explicitou dessa forma, não só a fim de apresentar sua estrutura métrica, mas também seu conteúdo. Nesse poema, Horácio apresenta um testemunho da situação política de um tempo em que as guerras civis eram constantes. Assim, o poeta demonstra o desejo de imigrar para a Ilha dos Bem-Aventurados, a fim de obter uma vida livre de preocupações. Ressalta-se que Horácio, além de se referir em seu poema ao período de instabilidade política romana marcado pelas constantes guerras civis, alude também, com a ideia de um lugar ideal, aos tempos de *pax romana* iniciado pelo Império de Augusto (cf. BECK, 1994, p.246-7). Para Beck, é possível que TM tenha evidenciado esse dístico horaciano com o objetivo de sutilmente destacar a referência da ilha ideal desejada por Horácio. Segundo Beck (1994, p.246-7), TM pode ter relacionado essa referência a seu próprio período, em que não havia mais discussões sobre as guerras civis. Beck sustenta que TM parece recordar, com essa referência, o período de estabilidade política alcançado pelo imperador Diocleciano, seguido do início da tetrarquia romana³⁰. Portanto, o latinista propõe que TM poderia ter vivido na metade do século III d.C.

²⁹ *mella cava manant ex ilice: montibus altis/ levis sonante lymphá dissilit pede*: “do azinho cavo mana mel, de montes altos/ com pé murmúreo salta a linfa.” (HORÁCIO, 2010, p.154).

³⁰ Segundo Cláudio Pierre Carlan (2008, p.40), Caio Aurélio Valério Diocleciano foi proclamado imperador pelos seus soldados após o assassinato de seu antecessor Numeriano (283-284). Para o autor, o período de Diocleciano (284-305) é marcado por uma série de reformas que, ao longo de seu governo, restauraram a ordem ao império. De acordo com Carlan (ibid.), primeiramente, instaurou-se o sistema de diarquia, no qual Diocleciano, ao lado de Maximiano, apresentou diversas reformas econômicas como, por exemplo, a reformulação do imposto sobre a produção agrícola e o interesse em manter os agricultores nas terras que cultivavam, proibindo-os abandoná-las (CARLAN, 2008, p.40). A partir daí, a diarquia é ampliada para a tetrarquia, na qual Galério e Constâncio Cloro participaram como Césares. Como Carlan (2008, p.41) afirma, o objetivo de Diocleciano “[...] era voltar aos tempos áureos do Principado, das antigas tradições, fortalecendo a divindade do imperador.” Assim, o período de Diocleciano é conhecido pela estabilidade política, uma vez que, para Bill Leadbetter (2009, p.27), na época em que o imperador assume o poder (fim do ano 284), os problemas políticos e militares do império se tornaram ainda maiores. Ainda de acordo com Leadbetter (2009, p.27), muitos dos problemas imperiais podem estar relacionados à estrutura política até então instaurada e, principalmente, a relação entre as três instituições: o exército, Senado e

Já Chiara Cignolo (2002, p. XXV), a fim de restringir o arco temporal apresentado pelos autores anteriores, afirma que há hipóteses mais específicas, que buscam, por exemplo, limitar melhor o período, ou por meio de citações de outros autores que parecem ser contemporâneos a TM, ou por meio da análise do uso linguístico. Para a latinista, a hipótese de Beck, a mais recente de todas, traz suposições um tanto mais convincentes, porém Cignolo reitera que nenhuma das hipóteses são definitivamente conclusivas, como se pode verificar.

No entanto, ainda que não haja muito conhecimento sobre TM, ao longo do tratado é possível esboçar algumas características do autor devido a certas noções apresentadas por ele próprio. No verso 1971³¹, por exemplo, TM revela que nasceu na região da Mauritânia – território que atualmente pertence à República Islâmica da Mauritânia, situada no noroeste da África – explicando, assim, a origem de seu epíteto ou *agnomen Maurus* (“mouro” ou “mauritano”)³². Ademais, em seu prefácio TM apresenta não somente uma introdução e uma justificativa para a obra, bem como uma autoconsciência de seu tratado e ofício. TM afirma que se dedicou ao tratado na idade senil e o justifica comparando-se a um velho atleta que necessita manter sua prática de exercícios, a fim de o corpo não se acostumar à falta dos movimentos de sua arte. Assim, nos versos 51 a 58³³, 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. Mais adiante no texto, nos versos 1291-1299³⁴, o gramático detém-se em mostrar ao leitor que se dedicou ao tratado em idade avançada, evidenciando que ficou muito doente enquanto compunha o tratado. Destaca-se que essas “informações” disseminadas por TM ao longo de seu tratado não devem ser encaradas

o imperador. Desse modo, diante desse cenário político, Diocleciano investiu nas relações políticas e militares, a fim de manter certa estabilidade nesses setores (cf. LEADBETTER, 2009, p.50).

³¹ *Maurus item quantos potui cognoscere Graios?* (Além disso, quantos gregos eu, um mauritano, pude conhecer?).

³² Ressalta-se que Agostinho também se refere ao gramático como *mouro* em seu *De utilitate credendi*, provavelmente levando em consideração o próprio verso de TM: *Nulla imbutus poetica disciplina, Terentianum Maurum sine magistro adtingere non auderes*. (“Não ousarias aproximar-te [da obra] de Terenciano Mauro ignorando a matéria poética e sem ter tido um professor.” AGOSTINUS, 1876, p.117, § 17).

³³ *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*. (“Assim também é a nossa velhice, porque um engenho maduro já me nega cantar um estilo elevado. Nem as entranhas aspiram o ânimo, e a trilha apertada do estudo e palmilha a estreita rota, apenas para que não se mal acostumem os lábios ao ocioso silêncio.”).

³⁴ *Haec ego cum scripsi, bis quinque mensibus aeger / pendebam ambiguum trutina sub iudice corpus, / alterum nutans et neutro pondere sidens: / nam neque mors avidae nigros pandebat hiatus, / nec vitam forti retinebant stamine Parcae. / sic varios tam longa dies renovando dolores / duxit ad hoc tempus semper sine fine minando, / cum potui tamen, obrepens incepta peregi, / quo vitae dubius vel sic vixisse viderer*. (“Quando escrevi isso, doente por dez meses, estava abatido com o corpo vacilando sob a balança de um juiz e, oscilando de um lado para o outro, não pendia para nenhum dos lados, porque nem a morte abria avidamente as mandíbulas negras, nem as Parcas mantinham minha vida com um forte fio. Assim, renovando diversas dores, aquela longa etapa me conduziu a este momento, ameaçando-me sempre e sem fim. Assim que pude, porém, me arrastando, finalizei o trabalho já iniciado, por que, duvidoso da vida, vi, pelo menos assim, eu parecia estar vivo”).

como certezas históricas, nem serem consideradas apenas como “curiosidades” sobre o autor, mas devem, sim, ser compreendidas como parte da “personalidade” que o gramático constrói de si mesmo ao longo de seu texto para encarecer o mais possível seu esforço ao compor a obra. Esse aspecto será melhor analisado no capítulo *Performatividade em foco: exemplos na arte de Terenciano Mauro*.

1.4 Terenciano Mauro e outros gramáticos

Segundo Trezza (1923, p.93), os críticos aceitam de forma unânime o tratado de Césio Basso como uma das fontes principais da obra de TM. Principalmente porque se estima que a obra de Césio Basso seja bem anterior a de TM, além de que alguns trechos da *ars metrica* de Mauro correspondem a algumas passagens de Basso. Trezza (1923, p.94) afirma que, em alguns momentos, TM declara Basso como uma espécie de professor e apresenta alguns conceitos ou exemplos que foram explicitamente retirados do tratado do gramático como, por exemplo, o exemplo de trímetro iâmbico nos versos 2359-2360³⁵ ou o do verso itifálico composto por três pés trocaicos no verso 1848³⁶. No entanto, essa semelhança entre os gramáticos é somente atribuída ao livro *De Metris*; em relação a *De Litteris* e *De Syllabis*, Trezza ainda não saberia dizer precisamente quais autores podem tê-lo influenciado, mas afirma que:

E difatti, poiché di Cesio Basso non abbiamo che frammenti di metrica, non è possibile dare alcun giudizio sulle fonti delle prime due parti dell'opera di Terenziano, che invece trattano di grammatica: ho però un sospetto - credo non infondato - che ivi cioè Terenziano abbia seguito le tracce di Quintiliano. Comunque sia, sottopongo al giudizio dei critici questo mio dubbio, malgrado non si possa disconoscere nel nostro poeta un notevole influsso subitico per opera delle *Institutiones* del sommo retore. (TREZZA, 1923, p.95).³⁷

O argumento apresentado por Trezza em relação às possíveis influências de Quintiliano na obra de TM como um todo é, de fato, incontestável, uma vez que a obra *Institutiones*

³⁵ *exempla ponam, quae locasse Caesium/ libro notavi, quem dedit metris super./ 'beatus ille qui procul negotiis'.* (“Darei exemplos que, como já indiquei, / Césio Basso apresentou em seu livro sobre os metros: / ‘Feliz aquele que longe dos negócios fica’”).

³⁶ *ut nomine fit sonus ipso, Bacche Bacche Bacche.* (“como o ritmo que se produz com esse nome: *Bācchē Bācchē Bācchē*”). Ressalta-se que esse mesmo exemplo foi utilizado anteriormente por Césio Basso, porém foi aplicado ao verso itifálico de quatorze sílabas, formado por sete pés troqueus.

³⁷ “E, de fato, como de Césio Basso restaram apenas fragmentos de métrica, não é possível julgar as fontes das duas primeiras partes do trabalho de Terenciano, que, ao contrário, tratam da gramática: tenho, no entanto, uma suspeita – e acredito que não infundada – de que Terenciano tenha seguido ali os passos de Quintiliano. Seja como for, deixo essa dúvida a meus futuros críticos, apesar de não podermos negar em nosso poeta uma influência evidente recebida da obra *Instituições* do retórico supremo”.

Oratoriae influenciou inúmeras gerações de gramáticos. Cignolo complementa a ideia de Trezza dizendo que Quintiliano, principalmente o livro I de *Institutiones* e também a *Ars Poetica* de Horácio são as principais referências do conhecimento literário de TM. Cignolo (2002, p.XLIV) afirma que esses textos, além de serem, de modo não sistemático, fontes de conteúdo para TM, também são consideradas fontes formais importantes. Desse modo, Cignolo menciona alguns autores que podem ter influenciado certos conceitos de TM, ainda que não sejam fontes diretas. A autora demonstra a mesma dificuldade de Trezza em expor possíveis influências para a obra do artífice como um todo. Segundo Cignolo (2002, p.XLII), a questão das fontes é muito complexa e varia em relação à fonética, prosódia e métrica, principalmente porque a originalidade das teorias propostas por TM pode dificultar a identificação de uma possível origem. Em relação à análise fonética³⁸, Cignolo (2002, p.254) afirma que esse assunto está presente na tradição dos estudos gregos, a partir dos sofistas e de Platão, que refletiram mais sobre questões acústicas. Aristóteles, em sua *Poética*, debruçou-se sobre o modo de articulação do som expondo uma mudança de perspectiva do estudo da língua³⁹. No capítulo XX, Aristóteles dedica-se à análise gramatical, definindo as partes da elocução: *letra, sílaba, conjunção, nome, verbo, flexão e proposição*. Aristóteles define *letra* caracterizando-a como um som indivisível e depois a subdivide em vogais, semivogais e mudas:

Vogal é a letra de som audível sem encontro [dos lábios ou da língua]; semivogal, a que tem um som produzido por esse encontro, como o Σ e o Π; a muda, como o Γ ou o Δ, é a letra que necessita da língua ou dos lábios, mas que só vem a ser audível quando unida a uma vogal ou a uma semivogal. Depois, diferem as letras de cada um destes grupos, pela conformação da boca na pronúncia, pelo lugar da boca em que se produz o som, e ainda conforme são ásperas ou brandas, longas ou breves, agudas, graves ou intermediárias; mas estas particularidades são da competência da métrica. (ARISTÓTELES, 2003, p.130-1).

Nessa passagem, é possível notar que Aristóteles descreve as letras do ponto de vista de sua articulação e emissão. Aliás, tal aspecto revela uma tradição desses estudos e a origem de um pensamento presente na sociedade até os dias atuais. Observa-se que TM estrutura sua explanação baseando-se na mesma subdivisão, como se pode constatar a partir do verso 92⁴⁰.

³⁸ A descrição da articulação do som das letras se encontra no intervalo que vai do verso 108 ao 248 da arte.

³⁹ É importante lembrar que Aristóteles já diferenciava som da fala e letra: “os sons emitidos pela fala são símbolos das *paixões* da alma, [ao passo que] os caracteres escritos [formando palavras] são os símbolos dos sons emitidos pela fala.” (ARISTÓTELES, 2010, p.81).

⁴⁰ *illis sonus obscurior impeditiorque/ utcumque tamen promitur ore semiclusio,/ vocalibus atque est minor auctiorque mutis:/ his caeca soni vis penitus subest latetque,/ ut non labiis hiscere, non sonare lingua,/ ullumve meatum queat explicare nisus,/ vocalia rictum nisi iuncta disserarint.* (“Para as primeiras, o som é mais obscuro de perceber e mais difícil de emitir. De qualquer forma, entretanto, pronuncia-se com a boca semifechada, e é

A mesma distinção entre as letras, no que se refere ao ponto de articulação e a abertura da boca, poderá ser verificada em muitas das descrições de TM, que explicará detalhadamente cada vogal, além de abordar as diferenças entre vogais longas e breves, o que equivale ao que Aristóteles reivindicava como escopo de tratados de métrica, como se viu há pouco. Porém, nota-se que a perspectiva aristotélica apresenta aspectos mais filosóficos da poética e não detalha a articulação dos sons das letras, uma vez que o próprio filósofo destaca que cabe aos metricistas evidenciar tais particularidades.

Segundo Cignolo (2002, p.XLII), outro texto que provavelmente tem relação com o tratado a respeito da descrição dos sons das letras é o do retórico Dionísio de Halicarnasso, em *De compositione verborum*, do séc. I a.C. No capítulo XIV desse tratado, há uma descrição das articulações de todos os sons com termos muito semelhantes aos utilizados por TM em *De litteris*. Entretanto, a autora declara que não tem a intenção de sugerir uma fonte direta entre os gramáticos, mas afirma que é possível aproximar a descrição desses tratadistas e observar semelhanças.

Em relação aos textos latinos, Varrão pode ter influenciado as ideias de TM, principalmente porque ele é citado pelo gramático em *De metris* nos versos 2845⁴¹ ss. e 2882⁴² ss. e, como afirma Cignolo (2002, p.XLIII), considera-se Varrão como o difusor da teoria derivacionista dos metros. Além disso, o autor também pode ter sido referência para TM no que se refere à fonética já que Varrão tinha interesses gramaticais em sentido amplo. Já em relação ao *De syllabis*, Cignolo acrescenta que, ao lado de conteúdo e definições que estão presentes nos cânones dos tratados gramaticais, TM apresenta teorias que são citadas apenas em seu tratado como, por exemplo, a quantidade breve dos ditongos *au* e *eu* (v. 467 ss.) e a consonantização de *ἰῶτα* (v.500 ss.). Assim, a autora afirma que:

L'impressione che si ricava è che T., estraneo all'organizzazione concettuale elaborata ai fini dell'insegnamento, documenti l'esistenza di interpretazioni diverse da quelle diffuse dalla scuola e condizionate piuttosto dalla pronuncia

inferior ao das vogais, mas superior ao das mudas. Para estas, a força imperceptível do som permanece escondida profundamente de modo que o esforço articulatório não possa fazer abrir com os lábios, nem ressoar com a língua, nem distender-se por alguma passagem, se vogais unidas a elas não desbloquearem o rito da boca”).

⁴¹ *idcirco genus hoc phalaeciorum/ vir doctissimus undecumque Varro / ad legem redigens ionicorum/ hinc natos ait esse, sed minores.* (“Por isso, Varrão, homem cultíssimo em todas as áreas, reconduzindo esses tipos de falécios à regra dos iônicos, diz eles terem derivado a partir desses metros, mas menores.”).

⁴² *nec mirum puto, quando Varro versus/ hos, ut diximus, ex ione natos/ distinguat numero pedum minores.* (“E não me admiro, pois Varrão esses versos, como dissemos, derivados do iônico, distingue como menores pelo número de pés”).

abituale e dalle necessità tecniche di chi compone poesia. (CIGNOLO, 2002, p.XLIV).⁴³

Apesar de os comentários de Chiara Cignolo em relação às possíveis fontes de TM também não serem conclusivos, até porque se trata de hipóteses para contextualizar os conceitos do gramático, nota-se que há o esforço, por parte dos autores que se ocuparam desse texto, não somente em traçar um panorama da tradição dos estudos métricos, mas, principalmente, em expor os desdobramentos dessa tradição na arte e sua relação com TM.

2 O ESTILO DA ARS E SUAS IMPLICAÇÕES

2.1 As partes da arte gramatical

Antes de enveredar pelo estilo da obra e suas implicações na leitura do tratado, considera-se importante sintetizar alguns dos principais assuntos e conceitos expostos pelo autor em cada parte do texto, a fim de apresentar a estrutura geral da obra⁴⁴. TM inaugura seu tratado com *De Litteris* (v.85-278). Nesse livro, o gramático descreve as vogais e consoantes do alfabeto latino, sob o ponto de vista da emissão e articulação dos sons dessas letras (v.108-248). Em alguns momentos o gramático compara as letras latinas com as gregas, explicitando as similaridades entre elas. Na conclusão dessa seção (v.274-78), TM expõe a dificuldade em expressar o assunto técnico em versos.

Já em *De Syllabis* (v.279-1299), TM introduz o livro apresentando brevemente o assunto e justificando suas escolhas estilísticas (v.279-82). O assunto do tratado já é destacado nos primeiros versos da seção e, como explica Cignolo (2002, p.295), o metricista já esclarece que a exposição das sílabas não seguirá a ordem canônica das artes gramaticais, em que geralmente se apresenta primeiro o conceito de sílaba, sílaba breve e longa por natureza ou posição e alguns casos especiais. Diferentemente das demais artes, TM explora o valor prosódico das sílabas. Assim, nesse livro, discute-se a origem grega das letras latinas (v.342-53), comparando as vogais gregas e latinas (v.354-89) e também os ditongos gregos e latinos (v.390-519), a fim de evidenciar a correspondência entre ambos, assim como as quantidades

⁴³ “Tem-se a impressão de que TM, alheio à organização conceitual elaborada com objetivos didáticos, documente a existência de interpretações distintas daquelas difundidas pela escola e motivadas mais pela pronúncia habitual e pelas necessidades técnicas de quem compõe poesia”.

⁴⁴ Mais à frente, às páginas 106-112 deste trabalho, encontra-se um sumário detalhado com os principais assuntos da arte gramatical de TM dispostos em uma sequência.

comuns a esses ditongos. Além disso, TM dedica grande parte dessa seção à formação das sílabas com as vogais consonantizadas (v.520-777) e suas particularidades prosódicas. Nos versos 789-964, o gramático retoma a discussão sobre as consoantes latinas, tendo como foco suas especificidades na formação das sílabas. Mais adiante, TM descreve, de um modo geral, a formação das sílabas, mencionando o número necessário de letras e as diferentes combinações de vogais e consoantes (v.965-996). Por fim, o gramático apresenta os aspectos prosódicos das sílabas, evidenciando as regras gerais das quantidades das vogais e das sílabas latinas, bem como os seus casos particulares e a composição dos pés (v.997-1281). Em sua conclusão (v.1282-99), TM retoma a decisão de confiar a revisão do texto ao seu filho e genro, além de reforçar as difíceis condições em que a obra foi concluída, devido às declarações de sua doença antes de finalizar a obra⁴⁵. No entanto, TM também questiona nesses versos finais a habilidade e disposição do leitor⁴⁶, das quais depende a avaliação do texto.

No último livro, *De Metris* (1300-2981), TM retoma, primeiramente, o que foi exposto em *De Syllabis* a respeito das vogais latinas em relação às gregas (v.1300-13). Ademais, o gramático também apresenta uma síntese do conceito de sílaba, além de discutir brevemente seu valor prosódico (v.1314-35). Mais adiante, TM inicia, de fato, a discussão sobre métrica apresentando algumas considerações gerais sobre os pés. Primeiramente, o autor discorre sobre os pés “simples” e “duplos” (que é a repetição dos simples) e afirma que para se formar um pé são necessárias duas sílabas (v.1338-47). Nos versos 1348-57, TM estabelece as relações rítmicas entre o valor temporal de ársis e tésis⁴⁷. Em seguida, o gramático apresenta exemplos de pés dissílabos (v.1358-93), trissílabos (v.1393-1456) e de pés dissílabos “duplos” (v.1457-1577). Observa-se que o autor inicia sua discussão pelo menor elemento do verso, o pé métrico, e, a partir daqui, discorre sobre os metros, destacando suas variedades (v.1578-2981). É importante notar que as variações apresentadas pelo metricista evidenciam a origem dos metros e o processo de derivação deles. A princípio, o autor menciona o hexâmetro datílico e seus

⁴⁵ V.1291-95: *haec ego cum scripsi, bis quinis mensibus aeger / pendebam ambiguum trutina sub iudice corpus, / alterum nutans et neutro pondere sidens: / nam neque mors avidae nigros pandebat hiatus, / nec vitam forti retinebant stamine Parcae.* (“Quando escrevi isso, doente por dez meses, estava abatido com o corpo vacilando sob a balança de um juiz e, oscilando de um lado para o outro, não pendia para nenhum dos lados, porque nem a morte abria avidamente as mandíbulas negras, nem as Parcas mantinham minha vida com um forte fio.”).

⁴⁶ V.1285-86: *deses et impatiens nimis haec obscura putabit:/ pro captu lectoris habent sua fata libelli* (“Um preguiçoso e impaciente pensará que isso é obscuro: os livrinhos estão fadados à competência do leitor”).

⁴⁷ Segundo Boldrini (2002, p.37), na métrica latina, a ársis corresponde à posição do verso em que há a elevação da voz, i.e., pode ser compreendido como o “tempo forte” e de destaque do verso. Ao contrário da ársis, tem-se a tésis que representa o “tempo fraco”, ou seja, a sílaba se apresenta com menor intensidade. Conforme Boldrini (ibid., p.37), para os antigos, a batida do pé ou dos dedos correspondia à tésis, já o levantamento do pé ou dos dedos era chamada ársis. Boldrini apresenta como exemplo o testemunho de Quintiliano (*Inst.* IX, IV,51): *tempora [...]* *animo metiuntur et pedum et digitorum ictu* (“o tempo é medido pela pancada dos pés ou dos dedos”).

metros derivados (v.1608-2180), depois o trímetro iâmbico e seus derivados (v.2181-2538). Finalmente, TM fala sobre os metros considerados “mistos” (v.2539-2981), dentre os quais também são destacados os metros utilizados por Horácio (v.2914-81). Diferentemente dos demais livros, nota-se que *De Metris* termina sem uma conclusão do autor.

2.2 A *performatividade* na composição do tratado

A construção do tratado de TM revela-se significativa na leitura da obra, sobretudo no que se refere à elaboração da linguagem. Primeiramente, devido ao fato de que o tratado foi composto em forma polimétrica. A variação constante dos metros atrai os ouvidos para a diversidade rítmica da obra, materializando, assim, o próprio discurso. Isto é, o gramático exemplifica em seu discurso os preceitos métricos elencados em seu tratado⁴⁸. A obra de TM é composta, predominantemente, em hexâmetros latinos. Diz-se “predominantemente”, pois TM alterna a metrificação ao longo do tratado. Desse modo, convém mencionar alguns dos metros utilizados pelo autor em cada parte do texto. O *Praefatio* (v.1-85) é composto inteiramente em glicônios, cujo esquema pode ser representado, de acordo com Boldrini (2002, p.160) assim: × × | — ∪∪ — | × ∩⁴⁹. Já *De litteris* (v.85-278) foi composto em versos sotadeus, também conhecidos como quaternário jônico maior, formados por três pés jônicos (— — ∪ ∪) seguidos de um espondeu (— —) ou troqueu (— ∪), de modo que seu esquema é: — — ∪∪ | — — ∪∪ | — — ∪∪ | — — (cf. BOLDRINI, 2002, p.155). Em *De syllabis*, há certa variação: nos versos 279-998 o autor emprega o tetrâmetro trocaico catalético, também chamado septenário trocaico: — × | — × | — × | — ∩ || — × | — × | — ∪ | ∩ (BOLDRINI, 2002, p.131). Os demais versos, 999-1299, são hexâmetros datílicos, cujo esquema geral é: — ∩ | — ∩ | — ∩ | — ∩ | — ∪∪ | — ∩, em que a quinta posição deve ser obrigatoriamente um pé dátilo (— ∪∪), pois as demais posições podem ser substituídas por espondeus (— —) (cf. BOLDRINI, 2002, p.109). E, por fim, em *De metris* TM ilustra a apresentação de cada verso variando o uso dos metros; assim ele demonstra a aplicação de sua matéria na própria redação do tratado, analisando os metros e sua origem. O gramático compõe

⁴⁸ Refere-se aqui à percepção dos leitores antigos, uma vez que, ao ler o tratado, um leitor contemporâneo de TM era provavelmente capaz de perceber o ritmo dos metros de forma natural.

⁴⁹ Os esquemas dos metros aqui apresentados seguem os modelos de Boldrini. Segundo Boldrini (2002, p.86), × representa o elemento anceps, isto é, a possibilidade de uma dada quantidade ser realizada por uma sílaba breve ou por uma sílaba longa ou por duas sílabas breves. Já o símbolo ∩ se refere ao elemento indiferens que representa a possibilidade de a quantidade ser atualizada por sílaba longa ou breve, indiferentemente. E, por fim, o símbolo ∩∩ representa o elemento biceps, que é preferivelmente realizado com duas sílabas breves, mas que pode ser substituído por uma longa.

os versos 1300-1456 em tetrâmetro trocaico catalético, e os versos 1457-1579, em sotadeus. Nos demais versos, até o fim da obra no verso 2981, quando TM inicia a explanação de exemplos e as discussões métricas, ele varia os metros conforme apresenta a análise de cada um, percorrendo, assim, uma impressionante variedade rítmica.

Considera-se que o modo de composição do tratado pode indicar *performatividade* por parte do autor, pois o assunto parece, de certo modo, concretizar-se no momento em que TM aplica a sua composição os conceitos que descreve e analisa. A fim de compreender o termo *performatividade*, utilizou-se a teoria da ação proposta pelo linguista John Langshaw Austin. O termo “performatividade” foi definido por Austin, em *Quando dizer é fazer* (1990), e na sua teoria da ação, baseada na linguagem em seu uso, isto é, na linguagem como forma de ação. Austin define os proferimentos do tipo *performativo* como “expressões que se disfarçam”, uma vez que imitam declarações factuais da comunicação. Como exemplos, o linguista apresenta frases como “Aceito esta mulher como minha legítima esposa”, em cerimônias de casamento, ou “Aposto cem cruzados como vai chover amanhã” (1990, p.24). Nota-se que essas sentenças não são relatos nem descrições dos atos e, sim, a realização deles. Segundo Austin (1990, p.25), “quando digo diante do juiz ou no altar, etc., ‘Aceito’, não estou relatando um casamento, estou me casando”. Assim, enunciados performativos não afirmam ou comunicam algo apenas, mas, senão ao mesmo tempo, realizam ato contínuo àquilo que afirmam. Portanto, Austin os denomina deste modo:

Que nome daríamos a uma sentença ou a um proferimento deste tipo? Proponho denominá-la *sentença performativa* ou *proferimento performativo*, ou, de forma abreviada, “um performativo”. O termo “performativo” será usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo “imperativo”. Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo “ação”, e indica que ao se emitir o proferimento está-se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo. (1990, p.25, grifos do autor).

Posteriormente, o conceito de performatividade foi ampliado por Austin, uma vez que o próprio linguista admite que ele pode ser aplicado a outros contextos que extrapolam a análise do campo semântico presente nos verbos dos enunciados. Apresentando as noções de *ilocução*, que abrange enunciados que causam algum efeito no interlocutor, e de *perlocução*, enunciado que provoca efeito indireto, Austin abrange o performativo tornando-o, assim, um conceito que pode ser relacionado a diferentes usos da linguagem.

Neste trabalho, a noção de performatividade estará relacionada ao efeito expressivo do texto, mais precisamente aquele relacionado à confluência do uso de metros específicos e de recursos expressivos em relação ao conteúdo. Desse modo, TM parece reproduzir e concretizar em seus versos preceitos que reivindica para a composição poética. Trata-se, então, de uma obra repleta de aspectos metapoéticos, já que reflete sobre o fazer poético por meio de uma linguagem que, por vezes, se manifesta de forma igualmente poética. É importante salientar que o conceito de performatividade foi teorizado por Austin e sua aplicação ao contexto literário foi discutida por Prado, em *Horácio crítico e poeta na Epistula ad Pisones* (2004). Em seu artigo, Prado chama a atenção para o arranjo textual em versos hexâmetros da *Ars* de Horácio que, formalmente, está relacionada ao gênero epistolar e didático, mas ao mesmo tempo participa da poesia hexamétrica latina, o que lhe confere estatuto poético. Assim, Prado discute como Horácio compõe sua *Arte Poética* tornando-a exemplo encarnado dos preceitos elencados em sua obra. De acordo com Prado (2004, p.3), até Horácio, nenhum outro autor teria composto epístolas em versos, uma vez que autores como Epicuro e Cícero valeram-se da prosa para esse gênero. Diante disso, o latinista afirma que

O que é verdadeiro para todas as cartas escritas por Horácio ganha muito em relevo, quando se admite tratar-se de um texto metalinguístico ou, melhor ainda, metapoético, ou seja, de um texto em que se reflete sobre o fazer poético e em que o autor adjudica preceitos aos poetas através de um meio de expressão, ele próprio, poético. (PRADO, 2004, p.3)

Sendo assim, Prado deixa claro que a intenção do texto de Horácio não parece ser a de um manual de crítica literária, isto é, ele não é organizado do mesmo modo que uma obra de caráter didático. Aliás, como descreve Prado (2004, p.4), “[...] sua intenção é menos didática que paródica ou irônica”. Dessa forma, o autor evidencia que o modo de organização da arte de Horácio é um aspecto relevante para a leitura da obra. Segundo o estudioso, a dimensão performativa da *Ars* se encontra exatamente em seu plano de expressão, isto é, “[...] no seu nível de organização poética, o que, em se tratando de poéticas da antiguidade clássica, envolve inevitavelmente a métrica dos poemas, de tal sorte que Horácio, por vezes, parece reproduzir na forma de seus hexâmetros certas qualidades que reivindica para toda a poesia” (PRADO, 2004, p.6). É por isso que os exemplos apresentados pelo latinista têm por objetivo demonstrar que os elementos expressivos de Horácio não são direcionados apenas a completar a base prosódica que um verso hexâmetro requer, mas também validar, no nível da expressão, os aspectos que são veiculados no plano do conteúdo (cf. PRADO, 2004, p.14). Os exemplos

apresentados por Prado, que serviram como base de sua leitura, são os trechos que compreendem os versos 60-3, 99-100 e 46-8 (cf. PRADO, 2004, p.14-19)⁵⁰.

Portanto, a leitura do tratado de TM proposta por este trabalho buscará discutir o conceito de Austin, tendo como modelo a forma como Prado associou a performatividade ao âmbito literário. De forma semelhante à discussão estabelecida por Prado em seu artigo, a análise tem por objetivo discutir os aspectos metapóéticos da obra. No entanto, diferentemente da *Epistula ad Pisones*, o tratado de TM ainda possui a estrutura organizacional de uma obra do gênero técnico, como se discutiu anteriormente no capítulo *Terenciano Mauro e sua ars metrica: panorama geral*. Porém, ainda assim observa-se que há uma camada de seu texto que manifesta uma *função poética*.

Em *Linguística e Poética* (1971), Roman Jakobson apresenta as diferentes *funções da linguagem*. Entre elas, destacam-se as *funções poética e referencial*. Jakobson define *função referencial* como aquela que indica o contexto, conhecida como “denotativa” ou “cognitiva”. Diferentemente da referencial, o linguista define a *função poética* como aquela que focaliza a própria mensagem. Ou seja, é aquela que apresenta a experiência da palavra como palavra, a revelação da mensagem pela própria mensagem. Nas palavras de Jakobson: “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (JAKOBSON, 1971, p.130).⁵¹ Assim, para o linguista, 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. De acordo com Jakobson, essa correspondência dos termos dá-se em vários níveis: há paralelismos fônico-fonológicos, morfossintáticos, léxico-semânticos, etc. Como Jakobson afirma (1971, p.130):

⁵⁰ Convém sublinhar que um dos exemplos apresentados por Prado é comentado em maiores detalhes por este trabalho na página 57, trecho em que se estabelece uma relação entre TM e Horácio.

⁵¹ Considera-se importante mencionar que Jakobson (1971, p.129) considera a seleção (paradigma) e a combinação (sintagma) como “[...] os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal”. Para o linguista, “falar implica a seleção de certas entidades linguísticas e sua combinação em unidades linguísticas de mais alto grau de complexidade. Isto se evidencia imediatamente ao nível lexical quem fala seleciona palavras e as combina em frases, de acordo com o sistema sintático da língua que utiliza; as frases, por sua vez, são combinadas em enunciados.” (JAKOBSON, 1971, p.37). Como o linguista descreve, na seleção estão todas as entidades relacionadas ao código linguístico, mas não à mensagem dada. Nesse sentido, há nesse eixo a escolha de um termo que pode ser substituído por outros que estabelecem com o primeiro uma relação seja por equivalência ou por diferença. Dessa forma, Jakobson ressalta que a seleção deve ser feita a partir do repertório lexical preexistente na língua e que é, portanto, comum ao emissor e ao destinatário. Já na combinação, encontram-se todas as entidades linguísticas que serão combinadas para a organização da mensagem efetiva em um determinado contexto. Assim, na combinação “todo signo é composto de signos constituintes e/ou aparece em combinação com outros signos. Isso significa que qualquer unidade linguística serve, ao mesmo tempo, de contexto para unidades mais simples e/ou encontra seu próprio contexto em uma unidade linguística mais complexa.” (JAKOBSON, 1971, p.39). Portanto, no que se refere a esses dois aspectos da linguagem, observa-se que Jakobson considera que o eixo de seleção ou paradigmático consiste na seleção de entidades pertencentes ao código; ao passo que o eixo de combinação ou sintagmático consiste na combinação das unidades linguísticas em uma sequência verbal, de modo que se relacionam dentro um contexto específico.

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.

Desse modo, o linguista enuncia uma relação de similaridade entre os eixos da linguagem, o eixo de seleção (paradigmático) e o de combinação (sintagmático). 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 a seleção e a combinação se integram em uma totalidade.

Portanto, na linguagem poética, todos os elementos são significativos e estabelecem relações entre si promovendo, assim, mecanismos que permitem o êxito da expressividade. Contudo, Jakobson também afirma que a *função poética* não se limita somente à poesia, uma vez que o autor considera que, em um texto, pode haver mais de uma função operante, sendo que uma exerce certo domínio sobre as demais. No texto *O Dominante* (1983), Jakobson define esse conceito (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. É ele que torna específico o trabalho” (ibid., p.485). Assim, apesar de todo texto ter uma função dominante que estabelece uma “hierarquia” em sua estrutura, existirão outras funções paralelas àquela. No tratado de TM, por exemplo, a função poética não pode ser considerada a predominante, pois a finalidade de seu trabalho não consiste em criar um efeito puramente poético, e, sim, em apresentar predominantemente preceitos para a elaboração de obras poéticas. Em alguns trechos do tratado, porém, TM revela fazer um trabalho com a linguagem que mostra sua preocupação com o aspecto estético da obra.

Diante disso, convém ressaltar que a forma versificada, por si só, não é o bastante para definir qualquer obra exclusivamente como um item pertencente ao gênero poético. Aliás, essa é uma discussão presente desde a remota Antiguidade. Aristóteles estabelece, em sua *Poética*, 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. (ARISTÓTELES, 2003, p.104).

O filósofo grego 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, i.e., a metrificação, eles não terão a mesma natureza, pois diferem em relação aos objetivos, aos assuntos e, principalmente, ao modo como empregam a linguagem em cada texto. No entanto, isso não significa que uma obra técnica, como a de TM, não possa conter nenhum elemento poético nem recurso expressivo. Quanto a isso, Jakobson afirma que

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).

Observa-se, por isso, que o poético pode ser encontrado nos mais diversos gêneros textuais e, dependendo da função predominante em cada texto, pode acrescentar diferentes sentidos. Em relação ao aspecto poético da *Ars* de TM, o presente trabalho buscará evidenciar com a análise que ele não consiste pura e simplesmente na escolha expressiva do metricista e, sim, no modo como, em trechos específicos da obra, a linguagem é elaborada. Assim, partes do tratado poderão ser vistas como exemplo de que o poético não é definido pela forma metrificada. Um exemplo disso é o trecho do prefácio, versos 54-58, em que TM menciona os obstáculos de compor sua obra em idade senil, utilizando-se de metáforas:

*nēc spī|rānt_ ānīmās|fībrāe,
āngūs|tām stūđīt| vīām
ēt cāl|lēm tēnūēm| tērīt,
tāntūm| nē mālē dē|sīdī,
suēscānt|_ōrā silēn|tīō.*

Nem as entranhas aspiram o ânimo,
a trilha apertada do estudo
e palmilha a estreita rota,
apenas para que não se mal acostumem
os lábios ao ocioso silêncio.

Nessa passagem, nota-se que *angustam viam* caracteriza metaforicamente o percurso árduo do estudo e do trabalho de composição. Já *callem tenuem* pode ser interpretado como uma metáfora para o percurso da vida até o seu fim, em que *tenuem* traz a imagem do trajeto da vida estreitando-se cada vez mais, isto é, chegando ao fim. Assim, ambos os “caminhos” apresentados pelo gramático (do estudo e da vida), são caracterizados pelos adjetivos *angustam* e *tenuem* que têm significados similares, como “apertado” e “estreito”, podendo ser compreendidos como as dificuldades de *viam* e *callem*. Embora haja obstáculos para a composição de sua obra, uma vez que TM declara estar na velhice e, conseqüentemente, mais

próximo do fim de sua vida, o autor compõe seu tratado, a fim de que não perdesse a prática de seu ofício. Esse aspecto pode ser observado nos versos 57 e 58 que apresentam, com o termo *ora*⁵², uma metonímia. O(s) “lábio(s)” representaria(m) os poetas ou o próprio TM que, tendo como principal ofício comunicar algo, não devem se acostumar ao “ocioso silêncio” (*desidi silentio*). Além disso, *desidi silentio* também pode ser compreendido como uma metáfora para a morte. Com esse exemplo⁵³, observa-se que o caráter poético desse trecho não se encontra pelo simples fato de TM ter composto esse trecho em versos glicônios, mas sim, no modo como ele relaciona os termos, atribuindo-os diversos efeitos de sentido e construindo diferentes imagens. Nesse sentido, Jakobson também reconhece que a versificação não é um fator determinante para produzir a poesia:

Os versos mnemônicos [...], os modernos jingles de propaganda, e as leis medievais versificadas [...], ou, finalmente os tratados científicos sânscritos em verso, que a tradição indiana distingue estritamente da verdadeira poesia (*kavya*) — todos esses textos métricos fazem uso da função poética sem, contudo, atribuir-lhe o papel coercitivo, determinante, que ela tem na poesia. (JAKOBSON, 1971, p.131).

Em comentário a essa passagem de Jakobson, em *Canto e Encanto, o charme da poesia latina*, Prado (1997, p.145) afirma que, além dos expedientes métricos, é necessário descobrir quais outros aspectos contribuem para o reconhecimento do “papel coercitivo” e “determinante” da função poética em poesia. De acordo com Prado (*ibid.*, p.145), “o que se constata é que as *figuras de som recorrentes* na poesia estão sempre associadas, seja por identidade, seja por dessemelhança, a algum traço presente no recorte estrutural do conteúdo”. Desse modo, o latinista apresenta a seguinte passagem de Jakobson sobre o conceito de equivalência entre os eixos da linguagem:

Em suma, a equivalência de som, projetada na sequência como seu princípio constitutivo, implica inevitavelmente equivalência semântica, e em qualquer nível lingüístico, qualquer constituinte de uma sequência que tal suscita uma das duas experiências correlativas que Hopkins define habilmente como “comparação por amor da parecença” e “comparação por amor da dessemelhança”. (JAKOBSON, 1971, p.146-7).

⁵² Substantivo nominativo neutro plural de *os*, que pode ser traduzido literalmente por “bocas”. Trata-se de um tipo de catacrese em latim ou, pelo menos, metáfora de largo uso na maioria dos poetas latinos para designar “vozes” ou “palavras”.

⁵³ Também apresenta-se uma análise melhor aprofundada desse exemplo na página 84 ss.

Assim, em um texto em que a função poética predomina, a exploração das equivalências fônicas e semânticas se dá de modo organizado e constante, convergindo para um ponto em comum. Em *Um conceito de equivalência na expressão vernácula da poesia latina* (1999), Prado enuncia que

Um texto e, sobretudo, um texto poético caracteriza-se antes por aquela que parece ser a única lei universal da poesia, qual seja, a da isomorfia que parecem atingir os dois planos da linguagem verbal, o do conteúdo e o da expressão, os quais, fazendo convergir os seus recortes formais para uma forma única e indissociável, provocam no receptor o reconhecimento de que a mensagem é de uma natureza tal em que predomina a função poética da linguagem, no sentido jakobsoniano do termo (cf. JAKOBSON, 1985, p. 122 et seq.). Isso provoca a distinção com que normalmente se apregoa ser um texto poético de fato ou, ao contrário, tratar-se daqueles que, usando de recursos característicos da Poética, tais como a versificação, tão cara a toda poesia clássica, simplesmente contêm ideias em versos [...] (PRADO, 1999, p.4).

Sob essa perspectiva, considera-se que é possível estabelecer em trechos da obra de TM uma relação de correspondência entre os sentidos gerados no nível da expressão e os criados no nível do conteúdo, o que corresponde ao que Jakobson nomeia *paralelismo*, como se comentou há pouco. É importante ressaltar que as equivalências são recorrentes no tratado, mas não aparecem de forma sistematizada em toda a obra. No presente comentário crítico que se limitará apenas ao *Prefácio* e a trechos do livro *De Metris*, observar-se-á que há momentos em que TM se vale de explicações mais conceituais, em que o gramático lança mão de termos técnicos e em que o assunto técnico predomina, como será apresentado em alguns trechos de *De Metris*, por exemplo⁵⁴. Porém, em seu *Prefácio*, nota-se a função poética de modo latente e predominante. É por esse motivo que este trabalho considera o texto TM como um tratado sobre poética clássica com elementos de poética.

2.3 A expressividade e a versificação

É evidente que na produção literária latina, o arranjo fônico do enunciado teve grande papel na produção da expressividade. As obras sobre oratória, por exemplo, tinham como principal objetivo prover ornamentos como subsídios capazes de tornar os discursos retóricos mais agradáveis e eficazes. E, isso, a partir da constituição fônica do discurso. Esse aspecto era fundamental na educação e formação do cidadão romano. De acordo com Prado (1997, p.17),

⁵⁴ Cf. p. 103 ss.

o advento das *recitationes* em Roma, isto é, das leituras públicas, revela a importância dos sons articulados da fala para o efeito estético do discurso. As recitações públicas, como afirma Prado, foram inauguradas por Asínio Polião, em meados do século I a.C. e caracterizava-se por promover leituras coletivas e em voz alta de textos literários. Era uma prática amplamente difundida no Império Romano. De acordo com Guglielmo Cavallo (1998, p.80), em *História da leitura no mundo ocidental*, o modo mais habitual de leitura nesse período era, em qualquer nível e função, em voz alta, fato que o autor conclui com base nos testemunhos de Quintiliano⁵⁵. Assim, a leitura “[...] podia ser pessoal ou também feita por um leitor que assegurava a mediação entre o livro, o ouvinte ou ainda todo um auditório.” (ibidem). Ressalta-se que a oralidade tem um papel importante no diálogo entre escrita literária e leitura em Roma. Para Cavallo (1998, p.80),

A primeira era denominada pela retórica que impunha suas categorias também às outras formas literárias, poesia, historiografia, tratados filosóficos e científicos; por isso, ela exigia, sobretudo diante de grandes auditórios, uma leitura expressiva, modulada por tons e cadências de voz conforme o gênero do texto e os pretendidos efeitos de estilo. Não por acaso, o verbo que indica a leitura da poesia é frequentemente *cantare*, e *canora*, o termo que designa a voz do intérprete. Ler um texto literário era, em suma, quase executar uma partitura musical.

É evidente que esse aspecto afetava diretamente a composição desses textos que eram criados com a finalidade de serem executados publicamente, isto é, lidos em voz alta. Os textos literários se sujeitavam primeiramente à recepção dos ouvidos. A respeito disso, Prado afirma que tal “[...] preferência exclusiva pela fruição de um texto artístico em ato de fala, em estado de enunciação, [...] devia conduzir o escritor a um comportamento específico, em que era preciso procurar o esmero da forma, computados aí todos os recursos expressivos oferecidos pelas qualidades fônicas da língua latina” (PRADO, 1997, p.17). Desse modo, a leitura

⁵⁵ Um exemplo disso é a seguinte passagem de *Institutio oratoria*, em que Quintiliano fala a respeito do aprendizado da leitura e descreve como uma leitura em voz alta deve-se realizar, além de revelar que a leitura de um texto em prosa é diferente de um texto poético: *Superest lectio, in qua puer ut sciat, ubi suspendere spiritum debeat, quo loco versum distinguere, ubi claudatur sensus, unde incipiat, quando attollenda vel summittenda sit vox, quo quidque flexu, quid lentius, celerius, concitatus, lenius dicendum, demonstrari nisi in opere ipso non potest. Unum est igitur, quod in hac parte praecipiam: ut omnia ista facere possit, intelligat. Sit autem in primis lectio virilis et cum suavitate quadam gravis et non quidem prosae similis, quia et carmen est et se poetae canere testantur;* (QUINTILIANO, *Institutio Oratoria of Quintilian*, I,8,1-2,v.I, p.146). “Resta ainda falar da leitura: [subentendo-se, aí, de poemas]: nela, há algo que não pode ser demonstrado senão no instante mesmo de sua realização, como o que um jovem deve aprender sobre o momento em que é preciso sustentar a respiração, em que lugar separar um verso, onde se encerra o sentido, de que ponto ele principia, quando se deve realçar ou enfraquecer a voz, o que se deve dizer com certa inflexão, o que se deve dizer mais lenta ou mais rapidamente, com maior ou menor ênfase. Há, portanto, um único princípio que recomendarei por agora: para que se possa fazer tudo isso, deve-se compreender o que se lê. Mas, em primeiro lugar, a leitura deve ser vigorosa e grave, mas com alguma suavidade, e não igual à da prosa, seja porque se trata de poesia, seja porque os poetas dão testemunho de estarem cantando; [...]” (PRADO, 1997, p.31).

expressiva guiava, de certo modo, a produção literária, uma vez que exigia dela estilo e técnica relacionados à oralidade.

As *recitationes* podem ser, então, concebidas como uma espécie de “cerimônia de lançamento” de obras literárias, em que muitas vezes se fazia a leitura pública de um texto antes mesmo de sua publicação, diante de um auditório. Guglielmo Cavallo caracteriza esses eventos como “ritos literários e sociais”, voltados para um público relativamente vasto e que compreendia desde ouvintes realmente interessados e cultos, até indivíduos desatentos e entediados ou que atentavam mais à audição do que à leitura em si (cf. CAVALLO, 1998, p.82). Esse fato não exclui a prática da *leitura silenciosa*, no entanto essa também parece ter sido concebida como uma fala, em que o próprio leitor também sussurrava ou murmurava para si, de forma que qualquer leitura poderia ser para os antigos uma *recitação*. Segundo Prado (1997, p.18), “também esse fato é atestado por numerosos autores romanos, e particularmente elucidativa é a passagem de Santo Agostinho, quando este encontra, admirado, Santo Ambrósio lendo em silêncio: *sed cum legebatur, oculi ducebantur per paginas et cor intellectum rimabatur, uox autem et lingua quiescebant*⁵⁶”. Portanto, é possível notar que, independentemente da modalidade do texto composto com técnicas artísticas e para que público eles eram destinados, seja à leitura pública ou privada, o fato é que um texto parece ter sido considerado pelos romanos como uma recitação ou, como Prado afirma, como *fala em ato*.

É por isso que os oradores mantiveram tanto interesse em prescrever normas para os efeitos da sonoridade em um discurso. Em *Orator*, Cícero busca reger expedientes que auxiliam na produção de um efeito rítmico na prosa, aproveitando-se de técnicas provenientes da poesia. Segundo Carlos Renato de Jesus (2013, p.51-52), a prosa rítmica (*oratio numerosa*) apresentada por Cícero é constituída por três elementos: “[...] propriedades eufônicas (*compositio*), a disposição harmônica das palavras (*concinnitas*) e o ritmo (*numerus*)”. De modo geral, sob o ponto de vista retórico, denomina-se *compositio* a estrutura sintática da oração, em relação aos elementos que a constitui, bem como a colocação de palavras, com o objetivo de se falar corretamente e bem. Já em *Orator*, a *compositio* está relacionada às escolhas das palavras e seu uso na frase, ou seja, aos aspectos eufônicos e pragmáticos. No que se refere a *concinnitas*, Cícero considera que as palavras devem ser dispostas de forma harmônica. Assim, as palavras devem ser escolhidas e combinadas de modo que sua sonoridade seja agradável aos ouvidos. É a partir dessas combinações que se obtém o *ritmo*. Para Carlos Renato de Jesus, *concinnitas*

⁵⁶ “Enquanto lia, seus olhos percorriam as páginas e seu coração procurava o entendimento, porém sua voz e sua língua repousavam” (trad. PRADO, 1997, p.18).

é um procedimento elementar e, historicamente, o primeiro pelo qual se tratou uma estruturação em forma de linguagem. Todas as vezes que a expressão da ideia leva ao emprego de palavras que se correspondem harmonicamente, um efeito de simetria rítmica é obtido somente pelo jogo de sua disposição na frase, independentemente de sua forma. Trata-se, pois, de um fato natural, cujos efeitos aparecem na linguagem geralmente quando há preocupação de relacionar seu ritmo ao conteúdo da ideia. (JESUS, 2013, p.56-57).

Quanto a *numerus*, o estudioso explica que, como um fato natural, se trata da sequência de sílabas longas e breves que podem ocorrer de modo arbitrário ou estar sujeita às normas de uma *ars*. Na verdade, são as *artes* que propõem procedimentos que regulam a distribuição aleatória das quantidades naturais da língua, isto é, são elas que ordenam a matéria-prima em favor desse outro sistema. Segundo Carlos de Jesus (2013, p.57), as *artes* que introduzem esses procedimentos são a *poética* e a *retórica*, sendo que ambas consideram o pé (*pes*) como menor unidade reguladora das sílabas longas e breves. Porém, elas diferem no que se refere ao modo como o pé se organiza: “[...] na poesia, a ordenação dos pés efetua-se de maneira constante e compreende todo o fluir do discurso (o verso, no caso). Já a retórica admite maior liberdade e não submete o decorrer do discurso à exigência rígida dos pés” (ibidem). Assim, na retórica, essa sucessão de pés é chamada de *orationis numerus*, ou apenas *numerus*, e *sermo numerosus*, ou seja, ritmo do discurso ou discurso ritmado, e é o modo de falar que evidencia o ritmo. Observa-se que o ritmo oratório ocupa uma posição intermediária entre o *numerus* natural da língua e o regulado pelo metro da poesia. Portanto, *numerus* refere-se a uma organização de palavras que, tanto na prosa quanto na poesia, pode ser percebida ritmicamente pelos ouvidos. Além disso, abrange desde a quantidade silábica, até a disposição dos elementos e a organização artística deles no período (cf. JESUS, 2013, p.117). De todo modo, Cícero enumera, em um primeiro momento, esses três aspectos de sua prosa rítmica da seguinte forma:

Conlocabuntur igitur uerba, aut ut inter se quam aptissime cohaereant extrema cum primis eaque sint quam suauissimis uocibus, aut ut forma ipsa concinnitasque uerborum conficiat orbem suum, aut ut comprehensio numerose et apte cadat. (Or. 149)⁵⁷

À vista disso, é ainda mais evidente que o caráter ritmado é um aspecto predominante da composição em Roma, seja ela em prosa ou em poesia. Ressalta-se que o ritmo é intrínseco ao enunciado independente de seu gênero. No que se refere à linguagem poética, nota-se que,

⁵⁷ As palavras, então, serão colocadas ou de modo que o final e o começo delas estejam ligados o mais adequadamente possível e tenham a sonoridade mais agradável, ou que a própria forma e harmonia de palavras se feche no seu próprio círculo, ou que o período soe rítmica e apropriadamente. (JESUS, 2013, p.117).

diferentemente da linguagem cotidiana, os fonemas são explorados a ponto de parecerem motivados, provocando diversos efeitos de sentido. Nesse sentido, destaca-se a análise de Prado (2004, p.14) dos versos 60-63 da *Arte Poética* de Horácio, em que o latinista evidencia a notável elaboração do poeta:

*Ūt sī|uāe || fōlī|īs || prō|nōs || mū|tāntūr ī|n ānnōs,
prīmā cā|dūnt, || itā |uērbō|rūm || uētū|s intērī|t aētās
ēt iūuē|nūm || rī|tū || flō|rēnt || mōdō |nātā uī|gēntquē.
Dēbē|mūr || mōr|tī || nōs| nōstrāquē. [...]*

Pelas folhas são os bosques alterados:
ao longo do ano, antigas já sucumbem;
assim também palavras velhas morrem
e, como os jovens, novas vigem sãs.
À morte, o nosso e nós somos entregues.⁵⁸

Primeiramente, em sua leitura, Prado destaca a comparação que Horácio estabelece entre palavras e folhas. Estas se transformam ao decorrer do ano, mudam de cor e também mudam os bosques, uma vez que caem ao chão quando morrem. As palavras também percorrem curso similar, no qual também sofrerão mudanças envelhecendo e morrendo. Como afirma Prado (2004, p.15), “se bem que o uso da imagem das folhas já se houvesse tornado ‘moeda corrente’ na literatura grega e que o mesmo passará a dar-se na latina, seu interesse reside no movimento que vai da concretude do ciclo vital e natural do reino orgânico – as plantas – à abstração do que é cultural – a língua”. Assim, o latinista evidencia aspectos de natureza prosódica que chamam a atenção do leitor. O primeiro deles é a disposição das cesuras de cada verso. No verso 60, a cesura é a tradicional pentemímera acompanhada de duas secundárias, a tritemímera e heftemímera⁵⁹, que, nas palavras de Prado (2004, p.15),

[...] parecem iluminar, no plano fônico, o segmento *foliis pronos (...annos)*, ou seja, ‘pelas folhas, no decorrer dos anos’, no que contrasta também a lepez anapéstica de *fōlīis* com a lentidão espondeica de *prōnōs*; procurou-se, na tradução, fazer equivaler o destaque que tais termos recebem, alçando os sintagmas ‘pelas folhas’ e ‘ao longo do ano’ à posição-chave de cabeças de verso, o que realçou também o contraste lépido X lento do original; cf.: ‘pelas folhas’ X ‘ao longo do ano’.

⁵⁸ PRADO, 2004, p.14.

⁵⁹ Segundo Boldrini (2002, p.110), a cesura pentemímera é assim chamada porque ocorre depois do quinto meio pé do hexâmetro e é a mais frequente e tradicional para esse verso. Já a heftemímera é, de acordo com Boldrini (ibidem), mais rara que a pentemímera e ocorre depois do sétimo meio pé. Geralmente essa cesura é acompanhada de uma tritemímera que, como nesse verso de Horácio, ocorre depois do terceiro meio pé. Ressalta-se que as cesuras secundárias estão sinalizadas por “||” e a pentemímera por “|”, da mesma forma como está no texto de Prado.

Além desse efeito de contraste do plano fônico, o latinista também destaca, no verso 64, a sequência de espondeus (*Dēbē|mūr mōr|tī nōs*) justamente no momento em que se diz “somos todos nós destinados à morte”. Em contraste, aparece na última posição o dátilo *nōstrāquē* que, trazendo lepidez ao fim do verso, ilustra a brevidade da vida e o inevitável desaparecimento de tudo que existe (cf. PRADO, 2004, p.16). Assim, é possível observar que o nível da expressão valida o que é veiculado pelo plano do conteúdo. E, como o autor afirma, nota-se, nesse verso, que: “[...] em oposição à lúgubre solenidade da morte, afirma-se a diafaneidade de tudo quanto temos na vida” (PRADO, 2004, p.16). Ademais, Prado (ibidem) ressalta a aliteração e paronomásia em *-mur X mor-* e *nos X nos-* apoiados em *-ti* e *-tra-*. Portanto, observa-se que o modo como o plano fônico é explorado em linguagem poética provoca diversos efeitos de sentido, como se verificou em Horácio.

É por isso que Octavio Paz, em *O Arco e a Lira*, afirma que “a criação poética consiste, em boa parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução.” (PAZ, 2012, p.60). Isto é, na elaboração artística, a sensação de ritmo é imposta pela construção do signo linguístico. O ritmo é estruturado em favor de um conteúdo por meio de aliterações, paronomásias, métricas, rimas, entre outros mecanismos expressivos, de modo que, aliado aos demais elementos do texto, redireciona a atenção para o próprio meio da mensagem. É por isso que Paz determina que ritmo tem um *sentido* e que é *intrínseco* à palavra poética: “[...] aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apoiam” (ibid., p.65). Assim, compreende-se que o ritmo é intrínseco àquilo que o texto diz, portanto, a seu conteúdo concreto, com imagens que se materializam no universo semiótico que emana do texto. Paz estabelece uma distinção entre *ritmo* e *medida*, argumentando que o metro “é vazio de sentido” (PAZ, 2012, p.76), enquanto o ritmo “não é medida mas conteúdo qualitativo e concreto” (ibidem). Em relação ao metro como elemento “vazio de sentido”, é possível entender que o crítico se refere ao fato de a 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, 2012, p.76). Essa concepção caracteriza o metro como procedimento e técnica que pode ser separado da linguagem, diferentemente do ritmo que “[...] jamais se separa da fala porque é a própria fala” (ibidem).

É por isso que a métrica sistematiza as regras e procedimentos empregados na composição do verso, formulando um conjunto de leis que auxilia a construção do texto, concedendo as diferentes possibilidades de medida do verso. Por isso também, como afirma Prado (1997, p.82), a métrica é a prescrição ao enunciado poético que analisa a estrutura de

uma obra posteriormente a seu surgimento, apresentando instrumentos e técnicas empregados em seu discurso. De acordo com Prado (1997, p.82), a *Métrica* como disciplina escolar caracteriza-se por ser apenas um “[...] conjunto de leis reguladoras do verso e não [...] a *métrica* intrínseca ao verso, que se percebe diretamente na leitura dos poemas antigos, responsável por sua cadência rítmica”. Nesse sentido, o latinista acrescenta que Métrica “[...] designa invariavelmente a disciplina ou área do conhecimento que estuda o fenômeno, ao invés do recurso fundador da poesia, que é o próprio fenômeno.” (PRADO, 1997, p.82). Dessa forma, Prado estabelece

[...] uma diferença entre a Métrica que designa a *obseruatio carminis*, posterior ao surgimento da obra e de cuja constatação surge uma disciplina acadêmica, reguladora do emprego e possibilidades das várias medidas empregadas nos versos, e a métrica inerente ao *carmen*, que designa os procedimentos adotados pelos poetas no momento da criação literária, procedimentos esses, responsáveis pelo ritmo interno da obra; (PRADO, 1997,p.82).

Portanto, essa distinção permite entender que a métrica intrínseca ao poema pode ser relacionada aos procedimentos empregados pelos poetas no momento da criação literária, de modo que, em seu encadeamento, formam um ritmo interno. Assim como se observou anteriormente, Paz afirma que, quando isolado de seu conteúdo, o metro é apenas uma “casca sonora”, esvaziada de sentido. Com isso, o crítico assevera que “metro e ritmo não são a mesma coisa” (PAZ, 2012, p.76). Assim, é a relação entre ritmo e palavra intrínseca a ele que integra sentido e forma à medida. A partir disso, pode-se dizer que o ritmo, sobretudo na poesia latina, é regulado pelo metro que é, portanto, a medida interna.

A métrica clássica pauta-se, portanto, pelo uso regular dessa medida que se repete ao longo de uma peça poética e que também apresenta certa recorrência de acordo com o gênero em que o metro se instaura. O efeito de arrebatamento relacionado à fruição poética também é instigado, em poesia, pelos procedimentos ajustados pela métrica, principalmente no que se refere às regularidades sonoras discutidas anteriormente e que criam novas significações no discurso, apoiando-se no ritmo natural da fala que é forjado tecnicamente nos versos. É por esse motivo que os tratados sobre métrica clássica definem como base do fenômeno métrico em poesia os sons articulados da fala e seus aspectos fônicos. A *ars* de TM, por exemplo, é introduzida pelos livros *De Litteris* e *De Syllabis* que evidenciam a articulação dos sons da língua. Os tratados, assim como o de TM, buscaram catalogar as regularidades percebidas na poesia clássica, formulando regras para o emprego dos metros recorrentes e ressaltando suas particularidades com base no fenômeno sonoro de cada língua. Nessas seções destinadas aos sons, também é interessante observar como os tratadistas concebiam a língua latina.

Apresentando a estruturação dos sons e das articulações fonéticas do latim clássico, TM oferece ao leitor moderno a oportunidade de conhecer e idealizar minimamente essa língua que não deixou registro algum de fala. Além disso, a abordagem presente nos livros *De Litteris* e *De Syllabis* permite ao leitor visualizar e tentar imaginar a pronúncia das “letras” e sílabas, devido ao cuidado do autor em expor minuciosamente as articulações elaboradas pelo aparelho fonador e os sons produzidos por cada “letra”. Assim, nota-se que o fenômeno métrico parte, obviamente, do sistema linguístico, transformando suas associações arbitrárias entre significado e significante em vínculos que parecem ser motivados para um fim específico.

A matéria da qual se vale a poesia é o som, de modo que ela o explora em busca de efeitos de sonoridade e clareza da exposição, o que normalmente não é a preocupação da linguagem corrente. Nesse sentido, em *Poesia e métrica: tempo estruturado nas palavras* (2004), Prado considera a métrica como “[...] o instrumento pelo qual a poesia introduz ordem no caos sonoro da língua e, assim, controla o tempo por meio de estruturas que tomam unidades da língua – palavras – como blocos de construção” (PRADO, 2004, p.105). E é exatamente no trabalho com o ritmo, como se acabou de apontar, que a retórica e a poética diferem. Na lírica latina, por exemplo, observa-se a busca da regularidade sonora imposta pelas leis métricas. Assim, o tratado de TM emprega em sua composição os metros utilizados por diferentes gêneros da literatura clássica, mostrando ali uma variada regularidade rítmica. TM dá grande importância aos metros mais conhecidos na literatura latina, como os de Horácio, o sotadeu de Petrônio e Marcial, o tetrâmetro trocaico de Varrão e de Sêneca, o hexâmetro de Virgílio e o elegíaco de Propércio e de Ovídio, metros que já haviam sido utilizados por outros poetas, i.e., que já eram considerados canônicos na literatura latina. Desse modo, com a estrutura polimétrica de sua obra, TM demonstra habilidade na aplicação de uma grande variedade de padrões rítmicos empregando regras métricas. Porém, de acordo com Trezza (1923, p.63), diferentemente de seus contemporâneos, ele não demonstra estar limitado pelas excessivas imposições de regras. Trezza afirma que, no que diz respeito à estrutura de seu tratado, classificaria TM entre os gramáticos que virão depois dele – considerados negligentes, mas que não se prendem às regras excessivas – e os de seu período, rígidos executores de regras.

Diante disso, torna-se necessário questionar o papel representado pela versificação no contexto do tratado, principalmente porque a oscilação métrica e a padronização desse uso estabelecem significativa relação com a construção da expressividade ao longo da *ars*. Há críticos, porém, que consideram que textos técnicos se aproveitam da forma versificada como

um mecanismo de memorização do conteúdo⁶⁰. Em *A musa aprende a escrever*, Eric Havelock reflete sobre tradição da poesia oral na Grécia antiga. O crítico explica que a memorização era um fator importantíssimo para a difusão da poesia oral, mas que ela não pode ser considerada mera repetição e, antes, precisa ser associada a uma sensação de prazer, aspecto significativo para o encantamento dessa arte. Desse modo, segundo Havelock (1986, p.71), a solução encontrada para a memorização de qualquer conteúdo foi a de converter o pensamento em fala rítmica, já que a similaridade sonora transforma o elemento monótono por meio de certa regularidade rítmica agradável. Em relação à origem da poesia, o autor afirma que a transmissão oral dela, que obviamente exigia a memorização, era um instrumento para estabelecer uma tradição cultural, como por exemplo a dos poemas homéricos. De acordo com Pierre Vidal-Naquet (2002, p.15), os poemas homéricos eram cantados e compostos pelos *aedos*, palavra que vem do grego *oidós* e que significa “cantor”; por isso, os *aedos* cantavam poemas épicos acompanhados de um instrumento de cordas, a *phórmix*. Vidal-Naquet (2002, p.15) afirma também que “quando lemos a *Ilíada* e a *Odisseia*, não podemos esquecer que esses poemas eram destinados a serem recitados para um auditório de homens ricos e poderosos [...]”. O autor chama atenção para o fato de que os poemas eram transmitidos na forma oral, além de que eram destinados à parcela mais abastada da sociedade. Nesse sentido, os poemas eram cantados por esses poetas tradicionais, os *aedos*, que davam voz a temas em que os deuses e heróis eram protagonistas e que, segundo Alexandre de Moraes (2009, p.41), “estavam sempre submetidos a temáticas cujo centro da narrativa era um mundo permeado pelo numinoso, pela experiência direta com o sagrado, que se manifestava em todos os sentidos e em todos os momentos da vida.”. Transmitindo sua prática pela via da oralidade, os *aedos* parecem ter empregado técnicas que auxiliassem a memorização do conteúdo. Para Moraes (2009, p.42), por meio de “[...] uma mnemotécnica muito precisa, estes poetas assimilavam o conteúdo baseados em fórmulas complexas e criteriosamente elaboradas ao longo dos séculos”. Dessa forma, esse trabalho exigia um treinamento necessário, que era repleto de regras e artifícios. Nas palavras do historiador:

Considerar as récitas dos poetas um ofício é bastante expressivo. A atribuição de um estatuto diferenciado frente às demais atividades humanas indica que as práticas destes indivíduos eram regidas por regras específicas, critérios, tensões e preocupações particulares. O acesso ao conhecimento e à difusão da palavra poética dependia de treinamento e especialização, fazendo com que recebessem a investidura de valores específicos e passassem a ser identificados pela sua associação com este domínio (MORAES, 2009, p.36).

⁶⁰ Mais adiante, cita-se neste trabalho a obra *Dichtung und Lehre* de Bernd Effe, em que se aborda a versificação como um mecanismo para a memorização em textos de natureza técnica.

Esses recursos de memorização puderam ser observados devido às marcas de oralidade preservadas, de certo modo, na migração para a escrita. A respeito da *Teogonia* de Hesíodo, Jaa Torrano elenca características da linguagem do poeta que podem ser percebidas, de um modo mais geral, como exemplos de possíveis indícios de oralidade presentes na manifestação escrita:

- 1) nas fórmulas e frases pré-fabricadas que, combinando-se como mosaicos, vão compondo os versos em sequências salpicadas por palavras e expressões inevitavelmente retornantes;
- 2) na justaposição com que as sequências narrativas se associam sem que nenhuma delas se centralize articulando em torno de si as outras, mas antes tendo cada sequência narrativa um igual valor na sintaxe da narração total e podendo portanto sempre e ao arbítrio do poeta articular-se a um número quase indefinido de novas sequências;
- 3) nos catálogos (listas de nomes próprios) que se oferecem como um espetacular jogo mnemônico, que só a habilidade do poeta redime do gratuito e lhe confere uma função motivada e significativa dentro do contexto do poema. (TORRANO, 1995, p.10-11).

Assim, observando as características verificadas por Torrano em Hesíodo, a construção da linguagem também poderia servir no contexto oral como um artifício que auxiliaria a memorização dos poemas. Esse exemplo apenas ilumina o caminho para se refletir a respeito dessas técnicas. Para melhor compreensão das fórmulas a que Jaa Torrano se refere no trecho citado, é conveniente lembrar os estudos de Milman Parry (1930), que se dedicou a entendê-las mais profundamente. Em suas investigações, Parry toma como base o estilo empregado nos poemas homéricos *Ilíada* e a *Odisseia*, demonstrando que o uso regular de epítetos auxiliava o poeta a organizar a matéria heroica em hexâmetros. Primeiramente, Parry considera que os poemas homéricos têm um estilo tradicional e são compostos oralmente. O autor esclarece que sua análise não se baseia em estudos religiosos, culturais, sociais ou históricos, mas busca compreender como o estilo homérico foi criado por meio de sua análise no próprio texto (cf. PARRY, 1930, p.76-77). Parry (ibid., p.80) define *fórmula* nos poemas homéricos como “[...]a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea”⁶¹. Ou seja, essas fórmulas constituem um sistema que fornece aos poetas uma gama de formas tradicionais que podem se encaixar em diferentes posições do hexâmetro, a fim de desempenhar função sintática indispensável para exprimir um sentido. Um dos

⁶¹ “Um grupo de palavras empregado regularmente sob as mesmas condições métricas para expressar uma dada ideia essencial”.

exemplos dessas estruturas são os nomes-epítetos, que costumam identificar a personagem por meio de suas ações e características.

Como exemplos, Parry (1930, p.88) apresenta um quadro com alguns dos nomes-epítetos dos deuses e heróis gregos que aparecem na tradição da épica homérica. No caso nominativo, Ὀδυσσεύς (“Odisseu”) aparece como δῖος Ὀδυσσεύς (“divino Odisseu”) com 60 ocorrências; πολύμητις Ὀδυσσεύς (“astucioso Odisseu”) com 81 ocorrências; πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς (“o divino Odisseu sofredor”) com 38 ocorrências; e διογενής Ὀδυσσεύς (“divinal Odisseu”) com 4 ocorrências. A recorrência de epítetos como esses é empregada como base para construção desses textos e compõem uma tradição. Os poetas épicos poderiam utilizar epítetos pré-configurados, ou então adaptá-los a outros contextos ou criar novas fórmulas que poderiam ser também utilizadas por outros poetas, que incorporavam essas fórmulas pré-estabelecidas em suas recitações guiando-se pelo som, uma vez que as fórmulas eram encaixadas com um dado valor métrico que se adequava à versificação. Analisando esse aspecto em Homero, o autor acredita que o uso de nomes-epítetos pode acrescentar algo em relação aos *aedos* (PARRY, 1930, p.74). De modo geral, cada fórmula tem determinado valor métrico e, no momento da performance do *aedo*, poderia também ser utilizada como uma forma de retomar o raciocínio e dar continuidade à história narrada. Assim como Moraes afirma (2009, p.48), os cantores mesclavam criação e memorização, de modo que os poemas não eram um “produto finalizado”, e, sim, algo criado a partir das fórmulas e da criatividade do poeta. Obviamente, nos textos homéricos a que se tem acesso, essa tradição das fórmulas é resultante de uma construção secular oral e que chegou até os dias atuais apenas por meio da escrita, mas que, como Parry defende, revela ser produto de uma técnica oral.

É evidente que a tradição oral foi, de fato, muito significativa em todo o mundo antigo. Em relação à literatura romana, Raymond Starr (1991, p.338) sugere que ela seria mais bem descrita antes como “auditiva” do que “oral”, uma vez que a literatura era primeiramente apreciada por meio dos ouvidos, em lugar dos olhos. Para o autor, voz e poesia não são facilmente separáveis, isto é, a experiência do poema também era a experiência da voz do leitor⁶². Assim, quem se propusesse a ler em voz alta, seja em público ou no âmbito privado,

⁶² Isso não significa que a forma de transmissão oral era única e exclusiva, como afirmam Chartier e Cavallo (1997, p.13): “[...] na época helenística, mesmo que permaneçam formas de transmissão oral, o livro passa a desempenhar daí em diante um papel fundamental. Toda a literatura da época depende agora da escrita e do livro: a esses instrumentos são confiados a composição, a circulação e a conservação das obras”. Ou, então, como os autores afirmam especificamente em relação às práticas de leitura do período imperial romano: “a época imperial marca uma nova etapa nas práticas de leitura, devida, antes de tudo, ao progresso da alfabetização. O mundo doravante greco-romano [...] torna-se um mundo de vasta circulação de cultura escrita. Ao lado de inscrições de todos os tipos – das epígrafes oficiais aos grafites – circula uma multidão de produtos escritos: cartazes erguidos nos cortejos e que se referem a *ex-voto* ou a campanhas de guerra vitoriosas, libelos e prospectos em verso ou em prosa

teria de ser habilidoso e praticar a leitura com certa regularidade e frequência a fim de que a performance fosse de alta qualidade. Nos ambientes privados, Starr (1991,p.338) ressalta que os *lectores* também poderiam ser escravos ou libertos que, geralmente, liam textos literários ou em contextos relacionados à literatura ou trabalhos literários. Segundo o crítico, os *lectores* liam diariamente a seus patrões qualquer tipo de leitura que também fosse prazerosa (STARR, 1991, p.340). Além disso, eles também eram convidados a ler em banquetes e festas para o entretenimento dos convidados. Observando as figuras do *lector* e do *recitator* que, como já se apontou no início do presente subitem a este capítulo, lia nos auditórios diante de um público, percebe-se que as recitações eram o principal meio de contato e divulgação do texto literário. Até mesmo poetas que pertenciam ao mesmo círculo social convidavam uns aos outros para leituras de obras inacabadas, para que críticas e comentários fossem feitos. A oralidade teve, por fim, uma importância para a produção literária, o que refletia no interesse dos romanos para as questões de estilo e performance do texto. E isso, independentemente de sua realização, se por leitura oral ou silenciosa.

À luz dessas considerações, o teórico Bernd Effe, em seu livro *Dichtung und Lehre*, em capítulo dedicado à forma metrificada como mecanismo de memorização – no qual TM é mencionado – afirma que o verso empregado em textos técnicos geralmente é utilizado como técnica de memorização curta ou de longa duração da matéria estudada (EFFE, 1977, p. 232). Ele afirma que a forma versificada serve como modelo concreto para o entendimento da matéria, principalmente em *De Metris*, livro em que TM apresenta exemplos concretos dos versos de poetas. Para o estudioso, o verso em TM é, portanto, utilizado como um meio técnico de memorização e que é adequado para tornar o assunto mais agradável. Certamente, esse poderia ser um efeito da escolha do gramático em relação a seu público alvo. No entanto, observa-se que o tratado parece superar essa finalidade *puramente* prática da versificação, na medida em que uma função poética ali se instila e opera em segundo plano em partes do texto, já que o tratadista estabelece certos paralelos, também no nível da expressão, que são veiculados pelo plano do conteúdo. Porém, isso não significa que ele também não utilizasse sua escolha formal com alguma finalidade didática e mnemônica, ainda que, em determinados momentos, TM se valha de recursos mais propriamente poéticos.

É importante ponderar que, quando se afirma que o gramático compõe sua obra em versos e que eles não indicam apenas uma função didática, não significa que a obra como um

distribuídos em lugares públicos com finalidades polêmicas e difamatórias, fichas com legendas, tecidos escritos, calendários, documentos com reclamações, cartas, mensagens; e é preciso levar ainda em consideração a documentação civil e militar, e a ligada à prática jurídica” (CAVALLO; CHARTIER, 1997,p.17).

todo seja compreendida como uma peça pertencente ao gênero poético. Aliás, não há dúvidas de que, de fato, sua obra consiste em um tratado técnico versificado, mas com elementos de poética em trechos específicos. Segundo Beck (1993, p.534), a obra de TM caracteriza-se pela discussão técnica e dever ser lida mais como um livro didático ou técnico versificado, já que apresenta a estrutura de uma arte métrica, como foi demonstrado no capítulo anterior. Ademais, o filólogo reitera que o tratado, apesar de ser composto em versos, não deve ser comparado a um poema, pois é evidente que ele não apresenta pretensões preponderantemente literárias. Assim, observando o discurso do artífice, Beck revela que as declarações do gramático não devem ser interpretadas como se se estivesse diante de um texto ficcional, e, sim, diante de uma obra em que o ensino de conceitos técnicos ocupa o primeiro plano, diferentemente do que se pretende na verdadeira poesia didática. Entretanto, é evidente que há uma função poética subjacente à predominante referencial e que faz com que o tratado tenha traços muito particulares em relação ao restante da tradição técnica.

No que se refere à versificação como técnica de memorização, Beck (1993, p.537) afirma que, mesmo apresentando assuntos complexos em forma versificada, como, por exemplo, derivações e transformações métricas, isso não significa que essa escolha facilite exclusivamente à memorização do conteúdo, já que, em *De Syllabis*, o gramático afirma que a forma do verso poderia não ser, em determinados momentos, algo tão proveitoso para a leitura de seu tratado, principalmente porque pode criar maiores obstáculos em sua leitura. Na opinião de Beck, TM requer que o leitor se concentre mais em compreender seus pensamentos e não simplesmente em memorizá-los. Beck cita como exemplo os versos 317-23:

*Sēd lă|bōr vō|bīs fě|rēndūs || in lě|gēndo ēst| mǎxī|mūs.⁶³
 nōn ė|nīm cūr|sim āut rě|mīssē || tām mī|nūta ā|cūmī|nǎ
 ādsē|quī quī|cūmquē| pōtērīt, || sēd mō|rōsa in|tēntī|ō
 tām lě|gēntī| dēbēt| ėssē, || quām fū|īt nō|bīs quō|quē,
 quī lă|bōrēm| prōvō|cāndō, || pērdō|māndō| tāedī|ŭm,
 fōrsī|tān nē|glēctā| mūltīs || ē lă|tēbrīs| scālpsī|mūs
 ārdū|ī lāu|dem ėxpē|tēntēs, || nōn fǎ|vōrem ėx|ōbvī|īs.*

Mas você deve se esforçar ao máximo na leitura, porque nem todos poderão acompanhar, na pressa ou distraidamente, as sutilezas de tantos pormenores, mas uma detida concentração deve ter o leitor tanto quanto nós também tivemos, pois, desafiando o cansaço, superando o tédio, desencavamos de seus esconderijos detalhes talvez esquecidos por muitos, por aspirarmos à glória do esforço e não ao aplauso das banalidades.

⁶³ Os símbolos - ◡ - e - ◡ - representam os sândis e as sinelefas, respectivamente.

TM parece chamar atenção de seus leitores para os mínimos detalhes (*minuta acumina*) que podem passar “despercebidos” em seu texto, de modo que, para percebê-los, a leitura deve ser cuidadosa, a fim de que o leitor possa aproveitá-la ao máximo. Por esse motivo, interpreta-se que a memorização não seja o objetivo único e exclusivo, principalmente porque o próprio comentário do artífice sobre os *minuta acumina* também revela certa carga poética. Primeiramente, verifica-se que o trecho é composto em tetrâmetro trocaico catalético, cujo esquema, de acordo com Boldrini (2002, p.131), é: — × | — × | — × | — ∩ || — × . — × | — ∪ | ∩. É interessante notar, em um primeiro momento, que algumas escolhas formais do gramático parecem, de fato, estabelecer, no nível da expressão, as questões veiculadas pelo plano do conteúdo. Esse aspecto pode ser percebido nesse trecho pelos seguintes traços formais: a forte recorrência de sílabas longas remetem a um caráter talvez vagaroso, demonstrando o esforço em compreender os assuntos ali tratados. Isto pode ser notado no segundo hemistíquio do verso 319 (*sēd mō/rōsa īn/tēntiō*), em que se verifica a sequência de dois espondeus (*sēd mō/rōsa īn*). Nesse trecho, a demorada (*morosa*) concentração (*intentio*) não se realiza apenas pelo plano do conteúdo, mas também é materializada pelo próprio ritmo do verso. Dessa forma, observa-se que o segundo hemistíquio do verso 319 quebra a lepidéz do ritmo do anterior (*ādsě/quī quī/cūmqūē/ pōtērīt*), uma vez que pequenas sutilezas do verso parecem exigir maior atenção do leitor. Outro exemplo de sutilezas que podem fugir à atenção do leitor é a opção de TM em dividir uma sílaba longa em duas breves, no verso 319 (*pōtērīt*). Pela regra do verso, na posição em o gramático apresentou duas breves (*pōtē*), uma sílaba longa também poderia ocupá-la.

Verifica-se, nesse trecho, que o emprego dos gerundivos (*fērēndūs, lēgēndō, prōvōcāndō, pērdōmāndō*) e participios presentes (*lēgēntī, ēxpētētēs*) reforça ainda mais a sensação de lentidão e de uma leitura mais arrastada, uma vez que as formas nominais formadas pelo acréscimo de -nd- e -nt- alongam a vogal anterior, causando esse efeito. Retomando o conceito de Austin, esse trecho se manifesta como uma *performatização* dos mínimos detalhes (*minuta acumina*) mencionados por TM, pois o conteúdo se materializa por meio dos recursos “sonoros” empregados pelo autor. Nota-se que o verso 321 apresenta um quiasmo, pois no primeiro hemistíquio encontra-se um substantivo no acusativo singular e um gerundivo no ablativo (*lābōrēm + prōvōcāndō*), opondo-se ao segundo hemistíquio que apresenta a mesma estrutura, mas com a ordem inversa (*pērdōmāndō + tāedūm*). Como se constata, essa estrutura mostra um verso com uma distribuição mais equilibrada de longas e breves, quando comparada à estrutura do verso 319. Ademais, o equilíbrio maior na estrutura do verso 321, atrelado ao seu

conteúdo, revela ao leitor que ambos os planos, expressão e conteúdo, “desafiam a dificuldade” e “superam o tédio”, por meio não apenas do significado, mas também do significante, já que o ritmo harmonioso desse verso enfrenta o do verso 319, para o que colabora o elegante quiasmo.

Assim, com esse exemplo, é possível perceber que a preferência pela versificação da obra não deveria ser restringida ao aspecto mnemônico, já que se observa que a composição do texto permite diferentes interpretações em sua leitura, como a que se demonstrou há pouco. Ao lado das ideias de Beck, Copeland e Sluiter comentam a função do verso na *ars*, dizendo que

Terentianus’ work is the oldest ‘verse grammar’ we have. The verse form performs several functions. It could certainly assist memorization and pedagogy, especially in the third part of the work, where every meter is discussed in verses that exemplify it. Thus exposition and form reinforce each other. Yet the main purpose of the verse form in this case was probably not mnemonic, but rather to make the dry subject matter more palatable to the reader, and the work of writing up such materials more interesting and challenging for the author himself ⁶⁴ (2009, p.72-73).

Nota-se que as autoras concordam que os versos podem desempenhar mais de uma função na arte e que poderia, de fato, ser considerado como um apoio à memorização dos conteúdos, bem como um mecanismo didático. Entretanto, não parece adequado reduzir seu emprego a apenas essas funções. Assim como essas latinistas afirmam, a versificação na obra transforma sua matéria que, por vezes, poderia ser fatigante, em algo mais palatável ao leitor. Esse aspecto foi enfatizado pelo próprio TM que, no início de *De syllabis* (v.279-82), revela que o uso do metro no livro anterior (*De Litteris*) é adequado para romper com a aridez do assunto.

*Syllabas, quae rite metro congruunt heroico,
captus ut meus ferebat, disputatas attuli
versibus, sane modorum quo sonora levitas
addita stili levaret siccioris taedium.*

As sílabas, que se ajustam segundo a regra do metro heroico, analisadas até onde minha capacidade permitia, as apresentei em versos, decerto porque o acréscimo da fluidez sonora dos ritmos aliviaria a monotonia de uma obra muito árida.

⁶⁴ “A obra de Terenciano é a ‘gramática versificada’ mais antiga que temos. A forma versificada desempenha diversas funções. Ela poderia perfeitamente auxiliar a memorização e o ensino, sobretudo na terceira parte da obra em que se discute cada metro nos versos que o exemplificam. Assim, o modo da exposição e a forma da obra reforçam-se mutuamente. Contudo, o principal objetivo da forma versificada nesse caso provavelmente não era mnemônico, e, sim, tornar um assunto árido mais palatável ao leitor e a tarefa de escrever esse tipo de material mais interessante e desafiador para o próprio autor”.

Nesse trecho, TM parece justificar, de certo modo, o emprego de versos no tratado técnico. Com essa afirmação, o gramático evidencia que o entendimento e a clareza da obra estão em primeiro plano, já que afirma que o metro pode tornar o conteúdo monótono em algo mais palpável ao leitor, tornando-o mais interessante não apenas para quem lê, mas também para o próprio autor. Com a leitura dessa passagem, nota-se que o artífgrafo concebe a forma versificada como um meio de tornar uma matéria mais entediante algo mais atrativo. Ademais, é possível observar que a obra pode ser compreendida como um desafio para TM. Em seu prefácio, TM revela o árduo trabalho do poeta e, comparando-o ao esforço de um velho atleta, como já se apontou, insiste ainda mais na dificuldade do ofício. A metáfora apresentada encontra-se nos primeiros versos do tratado, trecho que compreende os versos 1-82⁶⁵. O autor narra a dificuldade de um atleta que desiste de competir, mas antes de se tornar muito velho para praticar exercícios. Porém, TM explica que o atleta olímpico ainda continua praticando algum exercício, mesmo que sozinho, para que o corpo não se acostume à falta dos movimentos utilizados por ele ao longo de sua juventude. É interessante notar que TM descreve minuciosamente o exercício praticado pelo atleta em casa (versos 15-50), de modo que o autor insiste bastante na dificuldade do exercício, demonstrando que ele requer um grande esforço por parte do velho atleta. É interessante notar que o gramático não apenas estabelece a relação do esforço do atleta e da luta do poeta com as palavras, mas também se insere nessa comparação. Nos versos 51 a 58⁶⁶, TM sugere que sua dedicação ao tratado é um meio de manter a competência literária ativa, do mesmo modo como o atleta se dedica aos treinos. Desse modo, o fato de TM ter composto seu tratado em forma versificada também pode ser concebido como um desafio literário para sua competência de autor, ainda que a obra não seja, como ele mesmo afirma, de “alto nível literário” (v.53: *dicere grandia*). Para Beck (1993, p.537-38), a apresentação do conteúdo gramatical e métrico em diferentes formas de verso também pode ser considerado como um desafio técnico adicional para TM, que o consideraria uma espécie de “passatempo literário” na velhice.

A partir das diferentes concepções dos críticos acerca da função da versificação no tratado, é possível afirmar que TM ultrapassa em seu uso o limite da simples funcionalidade

⁶⁵ Uma leitura mais aprofundada dos trechos da obra será apresentada no próximo capítulo.

⁶⁶ *Sic nostrum senium quoque,/ quia iam dicere grandia/ maturum ingenium negat,/ nec spirant animas fibrae,/ angustam studii viam/et callera tenuem terit,/tantum ne male desidi/ suescant ora silentio.* (“Assim também é a nossa velhice,/ porque um engenho maduro/ já me nega cantar um estilo elevado./ Nem as entranhas aspiram o ânimo,/ e a trilha apertada do estudo/ e palmilha a estreita rota, / apenas para que não se mal acostumem/ os lábios ao ocioso silêncio”).

técnica que os metros acrescentam a sua obra. É possível encontrar no tratado trechos que exemplifiquem paralelismos recorrentes da função poética presente no texto. Reitera-se, por isso, que um dos principais objetivos deste trabalho é demonstrar, na materialidade do texto, como esse uso em TM contribui para a elaboração de sua expressividade, como poder-se-á observar no capítulo 3. Porém, primeiramente, considera-se necessário comentar brevemente o estilo do gramático.

2.4 A composição do tratado

A respeito do modo de composição, TM discute ao longo da obra seu estilo, evidenciando aspectos que considera importantes não apenas para a elaboração de seu tratado, mas também características indispensáveis para criação poética. Nos versos 73-80, por exemplo, TM ressalta que o tratado será composto segundo algumas exigências, a fim de que a obra seja clara aos seus leitores.

*Instat callida cautio,
ne sermo ambiguum sonet,
ne priscum nimis aut leve,
vocum ne series hiet⁶⁷,
neu compago fragosa sit,
vel sit quod male luceat;
dum certo gradimur pede,
ipsi ne trepident pedes.*

Pressiona-nos uma engenhosa cautela,
para que o discurso não soe ambíguo,
nem muito arcaico nem informal,
das vogais a série não produza hiatos,
e a composição não seja irregular,
ou que haja algo de pouco claro.
À medida que avançamos com o pé firme,
que os próprios pés não vacilem.

Nesse trecho, o autor introduz preceitos estilísticos que devem ser considerados a fim de manter a clareza do texto. Para isso, TM reforça a importância da escolha lexical, evitando arcaísmos e coloquialismos, além do cuidado em relação ao aspecto rítmico. É evidente que

⁶⁷ Segundo Cignolo (2002, p.243), o verbo *hio* tem ali um valor técnico específico que se refere à ordem das vogais (*ordo uocalium*). A autora aponta como um possível precedente de TM em *Retórica a Herênio*, Cícero IV, 12.18. Além disso, Cignolo também ressalta que *vox* significa, nesse contexto, “vogal”. Essa acepção é frequente em TM, mas não é novidade, pois também foi utilizado nesse sentido por Cícero, em *Orator*, 152: *distrahere uoces* (pronunciar longas as vogais) (cf. CIGNOLO, 2002, p.243).

TM também evoca, nesse momento, princípios básicos prescritos pela Retórica Clássica. Para isso, é necessário retomar, ainda que sucintamente, alguns conceitos do sistema retórico, a fim de que se possam compreender as exigências que o gramático elenca em seu texto e que estão claramente aliadas a essa tradição. Segundo Roland Barthes (2001, p.5), a retórica também pode ser definida como “uma técnica, isto é, uma ‘arte’, no sentido clássico da palavra: arte da persuasão, conjunto de regras, de receitas cuja aplicação permite convencer o ouvinte do discurso (e mais tarde, o leitor da obra), mesmo quando aquilo de que se deve persuadi-lo seja ‘falso’”. Conforme dita a tradição clássica, a retórica apresenta as cinco partes pelas quais o discurso deve ser composto: *inuentio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*. As cinco etapas consistem sumariamente na *inuentio* (*heurésis*, em grego) que é a busca de qualquer matéria do conhecimento que possa ser elaborada em forma de argumentos e de outros meios de persuasão para a construção do discurso. Para Barthes (2001, p.51),

A *inuentio* remete menos a uma invenção (dos argumentos) do que a uma descoberta: tudo já existe, basta reencontrá-lo: é uma noção mais ‘extrativa’ do que ‘criativa’. Isso é corroborado pela designação de um ‘lugar’ (a Tópica), de onde se pode extrair os argumentos e aonde se deve levá-los: a *inuentio* é uma caminhada (*via argumentorum*)”.

Já a *dispositio* (*taxis*, em grego) representa a ordem ou a disposição de pensamentos ou ideias que foram encontradas por meio da *inuentio* e que auxilia a construção organizacional do discurso. Barthes a define como

[...] o arranjo (quer no sentido ativo, operacional, quer no sentido passivo, reificado) das grandes partes do discurso. A melhor tradução talvez seja *composição*, lembrando que a *compositio*, em latim, é outra coisa: ela remete unicamente à ordenação das palavras no interior da frase; quanto à *conlocatio*, designa a distribuição dos materiais no interior de cada parte. Segundo uma sintagmática argumentativa, tem-se pois: o nível da frase (*compositio*), o nível da parte (*conlocatio*), o nível do discurso (*dispositio*).

A terceira fase, a *elocutio* (*lexis*, em grego), consiste na escolha de palavras na redação do discurso e no modo como as ideias encontradas pela *inuentio* e ordenadas na *dispositio* são transportadas à linguagem. Nas palavras de Barthes (2001, p.88):

Uma vez encontrados os argumentos e distribuídos em grandes blocos nas partes do discurso, resta ‘colocá-los em palavras’: é essa a função desta terceira parte da *technè rethorikè* que se chama *lexis* ou *elocutio*, a que se tem o hábito de reduzir abusivamente a retórica, em razão do interesse manifestado pelos Modernos pelas figuras de retórica, parte (mas apenas parte) da *Elocutio*.

Já a *memoria* (*mnemé*, em grego) consiste na arte de memorizar o discurso. Segundo Olivier Reboul (2004, p.68),

Para Quintiliano, [...] a memória não só é um dom como também uma técnica que se aprende (cf. XI,2, *passim*); e indica processos mnemotécnicos, como decompor o discurso em partes, que serão memorizadas uma após outra, associando cada uma um sinal mental para lembrar de proferi-la no momento certo: uma âncora para o trecho sobre o navio, um dardo para o trecho sobre o combate. Mas, além desses ‘truques’, faz três observações essenciais. Primeiro a memória depende antes de mais nada do estado físico: para lembrar-se é preciso ter dormido bem, estar com boa saúde, etc. Depois um discurso é fácil de memorizar por sua estrutura (*ordo*), ou seja, por sua coerência, pelo encadeamento lógico de suas partes, pela eurrítmia de suas frases. Finalmente, é ‘dominando’ o discurso que temos mais condições de ajustar-nos às objeções e de improvisar. Portanto, em vez de se opor à criatividade, a memória é fator essencial para ela.

A última etapa, a *actio* (*hypocrisis*, em grego) consiste na “[...] proferição efetiva do discurso, com tudo o que ele pode implicar em termos de efeitos de voz e gestos” (REBOUL, 2004, p.44). Estas etapas são as “tarefas” que deveriam ser cumpridas pelo orador em seu discurso, e se ele “[...] deixar de cumprir alguma delas, seu discurso será vazio, ou desordenado, ou mal escrito, ou inaudível.” (ibidem).

A *elocutio* é a parte da retórica a que TM se refere na passagem de seu tratado há pouco transcrita. O estilo do autor está relacionado ao modo como ele, em sua subjetividade, elabora a linguagem, definindo seu modo de expressão. Para Dante Tringali (1988, p.114),

Estilo se origina da palavra latina ‘stilus’ que significa estilete, uma espécie de ponteiro que servia para escrever em tabuinhas encerradas, equivalentes a um caderno de notas. A parte posterior do estilete era achatada para apagar alisando a cera. Do sentido de instrumento para escrever, caneta, passa a significar modo individual de cada um escrever, modo peculiar como cada um usa a língua. Esse sentido continua básico e fundamental.

O autor afirma que, na Antiguidade, o estilo era parte do capítulo da elocução das artes retórica e poética. Na *Retórica*, Aristóteles dedica o livro III à elocução e composição do discurso. Em relação à elocução na prosa oratória, Aristóteles afirma primeiramente que se deve manter a clareza do discurso e promover adequação ao assunto escolhido para que o discurso possa ser mais eficaz no que se refere ao seu poder de persuasão (cf. *Retorica*, III, 2,1404b). Dentre os aspectos apresentados pelo filósofo, Aristóteles enfatiza a importância da escolha lexical para manter a clareza e o poder do argumento. O discurso precisa se adequar ao seu público e ser próximo a ele, a fim de que se possa compreender o tema em sua totalidade. Assim,

em relação aos nomes e verbos, Aristóteles prescreve que “[...] devem utilizar-se, pouquíssimas vezes e em número reduzido de situações, palavras raras, termos compostos e neologismos” (ARISTÓTELES, 2005, p.246). O orador também deveria atentar à adequação do estilo ao gênero do discurso. Aristóteles afirma que a elocução deve manter analogia com os assuntos estabelecidos: “Há analogia se não se falar grosseiramente acerca dos assuntos importantes, nem solenemente de assuntos de pouca monta, nem se se colocarem ornamentos numa palavra vulgar. Se assim não for, assemelha-se a um registro de comédia.” (ibid, p.257). Desse modo, o assunto se torna mais convincente, se for enunciado no estilo apropriado. Na retórica, portanto, a linguagem é empregada com função apelativa, relacionada à persuasão do ouvinte ou leitor. Em outras palavras, Aristóteles observa as partes da elocução que produzem um efeito no discurso e que confirmam sua eficiência persuasiva.

Já na *Poética*, a elocução, isto é, a *léxis*, compõe um dos elementos⁶⁸ da arte poética que, para Aristóteles, é a arte da imitação. Aristóteles a define como “[...] o enunciado dos pensamentos por meio das palavras, enunciado este que tem a mesma efetividade em verso ou em prosa” (ARISTÓTELES, 2003, p.112). Diferentemente da retórica, a elocução da arte poética tem outra função, uma vez que ela é o modo de dizer de um discurso de outra natureza, o poético. Nos capítulos XX e XXI da *Poética*, Aristóteles descreve a elocução na poesia. No XX, o autor apresenta como partes da elocução desde o fonema até proposição, percorrendo também as sílabas e palavras. Nesse capítulo, Aristóteles dá destaque ao *significante* das letras, sílabas e palavras e, ao relacioná-lo ao significado, evidencia seu emprego na elaboração poética. Assim, no capítulo XXI, Aristóteles define as espécies de nomes como, por exemplo, simples e duplo (XXI, 1457a), assim como corrente, estrangeiro, metáfora, inventado, alongado, abreviado e alterado (XXI, 1457a-b). O autor prescreve, de modo geral, o uso comedido de todas as espécies e dispõe os nomes adequados aos diferentes versos. Portanto, tendo em vista essas considerações, observa-se que, nos versos 73-80, TM se volta para a elaboração da elocução em seu tratado, bem como na composição de uma obra de natureza poética. O gramático reporta questões de estilo evocadas pela tradição dos estudos retóricos e poéticos, principalmente em relação à clareza e à escolha lexical de seu texto, bem como o aspecto rítmico e a disposição dos termos. É interessante perceber que o autor, falando sobre estilo, afirma seu estilo próprio na construção de seu enunciado.

De modo mais específico, em relação à *dispositio*, com o uso do termo *callida cautio*, TM parece evocar a *callida iunctura* de Horácio (*Ars*, v.46 ss.):

⁶⁸ Os demais elementos são: mito, caráter, pensamento, espetáculo e melopeia que são apresentados por Aristóteles no capítulo 6, da *Poética*.

*In uerbis etiam tenuis cautusque serendis
dixeris egregie, notum si callida
uerbum reddiderit iunctura nouum.*

“Cauto e sutil no arranjo das palavras?
Farias bem, se um termo velho, hábeis
associações tornassem novo. [...]”⁶⁹

No que se refere aos diferentes efeitos gerados pelos versos de Horácio, Prado (2004, p.18) destaca os procedimentos de composição adotados que tornam o próprio poema de Horácio um exemplo dos fatos poéticos que ele apresenta, agindo *performativamente* em seu texto. Analisando a passagem horaciana, Prado chama atenção para a disposição das cesuras no verso:

*Īn uēr|bīs^{//} ětī|ām || tĕnŭ|īs^{//} cāū|tūsquĕ sĕ|rĕndīs
dīxĕrī|s ĕgrĕgī|ē, || nō|tūm^{//} sī |cālīdā |uĕrbŭm
rĕddīdĕ|rī^{//} iūnc|tūrā nŏ|uūm^{//} [...]”⁷⁰*

De acordo com o latinista,

[...] a análise das cesuras assim distribuídas: no verso 46, a pentemímera principal aparece ladeada por duas cesuras secundárias, tritemímera e heftemímera; no verso 47, a pentemímera se faz acompanhar de uma cesura secundária heftemímera; no verso 48, duas cesuras mutuamente equilibradas, a tritemímera e a heftemímera) revela que estão prosodicamente destacados os seguintes segmentos: no verso 46, *etiam tenuis*, ‘e também sutil’; no verso 47, *notum*, (palavra) conhecida (ou velha); no verso 48, *iunctura nouum*, ‘a associação (de palavras tornaria) nova (a palavra velha)’. (PRADO, 2004, p.19).

Desse modo, Prado afirma que, nessa passagem, Horácio sustenta a “renovação da linguagem pela ação da poesia” (PRADO, 2004, p.19), validando-a por meio do plano da expressão. Prado verifica que a aproximação de *notum* e *nouum*, por meio das cesuras, é “[...] como se um contivesse o outro e, portanto, de um tivesse sido forjado o outro: do velho (*notum*), o novo (*nouum*)” (ibidem). Ademais, o latinista observa que se se considerar, de um lado, o sintagma *etiam tenuis*, evidenciado pelas cesuras tritemímera e heftemímera no verso 46, e *notum* – também destacado pela cesura pentemímera acompanhada da heftemímera –, e de outro, *iunctura nouum*, destacado pelas cesuras tritemímeras e heftemímeras, “[...] tem-se

⁶⁹ PRADO, 2004, p.14-15.

⁷⁰ Esquema apresentado por Prado (2004, p.14). Ressalta-se que as cesuras secundárias, tritemímeras e heftemímeras, são representadas por este símbolo ^{//}, assim como no artigo de Prado.

mecanismo paronomástico da transposição de fonemas que, recombinações, ou seja, por meio de novas associações, formam novas palavras.” (PRADO, 2004, p.19).

Diante disso, observa-se que *callida iunctura*, as “hábeis associações”, na tradução de Prado, correspondem à junção de palavras que ordinariamente e semanticamente não se associariam umas às outras, mas quando unidas criam um conceito novo, especialmente na linguagem poética. Segundo Guilherme Gontijo Flores (2014, p.84)⁷¹, pode-se compreender *callida iunctura* como “[...] uma junção sintática astuciosa de palavras não necessariamente estranhas ao uso comum, e com isso tanto sua seleção como sua combinação sintática”. Além dessa expressão, TM também apresenta o termo *series* no v.76, empregado anteriormente por Horácio nesse mesmo trecho com o gerundivo *serendis*, derivado do verbo *sero*, traduzido por Prado como “arranjo”. Horácio adverte que se deve ser cauto (*cautus*) e tênue (*tenuis*) no entrelaçamento das palavras. De acordo com Flores (ibid., p.84), *series* é o

“[...] próprio entrelaçamento das palavras na sua ordenação frasal, portanto até certo ponto independente das relações sintáticas, mas que interferem profundamente na leitura do texto, uma vez que gera efeitos que não podem ser resumidos à semântica, ou ao significado do texto.”

A fim de compreender melhor esses conceitos de Horácio, é necessário verificar a estrutura de sua composição. Na análise de Flores para essa passagem horaciana, o latinista atenta aos efeitos do verso 46 (*In uerbis etiam tenuis cautusque serendis*), causados pelo adiamento de *serendis* que não permite ao leitor, pelo menos à primeira vista, saber qual será a relação com *uerbis*. Apenas ao final da oração é que se percebe que “[...] a construção que se realiza é inesperada: *uerbis serendis* é uma *callida iunctura!*” (FLORES, 2014, p.85). Isto é, observa-se que a explicação de *series* de Horácio realiza, *performatiza*, o conceito, aplicando o próprio entrelaçamento de palavras ao plano expressivo do texto. Os adjetivos *tenuis* e *cautus* que alteram o sujeito aparecem entre *uerbis* e *serendis*. Assim, o poeta demonstra que, para se expressar de modo admirável, é preciso ser cauteloso, principalmente no que se refere à construção lexical. Em relação à estrutura de *callida iunctura*, Flores verifica que os adjetivos *notum* e *callida* aparecem em uma posição fora do padrão esperado, em fim de verso. Apenas no verso seguinte revela-se que *notum* se refere a *uerbum* e *callida* a *iunctura*. Ademais, ressalta-se que o substantivo *uerbum* aparece na primeira posição e *iunctura* na segunda, na mesma ordem em que seus adjetivos são expostos no verso anterior. Desse modo, *callida*

⁷¹ Flores também apresenta uma tradução para esse mesmo trecho: “Nas palavras, sê cauto e tênue a entrelaçar,/ e egrégio, se à palavra conhecida astuta/junção transforma em novidade.” (FLORES, 2014, p.61).

iunctura é também uma *callida iunctura*, de forma que a leitura desse trecho é decorrente de um desdobramento em que o sentido se constitui por meio da junção inesperada das palavras e da simetria e harmonia de sua ordenação. Flores (2014, p.86) ainda destaca que “[...] a junção da expressão *callida iunctura* ganha força exatamente por seu distanciamento na *series*; ela cria um efeito de suspense semântico que se resolve de modo inesperado (tal como *uerbis serendis*) depois de um cavalgamento”.

À vista disso, nota-se que TM parece estabelecer uma relação com o conceito empregado por Horácio em sua *Ars* e, de modo análogo ao poeta, parece também realizar no plano expressivo os cuidados que elenca a respeito de sua composição. Entrelaçando o adjetivo *callida* e o substantivo *cautio*, o metricista remete à expressão horaciana e demonstra o cuidado que teve ao escolher os termos e combiná-los em seus versos. Por ora, ressalta-se que a “engenhosa cautela” nesse primeiro verso se deve não somente à seleção e combinação dos termos, mas também à elaboração sonora desse verso, assim como TM ressalta nos versos 79-80 (*dum certo gradimur pede, / ipsi ne trepident pedes*). No verso 73, TM evidencia que é necessário certo cuidado na composição do tratado e, nos versos seguintes (74-80), destaca que essa cautela está relacionada aos aspectos do plano fônico a fim de que não hajam irregularidades. Nesse sentido, verifica-se em *instat callida cautio* forte recorrência dos fonemas /t/ e /k/. Esse acúmulo das consoantes faz com que o leitor atente para o plano expressivo do texto, uma vez que nesse trecho o gramático fala sobre a importância da regularidade rítmica do tratado, ao mesmo tempo que veicula esse cuidado na materialidade de seu discurso. Desse modo, /t/ e /k/ criam um efeito acústico que parece mimetizar o ruído de passos. Esse aspecto pode ser interpretado, pois, nos versos 79-80, TM remete à ideia de movimento dos pés métricos. Na verdade, o artífice joga com a ambiguidade semântica de *pes*. No verso 79, TM refere-se a um aspecto metafórico do termo, sendo que *certo pede* (pé firme) pode ser relacionado à segurança ou determinação de seguir com a composição do tratado de modo regular. Já no verso 80, *pedes* apresenta um sentido técnico, os pés que compõem os metros. Sendo assim, no verso 73, a recorrência desses fonemas parece se relacionar a essa noção do movimento dos “pés”, já que TM reivindica nesse trecho maior atenção à elaboração rítmica da obra. Ou seja, o ritmo estabelecido em *instat callida cautio*, pelo acúmulo de /t/ e /k/, já anuncia *performativamente* a busca pela regularidade prosódica na composição, que é evidenciada pelo uso dos metros.

Em relação aos demais versos, destaca-se a estrutura semelhante entre *ne sermo ambiguum sonet* e *ne priscum nimis aut leve*. Ambos começam pela conjunção *ne*. Assim, a repetição da mesma estrutura revela um espelhamento de sentido, de modo que o verbo *sonet*

também está implícito no segundo verso. Além disso, no verso *vocum ne series hiet*, TM altera a ordenação das palavras e posiciona *ne* em segundo lugar, ao lado de *series*. Esse aspecto revela, de certo modo, uma construção inesperada, pois as duas orações anteriores aparecem com a mesma estrutura. É interessante notar que TM altera a ordem sequencial nesse verso concomitantemente a *vocum series*, isto é, sobre a própria ordem sonora. E isso tudo está sujeito ao sistema métrico adotado: *vōcūm nē sērīēs hīēt*. Assim, a própria prática do gramático exemplifica concretamente os cuidados com a composição de uma obra, ligados à tradição clássica latina.

No que se refere a *sermo ambiguum* no verso 74, também é semelhante ao que Horácio diz em sua *Ars*:

Vir bonus et prudens uersus reprehendet inertis, 445
culpabit duros, incomptis allinet atrum
transuerso calamo signum, ambitiosa recidet
ornamenta, parum claris lucem dare coget,
arguet ambigue dictum, mutanda notabit,

Um homem honesto e judicioso criticará os versos sem beleza, não desculpando os que são duros, riscando com um traço negro da sua pena os mal alinhavados, cortará os ornatos exagerados, obrigando a dar clareza aos que de luz carecem, repreenderá os ambíguos e, em suma, notará tudo o que tiver de ser alterado. (HORÁCIO, 1984, p.121).

Nesse trecho, é possível observar certa correspondência entre o discurso de Horácio e TM. Assim como o poeta, o artígrafo também chama atenção para a simplicidade da composição que torna o texto mais claro, a fim de extinguir as ambiguidades. A própria expressão *ambigue dictum* de Horácio é semelhante à *sermo ambiguum* utilizada pelo gramático, além da ideia metafórica similar entre verbo *luceo* em TM e *lux* em Horácio. Ademais, verifica-se nos demais versos correspondências com outros autores de preceitos estilísticos, reforçando a tradição desses estudos que foi referência não apenas para TM, mas também para outros gramáticos anteriores e/ou posteriores a ele. No verso 75, TM menciona que o excesso de arcaísmos e coloquialismos podem obscurecer o sentido. Quintiliano, por exemplo, em *Institutio oratoria* VIII 2.12, também adverte sobre a escolha inadequada de palavras: *At obscuritas fit uerbis iam ab usu remotis, ut si commentarios quis pontificum et uetustissima foedera et exoletos scrutatus auctores id ipsum petat ex iis quae inde contraxerit,*

*quod non intelleguntur*⁷². A partir do verso 76, TM segue com os aspectos mais formais e menciona que convém evitar a recorrência de hiatos. Esse preceito é claramente tradicional e comentado por diversos autores como, por exemplo, por Cícero, em *De Oratore* III 171: *ut neve asper eorum concursus neve hiulcus sit*⁷³. E também em *Orator*, 150:

*Nam ut in legendo oculus sic animus in dicendo prospiciet quid sequatur, ne extremorum uerborum cum insequentibus primis concursus aut hiulcas uoces efficiat aut asperas. Quamvis enim suaues grauesque sententiae tamen, si inconditis uerbis efferuntur, offendent aures, quarum est iudicium superbissimum.*⁷⁴

Observa-se que o cuidado com a construção rítmica e agradável do discurso era importante para a elaboração dos enunciados na Antiguidade, independentemente de serem de natureza poética ou não. Desse modo, o autor demonstrar sua preocupação com esses preceitos estilísticos revela que, em sua própria composição, atentar-se-á a essas características, evidenciando algo interessante e que servirá, mais adiante, de base para a leitura analítica do tratado.

Ainda a respeito de arcaísmos, Trezza (1923, p.61) apresenta o estilo de TM comparando-o ao de poetas dos séculos II e III d.C. Segundo o latinista, eles construíram seu estilo tendo como referência poetas clássicos mais antigos, emulando expressões, frases e construções que já eram consideradas arcaicas nesse período. Esse fato está relacionado principalmente à difusão da literatura romana na região da África, onde um seleto grupo de poetas, filósofos e escritores de diversas áreas se espelhou nos autores do período clássico. Como Trezza afirma (1923, p.81), os autores desse período buscaram resgatar a Roma do passado por meio da poesia. Como exemplo, o latinista apresenta Aulo Gélcio e Apuleio que uniram em suas obras formas antigas e vulgares:

Apuleio e Gellio gli illustri cultori, l'uno di Retorica e di Filosofia, lo altro di studii letterarii e scientifici, non furono immuni dal contagio dei loro tempi: mescolano insieme forme antiche e volgari. Artificiosi fino all'eccesso, in loro tutto è *maniera*: Gellio stesso, che aveva studiato indefessamente Grammatica e Retorica a Roma e Filosofia ad Atene, e che aveva raggiunto uno dei più alti

⁷² “Porém, a obscuridade produz-se já a partir do uso de palavras obsoletas, como se alguém, tendo explorado os registros dos pontífices, os tratados mais antigos e autores já desusados, buscasse extrair dali justamente aquilo tudo que já não se entende mais.”

⁷³ “e que a sequência delas não seja áspero, nem contenha hiatos”.

⁷⁴ “Pois assim como o olho ao ler, também o espírito, durante a fala, precipita-se ao que vem depois, para que o encontro dos finais das palavras com as primeiras subsequentes não produzam cacofonia ou hiatos. De fato, por mais agradáveis e profundos que sejam os pensamentos, se se expressam com palavras desordenadas ofenderão os ouvidos, cujo juízo é exigentíssimo.” (JESUS, 2013, p.119).

gradi di cultura, Gellio stesso é grande entusiasta dell'insolito e dell'arcaico, delle cose e delle parole antiche. (TREZZA, 1923, p.81).⁷⁵

Assim, Trezza acredita que tenha sido nessa atmosfera que TM compôs sua arte. No próximo capítulo, demonstrar-se-ão, de modo mais aprofundado, as principais características do texto de TM, bem como a elaboração de sua linguagem.

⁷⁵ “Apuleio e Gélío, exímios intelectuais, um de Retórica e Filosofia, outro de estudos literários e científicos, não estavam imunes ao contágio de seu período: colocavam lado a lado formas antigas e vulgares. Excessivamente artificiais, neles tudo é *estilo*: mesmo Gélío, que havia estudado incansavelmente Gramática e Retórica em Roma e Filosofia em Atenas, e que tinha atingido um dos mais altos graus de cultura, o próprio Gélío é um grande entusiasta do que é desusado e arcaico, dos assuntos e das palavras antigas”.

3 PERFORMATIVIDADE EM FOCO: EXEMPLOS NA ARTE DE TERCÊNCIO MAURO

Considerando as prescrições de TM para a construção de um texto, observa-se que o autor procura pôr em prática, com a linguagem de que se vale na obra, os mesmos preceitos que elenca em seu prefácio. Neste capítulo, será evidenciado como a performatividade da linguagem do autor é construída ao longo do texto, buscando demonstrá-la por meio de passagens do Prefácio e do livro *De Metris*. É notável que a elaboração empregada na linguagem da obra de TM age sob cada enunciado, transformando-o, principalmente no que se refere ao modo como o artífice explora o ritmo por meio não apenas do emprego dos diferentes metros, mas também pelo arranjo regular dos elementos da oração que colaboram para um todo ordenado. A respeito disso, Prado (1997, p.90) argumenta existir, para os antigos, uma correlação entre *ritmo* e *ordem* dos elementos que constituem uma forma dada. Para isso, o autor lembra o termo *lucidus ordo* empregado por Horácio em sua *Arte Poética*, nos versos 40-44:

[...] *Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.
Ordinis haec uirtus erit et uenus, aut ego fallor,
Vt iam nunc dicat iam nunc debentia dici,
Pleraque differat et praesens in tempus omittat;*

[...] A quem escolhe assunto a seu alcance,
nem ordem clara nem palavras faltam.
A ordem tem vigor, talvez um charme:
é que se diga logo o que é preciso,
e, firme, deixe o resto p'ra mais tarde⁷⁶.

É importante ressaltar que Horácio se refere ali às questões da poesia dramática, mas, ainda que seus exemplos estejam relacionados ao drama, isso não significa que não se possam ampliar suas considerações, estendendo-as para outros gêneros poéticos. Observa-se nessa passagem que o poeta parece sugerir que se busque uma *forma de ordenamento* do verso que, como afirma Prado (1997, p.90), é necessária para “[...] que se cumpra seu projeto rítmico, o qual se estabelecerá por uma ordem (*ordo*) clara (*lucidus*) no arranjo, isto é, na *forma* com que as palavras engendram um enunciado poético, no intuito de que surja um ritmo particular”. É evidente que Horácio se refere à ordenação das ideias na elaboração do enunciado, de modo que assuntos e palavras devem ser cuidadosamente selecionados, mantendo a regularidade

⁷⁶ PRADO, 1997, p.90-91.

imposta pelo metro em que o poema será composto. Como se verificou no capítulo 2, nos versos seguintes à passagem há pouco apresentada, Horácio atenta para a disposição dos elementos e suas “hábeis associações” na oração⁷⁷. Dessa forma, o poeta aponta a adequação do assunto e da escolha lexical como garantia da clareza e da ordem do discurso. Por isso, Horácio caracteriza *ordo* como *uirtus et uenus* (“vigor e charme”) que é construído por meio desse arranjo cauteloso dos elementos atrelados às imposições métricas. Ademais, Prado também chama atenção para a expressão horaciana *lucidus ordo*, uma vez que, segundo o latinista (ibid., p.92), *lucidus* remete a um campo semântico de algo que pode ser *claro, iluminado* ou *cheio de luz*. Prado ainda constata que o adjetivo pode se referir a algo que seja claro tanto para a visão, quanto para a audição, explicando que:

É muito provável que se possa entender o *lucidus ordo* de Horácio como uma espécie de metáfora para designar o ritmo bem orquestrado dos poemas, *lucidus* tanto para os olhos que lêem o poema quanto para os ouvidos que constatarem, refazem e apreciam o ritmo, ainda mais se se lembra do compromisso que tinham os textos latinos com sua vocalização, geralmente em *voz alta* [...]. (PRADO, 1997, p.92-93).

Assim, nota-se que as considerações de Horácio relacionam, de certa forma, *lucidus ordo* à elaboração rítmica de um poema. Nesse sentido, é importante perceber que, também para os antigos, o ritmo é produzido pela ordem do movimento dos elementos da oração. Sendo assim, é possível compreender que “ordem” na poesia antiga também pode estar relacionada ao assunto métrico e, portanto, ao ritmo, uma vez que eles “[...] são a base material e determinante de todos os expedientes poéticos em jogo nas composições de poemas clássicos” (PRADO, 1997, p.93). Isso põe em relevo, então, a importância do modo como o ritmo das palavras é explorado em poesia e de como, na poesia clássica, a métrica oferece suporte material para essa composição. Para isso, convém lembrar que Prado apresenta a definição de *ritmo e medida*, de Giorgio Perini, em seu capítulo intitulado *Fondamenti di metrica*, parte da obra que assina juntamente com Alfonso Traina (1982):

I latini traslitterano con *rhythmus* la parola graeca ῥυθμός che viene – secondo un’etimologia discussa ma probabile – dalla stessa radice del verbo ῥέω “scorrere”, donde la nozione di “flusso”, con l’aggiunta del suffisso -θμο- che si ritrova per esempio in ἀριθμός “numero” e implica il concetto di “misura”. Perciò Platone (leg. 664-665a) definì il ritmo *της κινήσεως τάξις* “ordine del

⁷⁷ Cf. p. 59.

movimento”, ossia movimento regolato da un’ interna misura⁷⁸ (PERINI, 1982, p. 200-2 apud PRADO, 1997, p.85).

Prado atenta para o fato de que, para que se entenda melhor a relação de ritmo com a métrica e sua natureza na poesia, Perini recorre aos sentidos etimológicos da palavra grega *ῥυθμός*, além de estabelecer a relação entre ritmo, ordem e medida que, como Perini afirma nesse trecho, seguindo a definição de Platão, pode ser concebida como “movimento regulado por uma medida interna”. Nesse sentido, o latinista discorre acerca da definição moderna de ritmo, a partir do significado de *ῥυθμός* dado por Platão que, aplicada ao contexto da dança, significa “[...] *forma do movimento* corporal coordenado, associado a uma medida (*μέτρον*) e, portanto, sujeita a uma *ordem*” (PRADO, 1997, p.89). No interior de um texto de natureza poética, o ritmo é construído e reconhecido pelo ouvinte/leitor pela reiteração de esquemas prosódicos que são apresentados constante e sucessivamente. Segundo Prado (ibid., p.96), Giorgio Perini apresenta uma definição de ritmo verbal e poético, discutindo a elaboração do ritmo natural da linguagem verbal na linguagem poética:

§3. *Il ritmo verbale*

Ritmico è anche il discorso umano in quanto è una “catena di sillabe” [...] segmentabile in *frasi*, delimitate dalle pause interne al discorso e riconducibili a schemi sillabici, ossia prosodici, costanti, siano essi determinati dall’alternarsi di sillabe accentate e inaccentate (ritmo accentativo) o di sillabe brevi e lunghe (ritmo quantitativo).⁷⁹

§4. *Ritmo poetico*

Se la ripetizione di tali schemi prosodici è attuata nel contesto (rapporto sintagmatico), le frasi sono dei versi e il discorso è, prosodicamente, poetico [...] ⁸⁰ (PERINI, 1982, p.202 apud PRADO, 1997, p.96).

Considerando as definições de Perini, é patente que o ritmo natural da língua é composto por frases que são segmentos delimitados pelas pausas internas ao discurso e por cadeias silábicas que podem ser descritas por meio de padrões que assinalam a alternância de sílabas tônicas e átonas, como é o caso do português, ou de sílabas breves e longas como, por exemplo,

⁷⁸ “Os latinos transliteram com *rhythmus* a palavra grega *ῥυθμός* que vem – segundo uma etimologia discutível, mas provável – da mesma raiz do verbo *ῥέω* ‘escorrer’, em que a noção de ‘fluxo’, com a adição do sufixo -θμο-, que se encontra, por exemplo, em *ἀριθμός*, ‘número’, e implica o conceito de ‘medida’. Por isso, Platão (*leg.* 664-665a) definiu ritmo como *τῆς κινήσεως τάξις* ‘ordem do movimento’, isto é, um movimento regulado por uma medida interna”.

⁷⁹ “O discurso humano também é rítmico, pois é uma “cadeia de sílabas” que pode ser segmentada em frases, delimitadas pelas pausas internas ao discurso e atribuíveis aos esquemas silábicos (ou seja, prosódicos) constantes, sejam eles determinados pela alternância de sílabas tônicas e átonas (ritmo acentual) ou por sílabas breves e longas (ritmo quantitativo)”.

⁸⁰ “Se a repetição de tais esquemas prosódicos é realizada no contexto (relação sintagmática), as frases são versos e o discurso é, prosodicamente, poético”.

o que ocorre no latim. Dessa forma, o ritmo poético, valendo-se do ritmo verbal como sua matéria-prima, promove a repetição desses padrões prosódicos, atualizando-os de forma regular e recorrente em outro contexto da linguagem.

Em relação à prática de TM, observa-se que o gramático observa um cuidado na escolha das palavras e que as combina, a fim de que seu tratado soe agradável aos ouvidos do leitor. Desse modo, o ritmo do tratado de TM está sujeito ao jogo de uma *ars*. É interessante notar que a medida interna que regula esse jogo foi empregada por poetas latinos. Fazendo uso de metros de que se serve a poesia, TM constrói o ritmo de seu texto, mantendo um movimento constante dos versos, de modo que o autor se preocupa em relacionar o ritmo aos conteúdos a serem transmitidos. Verifica-se na leitura dessa arte a alta ocorrência de regularidades que instituem uma reincidência motivada de esquemas prosódicos. Tanto os metros empregados pelo gramático, quanto o modo como ele ordena os elementos de seu texto são fatores importantes para a compreensão dessa obra, uma vez que carregam características essenciais da tradição poética latina, de modo que tudo isso é veiculado por um discurso que pretende não apenas apresentar a matéria métrica, mas que a demonstra constantemente pela construção de linguagem ali empregada. Buscar-se-ão demonstrar, nas próximas páginas, essas características do tratado de TM, sobretudo por meio de passagens do *Praefatio* e do livro *De Metris*.

3.1 A linguagem do *Praefatio*

Observe-se primeiramente que o prefácio de TM (v.1-84) é composto em glicônios⁸¹. De acordo com Sandro Boldrini (2002, p.160), o metro glicônio já estava presente de modo não muito frequente na versificação dramática arcaica, mas ele passa a ser empregado posteriormente por Horácio e Catulo, bem como por Sêneca no canto coral de suas tragédias. O esquema fixo utilizado por TM é de base datílica, sendo que a penúltima sílaba é, geralmente, breve: *āudī/vī vētē/rēm vīrūm*⁸². Observa-se que o esquema rítmico em TM se assemelha ao empregado por Horácio. Na ode I.13, 3, por exemplo, o poeta venusino compõe um dístico formado por um glicônio e um asclepiadeu menor⁸³: *lāudās/ brācchǎ,/ vāe mēūm| fērvēns/ dīffīcī/lī || bīlē tū/mēt iēcūr*⁸⁴.

⁸¹ O esquema do verso pode ser representado assim: × × | — ∪ | ∪ — | × ∩ (cf. BOLDRINI, 2002, p. 160).

⁸² “Ouvi um velho homem”.

⁸³ Segundo Boldrini (2002, p.170), o esquema desse verso pode ser representado desse modo: — — | — ∪ ∪ | — — ∪ ∩.

⁸⁴ “louvas, ai!, o meu fígado/ ferve de inflamação crônica biliar” (FLORES, 2014, p.235).

O prefácio funciona ao mesmo tempo como uma introdução e uma justificativa do próprio autor à obra, de modo que seus leitores possam compreender seus principais objetivos, assuntos e motivações. É interessante lembrar mais uma vez que as discussões de TM são introduzidas por meio de uma metáfora em que se relaciona a figura do versificador/poeta a de um atleta. Por meio dessa analogia, o autor também demonstra a finalidade e a função de seu tratado métrico. A partir disso, observa-se que, apesar de ser um texto de natureza técnica, o prefácio à obra revela também considerável teor poético, na medida em que o gramático lança mão de recursos expressivos, evidenciando um intencional trabalho com a linguagem que pode ser notado *passim* em outros trechos do tratado. O exemplo trazido por TM, como se disse, narra a dificuldade de um atleta que desiste de competir, antes mesmo de se tornar muito velho para praticar 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. Assim, TM descreve minuciosamente o exercício praticado pelo atleta em casa. 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 esportista, fazendo com que ele trabalhe todo seu corpo. Eis os versos iniciais (1-14) com que TM principia essa narrativa:

<p><i>āudī vī vētērēm vīrūm</i> <i>vūlgō dīcērē fā būlām</i> <i>quēndām , quī tēr</i> — <i>Ōlīm pīā</i> <i>vīcīs sēt Iōvē prāe sīdē,</i> <i>pōstquam</i> — <i>āc cēdērē lī vīdūm</i> 5 <i>vīrtū tī sēnīūm vīdēt,</i> <i>dūm vīc tōr clūēt</i> — <i>ōm nīūm,</i> <i>mātū rāssē rēsōl vērē</i> <i>lēgēm pūlvērīs</i> — <i>ēt cībī.</i> <i>sēd nē cōrpōrēām rēpēns</i> 10 <i>lābem</i> — <i>ār cēssērēt</i> — <i>ō tīūm,</i> <i>tāle</i> — <i>ē xērcītī gēnūs</i> <i>cōmmēn tūm sībī dī xērāt,</i> <i>quōd sō lūs gērērēt dōmī.</i></p>	<p>Ouvi um velho homem contar à multidão uma história: esse tal, por três vezes, em Olímpia vencera sob a proteção de Jove. Depois que viu a lívida velhice acossar a virtude, mesmo quando ainda era dito ‘o vencedor de todos’, apressou-se em relaxar os rigores do exercício e da alimentação. Mas, para que o ócio não alcançasse nem arruinasse rapidamente seu corpo, disse ter inventado para si um tal tipo de exercício, que pudesse praticar sozinho em casa.</p>
--	---

No primeiro verso, *āudī|vī vētērēm vīrūm*, TM introduz a obra em primeira pessoa – com o verbo *audivi* – apenas como um recurso para intermediar a história que será narrada ao leitor, uma vez que a narração será confiada a uma segunda voz. 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 na obra. O gramático

coloca-se, de início, aparentemente alheio a essa anedota, atribuindo-a a outrem, i.e., a um velho narrador (*veterem virum*). Essa figura é introduzida como uma voz que narra uma recordação, conferindo à narrativa uma espécie de vago tom mítico. Esse narrador é caracterizado com o epíteto *vetus* (o velho) que designa alguém que viu e ouviu muitas coisas ao longo da vida e que, portanto, tem muita experiência. Por isso, o velho homem usufrui de grande respeito e veneração de todos. Nesse verso, nota-se forte aliteração na semivogal latina /v/ de *audivi veterem virum* e que é estendida até o verso seguinte por meio de *vulgo*. A aliteração parece retomar e ressaltar a importância do *vetus*, uma vez que ela ressoa bastante ao longo dos versos.

A importância da idade não parece estar somente atrelada ao velho narrador, mas, principalmente, ao atleta “aposentado”, já que ele é o protagonista desse trecho. O tema da idade permeia esse exemplo e o gramático atribui-lhe um enorme destaque, a fim de elevar a imagem da pessoa mais velha que possui diversas experiências, mantendo o respeito e a reverência desta etapa. Ademais, a ideia de idade aqui exposta pode ser considerada um dos pontos principais para a análise da metáfora estabelecida pelo autor mais adiante, uma vez que ele próprio se apresenta como um velho escritor. Desse modo, a “idade” é explorada pela escolha lexical de TM ao longo desses primeiros versos, principalmente no verso 6 (*vīrtū/tī sēnī/ūm vīdēt*), em que TM opta pelo termo *senium* para falar da idade avançada do atleta. Diferentemente de *vetus*, *senium* possui acepção negativa de velhice. De acordo com o dicionário de F.R. dos Santos Saraiva (1927, p.1085), o primeiro significado atribuído ao termo é “velhice, idade de velhice” e, por extensão de sentido, pode significar “danificação, estrago, ruína”. No dicionário latino-português de Faria (1992, p.500), os primeiros sentidos atribuídos ao termo são “velhice, peso da idade”, de modo que se nota, logo nos primeiros sentidos, o aspecto negativo desse adjetivo. Por outro lado, no verbete de *vetus* de Saraiva (1927, p.1272), as acepções atribuídas à palavra são “velho, idoso, antigo” e, por extensão de sentido, “anterior, precedente, antigo”. Assim, observa-se que tais acepções não trazem valor negativo, de modo que TM estabelece um contraste de figuras, já que veiculam ideias opostas. O emprego de *vetus* como adjetivo para *vir* (“homem”) designa uma figura de um velho sábio que concentra a atenção de seus ouvintes, uma vez que goza de certo respeito garantido, devido a sua experiência de vida, que inspira confiança. Em contrapartida, o termo *senium* se refere, nesse contexto, ao peso da idade, o aspecto negativo da velhice, de modo que o artífice contrasta, por meio de um substantivo e um adjetivo de uma mesma ordem semântica, a figura de um velho com o peso da idade avançada, isto é, com a ruína do homem causada pelo tempo. O contraste dessas figuras pode ser percebido na própria estrutura dos versos 1 e 6:

āudī/vī vētērēm/ vīrŭm [...]
vīrtū/tī sēnīūm/ vīdēt,

Nota-se no verso 1, que *veterem* aparece na posição central do verso, assim como *senium* também está na mesma posição. Ambos os termos estão em paralelo e, apesar de se encontrarem em versos distantes, o contraste pode ser observado pela ordenação e simetria no modo como TM os posiciona no verso. Desse modo, o paralelismo dos termos na organização do verso produz um efeito de sentido que pode ser compreendido como um reforço do contraste estabelecido por *vetus* e *senium*.

Já no verso 5 (*pōstquam* ^ˆ *āc|cēdēřē| līvīdŭm*), a proximidade do adjetivo *lividum* e do verbo infinitivo *accedere* também revela, por meio da própria estrutura, o que vai pelo conteúdo, isto é, “aproximação da descorada velhice”. Essa estrutura salta aos olhos, uma vez que o sujeito da oração, *senium*, aparece apenas no verso 6. No entanto, o adjetivo que o caracteriza, *lividum*, é o termo que acompanha o verbo. Dessa forma, a característica de *senium* está em destaque, uma vez que o adjetivo é colocado antes do substantivo a que se refere. *Lividus*, derivado do verbo *livere*, significa, de acordo com Saraiva (1927, p.685), “estar denegrido, ter cor de chumbo, estar lívido”. Nota-se que se trata de um adjetivo com sentido figurado, de modo que é possível interpretar que *senium* (velhice) impactou o atleta a tal ponto que o fez pálido, descorado, triste, desolado. Assim, relaciona-se o adjetivo à resistência do atleta à chegada da velhice, uma vez que *lividum* caracteriza negativamente *senium*. Esse aspecto evidencia, pela própria organização e entrelaçamento dos termos nos versos, a aproximação da velhice e suas consequências ao atleta.

Ademais, no verso *vīrtūti sēnīūm vīdēt*, observa-se que o substantivo *senium*, alocado entre os demais termos da oração, apresenta uma ruptura com a repetição da semivogal latina /v/ em *virtuti* e *videt*, que parece retomar *vetus*, do primeiro verso. É evidente que *vetus* se refere àquele que narra essa história, porém ele também pode estar ligado ao atleta, uma vez que a ideia de *vetus* mantém-se motivada pela recorrência de /u/ vocálico e semivocálico nos demais versos, como se pode notar em *vulgo*, *vicisset*, *lividum*, *virtuti* e *videt*. A recorrência do fonema /u/, construída desde o primeiro verso, conduz a uma possível leitura relacionada ao *vetus*, de modo que a sibilante /s/ de *senium* contrasta não somente com a ideia deflagrada pelos termos, mas também pela construção fônica do verso. A idade (*senium*) obstrui o vigor do atleta que a percebe começando a arruinar seu corpo cultivado. Esse aspecto é evidenciado não apenas pelo plano do conteúdo, mas também pelo plano da expressão, de forma que o contraste se dá pela disposição dos termos, *senium* entre *virtuti* e *videt*, além da interrupção do fluxo de /v/ pela sibilante /s/.

A narrativa enunciada por um velho homem também está presente nas *Epistulae ex ponto* de Ovídio⁸⁵. No livro III, mais precisamente na segunda elegia, o poeta se dirige a seu amigo *Cotta Maximus* celebrando sua amizade. É interessante notar que Ovídio interrompe seu discurso dando a voz a um velho homem que narra os eventos da peça *Ifigênia em Áulis*, do dramaturgo Eurípides. Destaca-se aqui o modo como o poeta introduz a fala do velho, nos versos 41-42: *forte senex quidam, coetu cum staret in illo,/ reddidit ad nostros talia uerba sonos*⁸⁶. Nota-se que Ovídio apresenta o velho narrador de forma “genérica”, tratando-o por *senex* (velho, ancião). Semelhantemente, TM também apresenta o velho narrador sem maiores informações de identidade, exceto ter sido ele um atleta, como se nota no verso 1 (*audivi veterem virum*), e, além disso, também se utiliza dessa mesma figura com intuito de inserir um exemplo mais elucidativo sobre suas próprias motivações. Nos versos 97-98, Ovídio encerra a história narrada: *Fabula narrata est postquam uulgaris ab illo, laudarunt omnes facta piamque fidem*⁸⁷. Há, nesse verso, certa semelhança entre a escolha lexical de Ovídio e de TM. O segundo verso do gramático, *vulgo dicere fabulam*, além de remeter ao verso ovidiano em relação à escolha das palavras, como *vulgo* (>*vulgaris*) e *fabula*, também apresenta certa concisão conceitual, além de retomar a noção de que o velho homem conta uma história conhecida por todos. Na epístula de Ovídio, verifica-se também, no verso 98, que esse ancião é respeitado por aqueles que o ouviram e, de fato, a figura do *senex* inspira a confiança por ser tido como sábio, de modo que os ouvintes louvam não apenas a história contada, mas também aquele que a narrou.

Segundo Chiara Cignolo (2002, p. 220), quando TM emprega o adjetivo *senium*, ele retoma um *topos*⁸⁸ literário estabelecido no mundo antigo: a velhice como mal. A autora apresenta como exemplo a obra *Cato Maior uel de Senectute* (abreviado *Sen.*) de Cícero, o tratado filosófico que disserta sobre os diversos aspectos da velhice. Cícero fala sobre as *senectutis molestiae*, i.e., os incômodos da velhice (*Sen.*, II) e mostra como, no capítulo IV, para

⁸⁵ Cf. CIGNOLO, 2002, p.218

⁸⁶ “Um velho que por acaso se pusesse de pé no círculo [de expectadores], nos respondeu com tais palavras”.

⁸⁷ “Depois que essa popular história foi por ele narrada, todos exaltaram os feitos de piedosa fidelidade”.

⁸⁸ De acordo com Francisco Achcar (1994, p.28), os *tópoi* são os lugares-comuns de cada texto, isto é, são os elementos e temas recorrentes em cada gênero literário que apontam “[...] instâncias de particularidade. De fato, ao contrário do que à primeira vista pode parecer, é sobretudo na utilização dos *tópoi* que se revela a originalidade do poeta: a seleção, a expressão e a combinação deles oferecem possibilidades inesgotáveis de soluções imprevistas dentro do uso tradicional, chegando até a transgressões de uso”. O autor acrescenta que os lugares-comuns implicam sempre a *aemulatio* (a superação de modelos estabelecidos na tradição) e, por consequência, a *imitatio* (*mimesis*), de modo que a emulação “[...] é mais forte nas poéticas que recorrem a *tópoi*[...]” (ACHCAR, 1994, p.28). Assim, emprestando a afirmação de Quintiliano X, 2.4 (*imitatio per se ipsa non sufficit*: “a imitação por si mesma não é suficiente”), Achcar ressalta que, na *imitatio*, há a exigência de originalidade. É interessante notar que TM se vale, ao longo de seu tratado, de diversos lugares-comuns, geralmente utilizados sobretudo na lírica latina, revelando a sua originalidade em recriá-los, retomando a tradição por meio de um diálogo intertextual.

Catão, a velhice não parece ser um fardo, mas que para muitos homens mais velhos é algo vexatório e que eles declaram ser uma carga mais pesada que o monte Etna⁸⁹. Desse modo, apresentam-se, conforme Cignolo (2002, p.220), quatro motivos pelos quais a velhice é geralmente considerada incômoda. Entre eles, os dois primeiros, apresentados no parágrafo 15, são os que mais se aproximam dos motivos do atleta de TM: primeiramente, a idade afasta o homem de atividades ativas (*unam, quod avocet a rebus gerendis*⁹⁰) e, em segundo lugar, torna o corpo mais debilitado (*alteram, quod corpus faciat infirmius*⁹¹). Observa-se que Cícero emprega o adjetivo *senectus*, proveniente de *senex*, atribuindo-lhe, nesse contexto, a mesma carga negativa que TM confere ao atleta. É possível compreender, a partir desse paralelo, que o esticólogo latino também pode ter relacionado esse aspecto da idade senil ao *topos* apresentado anteriormente por Cícero, como foi exemplificado, e outros autores e poetas da Antiguidade.

Observa-se que, além do *topos* da velhice, TM também apresenta, a partir do verso 8 (*mātūrāssē rēsōlvērē*), o *topos* literário da *recusatio*, caro aos poetas do período de Augusto (27 a.C. a 14 d.C.). A *recusatio* é recorrente em diversos gêneros da literatura antiga, de modo que pode ser amplamente definida. De acordo com Alexandre Piccolo (2015, p.160), o termo *recusatio* costuma ser traduzido por “recusa, rejeição ou repulsa”. Além disso, o latinista afirma que “a especialização literária do termo associa-se tradicionalmente a Calímaco⁹² (em seus *Áitia*, sobretudo) e seus epígonos romanos, que expressam renovadas negações usualmente ligadas ao louvor imperial” (PICCOLO, 2015, p.160). Nesse *topos* o poeta recusa-se a cantar

⁸⁹ Em *Sen. IV, 5: plerisque senibus sic odiosa est, ut onus se Aetna gravius dicant sustinere.* (“Sim, é odiosa para muitos idosos, a ponto de dizerem que suportam um peso maior que o Etna”).

⁹⁰ “Primeiro, que nos afasta das atividades ativas”.

⁹¹ “Segundo, torna o corpo mais fraco”.

⁹² Poeta grego que, de acordo com Harvey (1998, p.97), nasceu em Cirene aproximadamente em 310 a.C. Calímaco é conhecido como um dos poetas gregos que mais inspirou os poetas elegíacos romanos, sobretudo, Ovídio, Catulo e Propércio. No prólogo dos *Áitia*, em que Calímaco estabelece os fundamentos de sua poesia, a persona poética recusa-se o canto épico, pois uma divindade (uma das Musas ou Apolo) o convenceu a compor em um gênero que fosse mais adequado e menos ambicioso. De acordo com Erika Werner (2012, p.47), Calímaco afirma que os críticos de sua poética o acusam de não compor poemas grandes e de também não celebrar “reis” e “heróis”. Essas características constituem o modelo poético ideal que, conforme Werner (2012, p.48), “[...] parecem refletir, de modo geral, as enunciações apresentadas por Aristóteles acerca do gênero épico. A definição da matéria oposta à calimaquiiana por meio da imagem de reis e heróis insere-se na definição aristotélica referente tanto à matéria apropriada ao gênero trágico, a qual deveria corresponder à [...] ‘imitação de homens superiores ou de uma ação elevada’”. O poeta grego recusa-se a compor sob os ideais da épica tradicional, opondo-se aos poemas cíclicos ligados ao modelo homérico, como Werner aponta em outra passagem de Calímaco em que ele recusa diretamente os poemas do Ciclo Épico (cf. WERNER, 2012, p.52). Nesse sentido, Calímaco defende suas preferências poéticas, como o gosto pela “brevidade”, isto é, pelo uso de “poucas palavras”, a fim de tráfegar por caminhos não frequentados e inovar. Desse modo, compreende-se que o modelo da *recusatio*, instaurado por Calímaco e reproduzido posteriormente pelos poetas latinos augustanos, consistia na recusa de uma imposição estética-literária que, em ambos os casos, os poetas “rejeitavam”, de certo modo, estilo e temas épicos, a fim de defender sua inspiração e originalidade.

em um estilo elevado, a fim de afirmar seu estilo como próprio e original. Os poetas augustanos, por exemplo, recusaram o estilo e temas do poema épico. Segundo Simonetta Nannini (1982, p.71), a *recusatio* no período de Augusto é um elemento fundamental para compreender a atitude dos poetas perante às imposições do Império. Nannini aponta o caráter também político-cultural das *recusationes*, uma vez que havia certa resistência por parte dos intelectuais à hegemonia cultural desse novo regime. Então, para a autora italiana,

Se la *recusatio*, infatti, per la sua stessa vitalità, costituisce senz'altro un sintomo della profonda e diffusa esigenza di difesa della propria ispirazione, ultimo, apparente margine di autonomia, è altresì vero che proprio la frequenza con cui viene impiegata e la fissità de lo schema compositivo suggeriscono cautela nell'appoggiare l'ipotesi di un fermo rifiuto della politica culturale di Augusto, non solo per Orazio, ma per tutti i poeti di questa generazione, uniti dalla comune necessità di elogiare il principe [...](NANNINI, 1982, p.72)⁹³

Nannini aponta para o fato de que a *recusatio* se relaciona à defesa da inspiração individual do poeta, mas é necessário ter certo cuidado ao analisar a *recusatio* nos poetas augustanos, pois eles se apropriaram desse *topos* literário de modo sutil e que, por vezes, é caracterizado por certa ambiguidade. Um dos principais paradoxos da *recusatio* romana praticada pelos poetas é quando fazem a exaltação do imperador declarando-se insuficientes para tal tarefa. Horácio apresenta diversos exemplos da *recusatio* ao longo de toda sua extensa obra. Nos seguintes versos da Epístola 2.1, traduzidos e analisados por Piccolo (2015, p.162), Horácio dirige-se ao imperador Augusto, recusando-se a uma suposta preferência de composição:

(...) *nec sermones ego mallem
repentis per humum quam res componere gestas(...)
si quantum cuperem possem quoque; sed neque parvum
carmen maiestas recipit tua, nec meus audet
rem temptare pudor, quam vires ferre recusent.*
(2.1.250-1, 257-9)

(...) E eu nem preferiria [escrever]
discursos arrastados por terra a compor tuas gestas,(...)
se eu também pudesse quanto desejasse. Mas nem tua
majestade aceita um pequeno poema, nem ousa meu
pudor tentar uma coisa que minhas forças recusam carregar.⁹⁴

⁹³ “Se de fato a *recusatio*, devido a sua própria vitalidade, constitui sem dúvida um sintoma da profunda e generalizada exigência de defesa da própria inspiração e, por fim, uma aparente limitação da autonomia, também é verdade que até mesmo a frequência com que é usada e a regularidade do esquema de composição sugerem cuidado ao apoiar uma hipótese de uma firme rejeição à política cultural de Augusto, não apenas em Horácio, mas em todos os poetas dessa geração, unidos pela necessidade comum de louvar o príncipe”.

⁹⁴ (PICCOLO, 2015, p.162).

Observa-se que, nessa epístola, Horácio nega uma suposta preferência de estilo, ao mesmo tempo em que a rejeita. O poeta revela o estilo da sua matéria como *humilis* (baixo, simples), em comparação ao estilo épico. Nota-se que a rejeição é ambígua, uma vez que Horácio compõe seu poema em hexâmetros, metro associado, principalmente, ao gênero épico⁹⁵. Assim, de acordo com Piccolo (2015, p.162), a rejeição apresentada por Horácio é, nesse contexto, aparentemente contraditória, pois, “ [...] metro épico por excelência, o hexâmetro é o mesmo da carta.” (ibidem)⁹⁶. Então, a recusa da epístola

[...] vem revelar uma adequação: o assunto das epístolas é corriqueiro e grosseiro, sobretudo se comparado com a grandeza do assunto das epopeias, embora ambos os textos se valham do mesmo metro. O humilde estilo epistolar não convém à majestade (*maiestas*, 258) do imperador e a suas gestas (PICCOLO, 2015, p.162).

Desse modo, Horácio se coloca em posição de uma suposta “humildade” e afirma que seus hexâmetros apresentam matérias “baixas”, revelando que não ousa apresentar um assunto elevado, uma vez que suas forças não são suficientes para lidar com as grandes epopeias. Desse modo, o poeta se apresenta como alguém que se esforça bastante para obter grandes resultados, além de se posicionar diferentemente da tradição, reiterando sua originalidade de poeta. É interessante notar que Horácio, por um lado, demonstra saber e ter grande habilidade para compor hexâmetros e, por outro lado, assume não ousar tratar de matérias elevadas. Em seu estudo, Piccolo (2015, p. 164) afirma que, ao longo de sua obra, Horácio revela sua “pequenez” em relação ao gênero épico. Essa condição “[...] que pode parecer um defeito em sua incapacidade de enfrentar matérias épicas, aparece transfigurada como uma qualidade (de valor estético) do poeta, entre as dádivas que lhe concedera o destino” (PICCOLO, 2015, p.164). Assim, Horácio demonstra uma negação comedida, com elegância e sofisticação estilística, de modo que veicula a recusa de forma mais indireta e apresenta sua grandiosidade também indiretamente.

Em relação à questão da adequação, convém ressaltar que, em sua *Retórica*, Aristóteles afirma que, para cada gênero, é necessário ajustar a matéria e o metro. No livro III, Aristóteles afirma que

⁹⁵ É evidente que o metro heroico se presta a diversos usos como, por exemplo, nas obras de Virgílio, em que poeta compõe as *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida* em hexâmetros. Ainda assim, o metro heroico é, geralmente, associado à épica.

⁹⁶ Segundo Simonetta Nannini (1982, p.72-73), as recusas concedem o que aparentemente rejeitam, isto é, utilizam-se dos mesmos recursos apresentando uma imitação formal dos modelos recusados.

A expressão possuirá a forma conveniente se exprimir emoções e caracteres, e se conservar a ‘analogia’ com os assuntos estabelecidos. Há analogia se não se falar grosseiramente acerca de assuntos importantes, nem solenemente de assuntos de pouca monta, nem se colocarem ornamentos numa palavra vulgar. Se assim não for, assemelha-se a um registro de comédia. (ARISTÓTELES, 2005, p.257).

Aristóteles apresenta aí a noção de adequação da matéria e da expressão do enunciado, já que assuntos elevados não devem ser exprimidos vulgarmente nem vice-versa. Aliando-se às prescrições em relação à adequação do gênero da tradição, na Epístola 2.1, observa-se que Horácio afirma que seu estilo pode ser inadequado para apresentar as gestas do imperador e que seus versos não seriam suficientes para louvá-las. É interessante perceber em Horácio a necessidade da adequação do assunto ao gênero epistolar, que se torna uma espécie de justificativa do poeta para Augusto. Embora Horácio não demonstre que uma epístola seja o gênero adequado para honrar os feitos do imperador, ainda assim, o poeta “prefere” compor sua carta em hexâmetros, versos predominantes no gênero épico. Assim, Horácio apresenta, no ato de sua recusa, um princípio de adequação entre matéria e gênero poético que reforça sua ideia de que, para sua prática, não convêm temas e dicção de natureza épica. Destaca-se que, em sua *Arte poética* (v.73-92), Horácio já menciona os principais gêneros poéticos segundo sua forma, associando metro e o assunto (*res*):

Em que metro se podem descrever os feitos dos reis, dos chefes, as tristes guerras, já o demonstrou Homero. O lamento, o tempo antigo, exprimia-se em versos desiguais que foram unidos: (75) depois, neles se incluiu a satisfação de promessas atendidas. Sobre quem, no entanto, pela primeira vez criou as singelas elegias, discutem os gramáticos e ainda o litígio está em tribunal. Foi a raiva quem armou Arquíloco do jambo que a este é próprio: depois, a tal pé, adaptaram-no os socos e os grandes coturnos por mais apropriado para (80) o diálogo, capaz de anular o ruído da assistência, visto ser criado para a ação. A Musa concedeu à lira cantar deuses e filhos de deuses; o vencedor no pugilato e o cavalo que, primeiro, cortou a metas nas corridas; os cuidados dos jovens e o vinho que liberta os cuidados. (85) Se não posso nem observar as funções prescritas e os tons característicos dos diversos gêneros, por que hei de ser saudado como poeta? Qual a razão por que prefiro, com falso pudor, desconhecê-los e aprendê-los? Mesmo a comédia não quer os seus assuntos expostos em versos de tragédia e igualmente a ceia de Tiestes não se enquadra na (90) narração em metro vulgar, mais próprio dos socos da comédia. Que cada gênero bem distribuído ocupe o lugar que lhe compete”. (HORÁCIO, 1984, p.65-69).

Verifica-se que o poeta apresenta aí brevemente os gêneros, demonstrando para cada um o ajuste necessário entre matéria e metro. Primeiramente, Horácio menciona os poemas épicos que descrevem as *res gestae* dos reis e as guerras em hexâmetros (73-4); logo depois as

elegias que cantam as lamentações amorosas em dísticos elegíacos (75-8); os metros iâmbicos utilizados nas invectivas de Arquíloco e que, em seguida, foram adotados pela tragédia e comédia (79-82); e, por fim, a poesia lírica que, pelo sopro da Musa, versa temas variados em diferentes metros (83-5). Conforme Piccolo (2015, p.33), é importante notar que a ordem como Horácio dispõe os gêneros poéticos (épica, poemas em dísticos elegíacos, iambos, dramáticos, líricos) permite compreendê-las como uma espécie de “escala poética”, como se Horácio propusesse uma gradação de valor poético instituída pela ordem de apresentação dos estilos. Isto é, nas palavras do latinista, “[...]a exposição horaciana procede do mais ‘elevado’, passa pelos estilos ‘médios’ e chega, enfim, ao mais ‘simples’ – em resumo, parte do épico e vai até o lírico; começa pelo gênero ‘mais alto’ e conclui com o ‘mais baixo’ ” (PICCOLO, 2015, p.33). Apesar da questão dos gêneros de elocução ser mais complexa do que aparece nessa síntese, essas relações estabelecidas pelo poeta podem ser interpretadas como uma discussão para sua própria obra como um todo, uma vez que, no interior de suas *recusationes*, Horácio manifesta preferência pela adequação entre assunto e gêneros poéticos.

Partindo da definição de Horácio sobre a épica para os romanos, observa-se que esse gênero se ocupa das guerras e das *res gestae*, isto é, dos feitos dos líderes romanos. É evidente que tal assunto é adequado para os gêneros elevados. Para Aristóteles, em sua *Poética*, a epopeia pode ser considerada como um gênero “elevado”, pois as ações descritas nesse gênero são as de indivíduos de elevada índole e estirpe. Estabelecendo uma comparação entre tragédia e epopeia, o filósofo afirma que “a epopeia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopeia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa” (ARISTÓTELES, 2003, p.109). Em relação ao metro, Aristóteles (1449 b) considera o hexâmetro o mais adequado para o gênero:

Quanto à métrica, prova a experiência que é o verso heroico o único adequado à epopeia; efetivamente, se alguém pretendesse compor uma imitação narrativa, quer em metro diferente do heroico, quer servindo-se de metros vários, logo se aperceberia da inconveniência da empresa. Na verdade, o verso heroico é o mais grave e o mais amplo e, portanto, melhor que qualquer outro se presta a acolher vocábulos raros e metafóricos (também por este aspecto a imitação narrativa supera as outras). (ARISTÓTELES, 2003, p.140-1).

Observa-se que Aristóteles avalia a épica como um gênero em que os modos de imitação narrativa superam os demais. Assim, o filósofo considera o verso heroico apropriado para narrar os grandes feitos dos heróis, já que sua extensão permite maior desenvolvimento das ações narradas, o que seria uma vantagem para a escolha de termos raros e metáforas. Além disso,

Aristóteles também ressalta a estrutura épica que consiste na multiplicidade de *fábulas* (entrechos narrativos) ligadas à ação principal, aspecto que enriquece ainda mais uma obra épica e desperta o interesse pela diversidade dos episódios⁹⁷. Aristóteles apresenta como modelo de suas premissas para a epopeia a *Ilíada* e *Odisseia* de Homero, e destaca que essas obras têm uma unidade admirável, uma vez que a imitação de uma ação deve ser sempre única e inteira – começo, meio e fim – e que as partes de um todo devem ser bem amarradas⁹⁸. Na *Odisseia*, Aristóteles destaca que Homero, com grande sucesso, consegue narrar acontecimentos do início ao fim, selecionando o que será essencial para a obra como um todo:

Porém Homero, assim como se distingue em tudo o mais, também parece ter visto bem, fosse por arte ou por engenho natural, pois ao compor a *Odisseia* não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses, por exemplo, o ter sido ferido no Parnaso e o simular-se louco no momento em que se reuniu o exército. Porque, de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia necessária e verossimilmente que a outra houvesse de acontecer, mas compôs em torno de uma acção una a *Odisseia* – una, no sentido que damos a esta palavra – e de modo semelhante a *Ilíada*. (ARISTÓTELES, 2003, p.115).

É interessante perceber que, ao lado dessas características, Aristóteles afirma que a epopeia admite o “irracional”⁹⁹, que se caracterizaria por alguma intervenção como, por exemplo, a divina, que aparece frequentemente nas epopeias. Seriam acontecimentos inexplicáveis para o homem e que necessitariam de alguma predição ou anúncio. Retomando a breve definição de Horácio sobre épica, nota-se que o poeta não menciona a presença do elemento divino, nem a interação entre deuses e humanos que com frequência aparece nas obras desse gênero. Observa-se que Horácio associa, no verso 83 de sua epístola, a presença divina ao gênero lírico: “A Musa concedeu à lira cantar deuses e filhos de deuses” (HORÁCIO, 1984, p.67). Conforme Piccolo,

Nos moldes da épica proposta por Horácio, esse afastamento divino revela, sob outra perspectiva, uma peculiar integração entre documentação histórica e poesia laudatória, feições a que aspiravam as epopeias em Roma. Por outro lado, a assiduidade dos deuses na épica propicia não só leituras alegóricas mas uma progressiva banalização interpretativa, [...]. Assim, quanto menos deuses no longo “documento” poético, mais verossímeis passam a ser as *res gestae* do imperador, louváveis por seus valores desligados da divindade. (PICCOLO, 2015, p.35-6).

⁹⁷ cf. *Poética*, XXIV, §153: “Tal é a vantagem do poema épico, que o engrandece e permite variar o interesse do ouvinte, enriquecendo a matéria com episódios diversos;” (ARISTÓTELES, 2003, p.140).

⁹⁸ Cf. *Poética*, VIII, §49.

⁹⁹ Cf. *Poética*, XXIV, §156: “[...] na epopeia, porque ante nossos olhos não agem actores, chega a ser admissível o irracional, de que muito especialmente deriva o maravilhoso” (ARISTÓTELES, 2003, p.141).

Desse modo, sob a perspectiva que Horácio apresenta, a epopeia em Roma precisaria, sobretudo, louvar os feitos dos líderes, de forma que a intervenção do elemento divino teria de ser menos frequente, já que o principal objetivo deveria ser exaltar as *res gestae* do imperador. Assim, para Horácio, a tarefa de cantar os deuses seria incumbência da lírica. Em sua descrição da poesia lírica, o poeta enumera seus subgêneros: primeiramente apresenta os *hinos* dedicados aos deuses (v.83); em seguida, menciona os *encômios* dedicados aos filhos dos deuses (v.83); os *epinícios* que exaltam vitórias esportivas, seja de um pugilista ou de um ganhador de corridas de cavalo (v. 84); *poemas eróticos*, que retratam os amores e sofrimentos dos jovens (v.85); e, por fim, os *escólios*, poemas que celebram temas variados, incluindo os prazeres da mesa e o vinho (v.85)¹⁰⁰. Nessa breve descrição feita por Horácio, não foram mencionados os metros da poesia lírica, sugerindo a conhecida variação métrica do gênero, em que não havia, assim como o poeta salientou para a épica, um metro único e fundamental. Assim, observa-se que na poesia lírica os temas variados eram adaptados em um ritmo próprio e adequado a eles. Nos versos 86 e 87¹⁰¹, Horácio afirma que, para ser poeta, é necessário primeiramente reconhecer as leis da Poética e o tom de cada gênero. E, no verso 88, o poeta ainda escarnece e ironiza aqueles que optam por permanecer na ignorância, desconhecendo as normas (*cur nescire pudens prave quam discere malo?*¹⁰²). Assim, Horácio evidencia, nesse trecho de sua arte, que é presunçoso ignorar as leis da Poética, uma vez que cada gênero ocupa o espaço que lhe compete.

No caso de suas *recusationes*, Horácio contrapõe seu labor poético ao da épica a fim de sustentar sua originalidade de estilo e propor uma nova direção para sua poesia, revelando sua preferência estilística sem desprezar inteiramente a outra. Desse modo, como se observou na Epístola 2.1, o poeta apresenta a necessidade da adequação do assunto ao gênero. Nesse sentido, na *Arte poética*, Horácio também aponta para a indispensabilidade da adequação e do conhecimento das normas da Poética, ironizando aqueles que afirmam poder ignorá-los. É interessante perceber que o poeta, em seu próprio discurso, demonstra engenhosidade na elaboração de seu estilo, valendo-se dos mesmos preceitos estilísticos que impõe àqueles que desejam ser considerados poetas.

Tomando Horácio como exemplo do uso da *recusatio*, nota-se que nos versos 8 a 14, TM apresenta a recusa do atleta em competir, mesmo sendo considerado o vencedor de todos.

¹⁰⁰ Cf. HORÁCIO, 1984, p. 67.

¹⁰¹ *Descriptas servare vices operumque colores/ cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor?* (“Se não posso nem observar as funções prescritas e os tons característicos dos diversos gêneros, por que hei de ser saudado como poeta?”). HORÁCIO, 1984, p.69).

¹⁰² “Qual a razão por que prefiro, com falso pudor, desconhecê-los e aprendê-los?” (HORÁCIO, 1984, p.69).

Nesse trecho, a rejeição parece relacionar-se apenas ao exemplo do atleta. No entanto, mais adiante, a partir do verso 51, o gramático estabelece, por fim, uma comparação que revela sua verdadeira intenção discursiva. Assim, essa aparente recusa do atleta olímpico é transferida ao ato de poetar, mas, sobretudo, ao ofício do próprio autor, uma vez que ele decide compor seu tratado em versos caros à lírica latina. No que se refere à narrativa do esportista, compreende-se que sua recusa às competições é uma forma de ele manter sua glória e encerrar sua carreira com “boa fama”, porém, para que ele não perca suas habilidades, mantém pelo menos a prática de exercícios em sua casa.

No intervalo que compreende os versos 15 a 50, TM descreve minuciosamente esse exercício.

*nērvīs| mōllībūs ̄in|vīcēm
iūncīs| ̄in tērētēm| strūēm,
ceū Pār|thūs sōlēt ̄aut| Scýthēs¹⁰³
ārcūs| cōrnībūs ̄ēx|tīmīs
lēvēm| nēctērē lī|nēām,
tālēs| ̄āssīdūē| līgāt, 20
dūm sīt| fūnicūlī| mōdūs,
āptūs| quī pūtēō| fōrēt.
hāustōs| hīnc īgītūr| cādōs
īmīs| ̄āb tēnēbrīs| ̄āquāe
tām fī|lō tēnūī| trāhēns,
quōd strīn|gī nēquēāt| vōlā,
nīsūs| ̄ūndīquē cōr|pōrīs
sūmmōs| ̄in dīgītōs| ̄āgīt;
āngūs|tōquē tēnē|cūlō
dōnēc| lūbrīcā sār|cīnā 30
tāntī| pēr spātīum| cāvī
īn lū|cēm sūpēram ̄ē|xēāt,
āltēr|nā vīcē pōl|līcūm
cērtāt| vīncērē pōn|dērīs
īn prāe|cēps fācīlēm| fūgām.
nīl mā|gnūm gērere ̄hūnc| pūtēs,
ēt tān|tum ̄in dīgītīs| ̄ōpūs;
cūncīs| vīscērībūs| tāmēn
ōccūl|tūs trēpīdāt| lābōr,
tōtūm| cērñērē nēc| pālām, 40
quō tō|tūm gērētūr| quēās.
Cāecīs| flātībūs ̄in|tīmī
tēndūn|tūr lātērūm| sīnūs,
ēt pō|plēs trēmīt ̄ēt| gēnū.
nēc plān|tāe ̄stābilēs| mánēnt
nīl ̄īm|mūnē rēlīn|quītūr.
Ēt pār|va ̄ēst vīā vī|rībūs:*

Com cordas soltas, mas entrelaçadas
alternadamente em uma trama bem torcida,
assim como um persa ou um cita costumam
atar uma linha bem fina
nas pontas extremas do arco.
Essa se une a várias outras,
até que o comprimento do cordão
seja próprio para um poço.
Daí, então, puxando potes cheios
da profunda escuridão da água,
com um fio tão fino
que não poderia ser segurado na palma da mão,
o esforço de todo o corpo
converge para as pontas dos dedos
com uma aderência estreita,
até que o peso escorregadio
pela extensão de tamanha abertura
surja na luz superior,
alternando os polegares
luta para vencer a fácil fuga
do peso para baixo.
Você pensa que ele não pratica nada difícil
e que tamanho trabalho é só nos dedos.
Porém, em todas as entranhas
pulsa um esforço oculto.
Você poderia ver tudo e, ainda assim,
não veria claramente por onde tudo se passa.
As entranhas por um cego sopro dos pulmões
são dilatadas, e o peito,
ora treme a panturrilha, ora o joelho,
nem as solas dos pés se mantêm estáveis.
Nada fica imune.
Estreita é a via de escape de todo esse esforço;

¹⁰³ 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, daí a importância do fio que, no caso deles, tensiona seus arcos.

*mōs cēr|tāmīnīs ēt| mōdūs,
sūdōr| dūm sōlītūs| cādāt
nūllā| mōlē pālāes|trīcā.* 50

o comportamento e a forma são os da luta,
até que o costureiro suor caia
sem esforço algum da ginástica.

É interessante notar que, nesse trecho, o exercício do atleta é narrado de modo progressivo, de modo que TM revela aos poucos as etapas do exercício: ele parte da descrição da corda, depois para a do pote no fundo do poço, até que chegue à superfície. O autor apresenta o exercício demonstrando, por meio de imagens, todo o esforço que o atleta deve canalizar para realizá-lo. Logo no verso 16, destaca-se o modo como TM cria a descrição do entrelaçamento da corda utilizada no exercício. Observa-se no verso *iūncītis| īn tērētēm| strūēm* (“trançados em uma trama bem torcida”) o rearranjo de fonemas que resultam em um efeito icônico do entrelaçamento da corda. Em relação ao conceito de iconicidade, destaca-se as reflexões do semioticista Charles Sanders Peirce (2005). Para Peirce (2005, p.64), os signos icônicos são definidos como um signo que mantém com o objeto que representa uma relação de similaridade, na qual o ícone reproduz qualidades idênticas às do objeto representado. No entanto, é importante ressaltar que a identidade entre signo e seu objeto será sempre ilusória e parcial, isto é, a representação não será confundida com o próprio objeto.

Na linguagem poética, a iconicidade da língua é potencializada, conforme afirma Jakobson (1971) à luz dos conceitos de Peirce. Em seu ensaio, Jakobson enfatiza o ícone diagramático, o qual a semelhança entre significado e significante se apresenta nas relações internas. Assim, o linguista evidencia os padrões sintáticos das frases: a cadeia dos verbos *veni, vidi, vici* nos informa acerca da ordem das ações de César porque

[...] a sequência de perfeitos coordenados é utilizada para reproduzir a sucessão dos acontecimentos relatados. A ordem temporal dos processos de enunciação tende a refletir a ordem dos processos do enunciado, quer se trate de uma ordem na duração ou segundo a posição (JAKOBSON, 1971, p.105).

Além disso, o linguista demonstra que a morfologia também possui inúmeros exemplos de iconicidade. Os graus de comparação dos adjetivos, como exemplifica Jakobson (ibid., p.108), têm um crescimento gradual do número de fonemas como, por exemplo, *high-higher-highest*, no inglês, e *altus-altior-altissimus*, no latim. Nesse sentido, é possível notar, em um texto de natureza poética, a qualidade icônica do ritmo, no qual o sentido poético é materializado no plano da expressão. Portanto, na linguagem poética há uma composição isomórfica do plano expressivo e do conteúdo que, ao extrapolar o nível simbólico, direciona-se ao icônico. O modo como os elementos do verso são elencados, ordenados e combinados,

em um determinado grau de similaridade, corporificam, por meio das palavras, o sentido poético.

Dessa forma, voltando ao texto de TM, nota-se a proximidade fônica entre *-tis* e *tere-*; *-tem* e *-em* que cria um tecido sonoro que corporifica, nas próprias palavras, o entrelaçamento da corda, uma vez que a organização e combinação das aliterações /t/ e /m/ estabelecem uma relação de similaridade com o ato de trançar a corda. A combinação e a organização das palavras nesse verso culmina em um efeito icônico de um conjunto bem acabado, isto é, de uma “trama bem torcida”, pois a semelhança fônica das palavras estabelecem uma relação com o conteúdo. Assim, o rearranjo de fonemas similares produz um efeito “bem acabado” em seu conjunto, do mesmo modo que a alternância dos fios tem como resultado a “trama bem torcida”.

Ademais, ressalta-se a escolha lexical de TM ao optar pelo adjetivo *teres*: de acordo com Saraiva (1927, p.1191), o primeiro sentido atribuído ao adjetivo é “arredondado, redondo, cilíndrico”. Apenas por extensão de sentido é que ele pode significar “fino, bem torneado” e, de acordo com o sentido técnico atestado em Cícero, “bem proporcionado, regular, elegante (o estilo)”. Assim, é notável como, com o uso do adjetivo *teretem*, alude-se à extrema delicadeza da corda, ainda que formada pela junção de vários fios e, ao mesmo tempo, faz-se ecoar também sua relação com a elegância do estilo no discurso.

Ao descrever a corda dessa forma, TM demonstra o tamanho do esforço do atleta, uma vez que a corda bem fina precisa suportar a carga do balde de água. Além disso, nota-se que, ao longo de todo esse trecho, TM insiste bastante no esforço do atleta, bem como na espessura da corda. No verso 19¹⁰⁴, por exemplo, o adjetivo *levem* atribui novamente ao substantivo *lineam* uma ideia de sutileza, de delicadeza do fio, mas garantindo ao mesmo tempo um sentido de leveza, de algo que não parece ser muito resistente ao peso. Desse modo, essa caracterização da corda estabelece forte contraste com o pote utilizado para carregar a água. No verso 23¹⁰⁵, o termo *cados* refere-se a uma espécie de pote de cerâmica em que, segundo o dicionário latino-português de Saraiva (1927, p. 163), se armazena, primordialmente, vinhos e alimentos. De acordo com Cignolo (2002, p.225), o uso dessa palavra como um balde de poço é pouco frequente, de modo que a escolha lexical de TM parece ter como objetivo ressaltar ainda mais a dificuldade do exercício, uma vez que o pote é muito pesado, porque é feito de argila. Observa-se que o contraste entre a corda e o pote é reforçado ao longo de toda a descrição da atividade do atleta não apenas pela escolha lexical anteriormente mencionada, mas também pela variação de termos para definir o fio ou corda. No verso 15, o gramático apresenta *nervis*, no

¹⁰⁴ *lēvēm nēctērē līnēām* (“atar uma corda bem fina”)

¹⁰⁵ *hāustōs hīnc īgītūr cādōs* (“Daí, então, puxando barris cheios”).

19, *lineam* e, no verso 25, *filo*. A diferença entre os fios consiste apenas na função de cada um, mas todos têm como principal característica a delicadeza. *Nervus* caracteriza-se por ser uma corda de tripa animal, comumente utilizada para instrumentos musicais e arcos. Já *linea* é um fio utilizado para caça e pesca, enquanto *filum* caracteriza-se por ser um fio bem fino que, por extensão de sentido, pode ser a corda da lira ou os fios da teia de aranha (Cf. SARAIVA, 1927, pp. 777, 681, 487 respect.). É evidente que esse contraste entre a corda fina e resistente e o peso do pote reforça ainda mais a dificuldade e o esforço empregado na atividade do atleta que precisa lidar com duas forças opostas, a delicadeza do fio e força do peso.

Além disso, também é importante ressaltar o contraste entre claro e escuro estabelecido pelo autor a partir do verso 24¹⁰⁶. *Ab tenebris* reforça a noção de profundidade do poço e pode ser compreendido como uma espécie de hipérbole, uma vez que *tenebra*, significando “escuridão, trevas”, caracteriza o fundo desse poço e o ponto de partida do exercício. Destaca-se que a profundidade do poço é construída por meio de uma imagem. O autor associa o conceito de escuridão à água do fundo do poço, caracterizando-a com o adjetivo *imis* que adiciona mais sentido metafórico ao verso. Esses aspectos ampliam a dificuldade do exercício, e TM, no verso 25, ainda mantém a ênfase na delicadeza do fio, ainda que em sentido metafórico, uma vez que a escolha do substantivo *filum* sugere que a espessura da corda seja extremamente fina. Nesse sentido, o artífgrafo insiste no fato de o exercício ser praticado em condições específicas: o pote de água não é puxado por uma corda própria para essa atividade. A complexidade da prática também é figurada pela aliteração em /t/ (*tām filō tēnū trāhēns*), uma vez que /t/, fonema oclusivo, sugere um obstáculo articulatório, podendo ser interpretado como o empenho em puxar o pote até a superfície. É interessante verificar que, ao longo de todo esse trecho, TM apenas sugere que a espessura da corda é um obstáculo para a realização do exercício, conduzindo a leitura por meio da variação lexical do termo que designa corda ou fio, já que ele empregou termos de diferentes contextos, mas que possuem uma característica em comum: a delicadeza. Somente no verso 26 (*quōd strīngī nēquēāt vōlā*), o metricista revela explicitamente que o fio é tão fino que é difícil até mesmo de segurá-lo e que é necessário um esforço ainda maior para que o peso não escorregue dos dedos do atleta. O empenho do esportista recebe destaque ainda maior no verso 27, em que a palavra *nisus* (esforço) se encontra na primeira posição, em uma posição de elevação do verso, algo evidenciado ainda mais pela ársis. É importante notar que o exemplo de TM não apresenta apenas uma comparação entre a ginástica e a atividade literária, mas também é possível concebê-lo como um exemplo

¹⁰⁶ *īmīs āb tēnēbrīs āquāe* (“da escuridão das águas profundas”).

metaliterário, isto é, a própria atividade literária é figurativizada no exercício do velho atleta, por meio da cuidadosa seleção lexical do gramático. Dessa forma, a sequência de palavras utilizada para caracterizar o “fio” pode ser relacionada ao cuidado de um poeta na construção da linguagem de seu texto. Assim como o fio é o instrumento pelo qual o atleta pratica seu exercício, a palavra é o instrumento do poeta. Além disso, as palavras também são caracterizadas pela delicadeza e engenhosidade com que devem ser tratadas para a composição de um texto literário. Da mesma forma que o atleta entrelaça os fios para que eles tenham o tamanho apropriado para sua atividade, o escritor transforma a linguagem em favor de sua composição.

No que refere à ideia de obscuridade, observa-se que ela se mantém até o verso 32¹⁰⁷ em que a expressão poética *in lucem superam* se opõe à escuridão das águas profundas do poço. Esse verso representa o fim do exercício do ginasta, pois o pote chega, finalmente, à superfície do poço. O termo *lux* pode ser compreendido como a luz do dia, de modo que seu significado se constrói por meio do contraste com *tenebra*. Nota-se que o adjetivo que acompanha *lux* é *superus*, isto é, o que vem de cima, enfatizando, assim, a comparação entre a luz que surge acima e a escuridão que emerge das profundezas.

É possível perceber que, por meio dessa imagem criada pelo contraste das figuras, TM fortalece ainda mais a dificuldade do atleta, além de comunicar uma impressão de lentidão e esforço. Essa impressão não se dá apenas pelo contraste, mas também pelo modo como o final do exercício é descrito nos versos 29 a 35. Esse trecho é desenvolvido em apenas um período, fazendo com que a própria estrutura sintática contribua para o entendimento do esforço da ação descrita. O prolongamento do período em sete versos performatiza a lentidão com que o pote é puxado para a superfície do poço. No intervalo de versos 30 a 32¹⁰⁸, TM também reforça a sensação de lentidão ao descrever o empenho do atleta em puxar o pote, já que há alguma possibilidade de o objeto escapar da corda e, por isso, o atleta necessita alternar os dedos a fim de obter êxito em seu exercício. O emprego do adjetivo *lubrica* que acompanha *sarcina* (peso), que é geralmente associado às superfícies escorregadias devido ao aspecto molhado ou viscoso, reforça a noção de fácil escape da carga ao longo do percurso. Além disso, a conjunção *donec*, do verso 30, é separada do verbo *exeat*, do verso 32, por uma espécie de inversão das palavras, de modo que entre esses elementos TM dispõe não apenas *lubrica sarcina* (peso escorregadio), mas também um longo complemento de lugar que toma o verso 31 inteiro: *tāntī pēr spātūm*

¹⁰⁷ *īn lūcēm sūpērām ēxĕāt*, (“surja na luz do dia;”)

¹⁰⁸ Sobretudo os termos mais propriamente “figurais” utilizados pelo gramático como, por exemplo, *lubrica sarcina* (peso escorregadio), no v.30 e *spatium cavi* (extensão da abertura), no v.31.

cāvī (“pela extensão da enorme abertura”). Nota-se que o adjetivo *tanti* torna ainda mais patente a grande extensão da cavidade e que também é enfatizada pela estrutura dos versos. O ponto final de chegada do pote é evidenciado pelo complemento *in lucem superam*, do verso 32, no mesmo ponto em que o leitor percebe que o verbo relacionado à conjunção *donec* é *exeat*. Assim, a extensão do poço e a demora para tirar o balde são materializadas nesse trecho também pela construção sintática, uma vez que a inversão dos termos permite que o sentido seja concebido por meio de um desdobramento, em que os complementos da oração expandem o sentido e o constroem gradativamente, até o fim do exercício.

Além disso, observa-se que o contraste entre luz e escuridão também remete ao conceito horaciano da *lucidus ordo* em que, como já se observou no início deste capítulo, Horácio sublinha a necessidade de uma ordem clara no arranjo das palavras do enunciado poético. O uso de *lux* aponta não apenas para a luz do dia, mas também para a clareza da composição. É possível estabelecer essa relação, pois assim como o ponto inicial do exercício do ginasta é evidenciado pela escuridão do fundo do poço e, o ponto de chegada, pela clareza da luz do dia, a tarefa do escritor também pode ser concebida por meio dessa imagem. Há na atividade compositória a busca pela clareza do discurso, em que os assuntos e palavras são cuidadosamente e engenhosamente selecionados. Desse modo, o resultado final de todo o esforço empreendido na elaboração de um texto, caracterizado pela luta do escritor com as palavras, também é evidenciado pela elaboração clara do arranjo dos elementos da oração.

No verso 34, a escolha dos verbos *certare* (lutar) e *vincere* (vencer), comuns ao contexto de combate, revela que, apesar de estar fora das competições públicas, o homem ainda é um atleta e continua competindo consigo mesmo, isto é, enfrenta o exercício como um desafio pessoal. Nesse caso, o adversário que deve ser derrotado é representado pela complexidade em puxar o peso com o fio mais fino, ou seja, o adversário é ele mesmo. Sendo assim, observa-se que a extensa oração termina apenas no verso 35, em que se rompe não apenas o período, mas também a sensação de lentidão. O sintagma *facilem fugam* (“fácil fuga”), além de fechar a ideia dos versos anteriores, apresenta grande expressividade, sobretudo por conta das aliterações em /f/ e /m/. A aliteração em /f/ materializa a percepção da fuga do peso escorregadio, uma vez que a fricativa permite estabelecer essa sensação quase que de modo mecânico, como onomatopeia para algo que escape fluindo. Diferentemente de /f/, a aliteração em /m/ ainda remete à sensação de morosidade, uma vez que ela está bastante presente em todo o trecho do prefácio apresentado. O contraste entre o peso do balde e a leveza da corda também pode ser percebido pela distribuição de longas e breves do verso. O acusativo *fācīlēm fūgām* se encontra justamente na posição com maior incidência de sílabas breves, de modo que a lepidéz da- fácil fuga também

é denotada pelo ritmo. Em contrapartida, o início do verso tem um número maior de longas, aspecto que desacelera o ritmo (*in prāecēps*). Assim, esse longo período da oração e o longo e penoso trajeto do balde no poço é finalizado com uma sensação de alívio ao terminar com *facilem fugam*. Além disso, nota-se que o substantivo *fugam* (fuga) é determinado por *ponderis* (do peso), do verso 34, de modo que TM atribui uma ação voluntária ao conceito abstrato (*pondus*), o que torna possível compreendê-lo também como um tipo de personificação.

Nos versos seguintes, o gramático sublinha 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 39¹⁰⁹, o tamanho do trabalho que se exige de seu corpo inteiro. Ele salienta tal aspecto com o uso de *uiscribus* que, na proposta de tradução deste trabalho, significaria “(nas) entranhas”. Isso permite que o leitor entenda e perceba por meio de imagens 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. Ademais, com a conjunção adversativa no verso 38 (*tamen*), o autor introduz um contraste entre o exterior e o interior do atleta, revelando a tensão oculta proveniente de todas as partes do corpo do ginasta, como TM demonstra metonimicamente nos versos 42 a 45, de modo que o leitor consegue observar em detalhes a força que o exercício demanda de cada parte de seu corpo.

Ao longo desses versos, TM apresenta o trabalho do corpo do atleta por meio de cortes metonímicos. No verso 42, por exemplo, *caecis flatibus* (“cego sopro”) reforça a fadiga do árduo trabalho, uma vez que o termo se refere à respiração mais profunda, típica do movimento de esforço. Já no verso 44, TM também apresenta o esforço do atleta por meio de metonímia com os substantivos *poples* (“panturrilha”) e *genu* (“joelho”). Observa-se que, na própria estrutura desse verso, o verbo, colocado entre os substantivos que estão em polissíndeto (*et poples tremat et genu*), denota a alternância da força aplicada entre a panturrilha e o joelho. Conduzindo os substantivos às extremidades, relacionando-os por meio da conjunção coordenativa *et* e mantendo o verbo *tremere* ao centro, TM “performatiza”, em uma estrutura equilibrada, a oscilação da tensão muscular dessas partes do corpo. Essa apresentação da força empreendida pelo atleta nas diferentes partes de seu corpo é concluída no verso 46¹¹⁰ e, assim, o verso quebra com o encadeamento de figuras estabelecido pelos versos anteriores, oferecendo uma noção completa das partes que foram anteriormente detalhadas. Percebe-se que,

¹⁰⁹ *cunctis visceribus tamen /occultus trepidat labor*, (“Porém, em todas as entranhas pulsa o esforço oculto”).

¹¹⁰ *nīl immūnē rēlinquītūr* (“nada fica imune”).

novamente, nos versos 48-50, o gramático remete ao contexto de combate com a palavra *certaminis* (“luta”) e evidencia que o esforço do exercício é similar ao de um combate público. TM representa o resultado do esforço do atleta por meio do suor que cai costumeiramente em suas atividades (*sudor dum solitus cadat*), tanto nas competições quanto no exercício em casa.

A partir do verso 51, TM estabelece, então, as bases da comparação pretendida, remetendo à experiência da produção poética, inclusive a sua própria experiência como tratadista e versificador:

*Sīc nōs|trūm sēnīūm| quōquē,
quiā iām| dīcērē grān|dīā,
mātū|rum īngēnī|ūm nēgāt,
nēc spī|rānt ānīmās| fibrāē,
āngūs|tām stūdī| vīām 55
ēt cāl|lēm tēnūēm| tērīt,
tāntūm| nē mālē dē|sīdīt,
suēscānt|_ōrā sīlēn|tīō.*

Assim também é a nossa velhice,
porque um engenho maduro
já nega cantar um estilo elevado.
Nem meu físico sustenta o ânimo necessário,
pois a trilha apertada do estudo
e o caminho mais curto ele palmilha, 55
apenas para que não se mal acostumem
os lábios ao ocioso silêncio.

Nesses versos, o gramático rompe com o distanciamento que havia proposto no início do prefácio com a voz narrativa e aponta suas próprias experiências. Assim, TM aproxima-se da situação do atleta descrito na narrativa e transpõe o campo semântico relacionado ao exercício físico para o do exercício da composição literária. Esse aspecto pode ser observado no verso 51, 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, TM se coloca como alguém que, devido ao avanço da idade já não tem o mesmo “fôlego” que pode ter tido em sua juventude para a produção de um texto literário. Observa-se que, ao fazer uso do termo *senium*, acompanhado de *nostrum* e *quoque*, TM retoma *lividum senium*, dos versos 5-6¹¹¹, demonstrando que sua experiência pessoal corresponde à do atleta. O ofício de escritor, apesar de parecer um trabalho que não exige esforço físico algum, também necessita de grande empenho e dedicação. 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 TM, 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. Daí a

¹¹¹ *postquam accedere lividum/ virtuti senium videt*, (“Depois que viu, a descorada/ velhice acosar seu vigor”).

insistência do autor em retomar a todo momento o esforço adquirido pelo atleta, por meio da reiteração de palavras e imagens incansavelmente utilizadas ao longo de todo o trecho, uma vez que a fadiga enaltece a tarefa compositória.

Além disso, o gramático também esclarece o motivo de se dedicar à composição de um tratado, ou seja, a obra é para o seu autor aquilo que os treinos são para aquele atleta “aposentado”, já que TM necessita manter de alguma forma a competência literária ativa, mesmo que não seja compondo uma obra de nível elevado (v. 53: *dicere grandia*). Ressalta-se que o termo *dicere grandia* alude à poesia de tom elevado, como menciona Quintiliano, p. ex., em sua *Institutio Oratoria*, X, 24: *Namque et voce et modulatione grandia elate, iucunda dulciter, moderata leniter canit*¹¹². Nota-se, nesse trecho, que Quintiliano apresenta a noção de adequação do tom de uma obra ao seu assunto. Para o autor, não se deve compor uma matéria considerada “elevada” em um tom “baixo”. Considerando essa posição de Quintiliano e também corroborada pela tradição, observa-se que TM se coloca como alguém que não dispõe mais do vigor necessário para compor uma obra de tom elevado. A “recusa” do metricista em compor um *dicere grandia* aparece, na verdade, como um impedimento ditado por sua idade. A ideia de incapacidade do gramático diante da composição de uma obra poética é uma forma de TM demonstrar que seu principal objetivo é apresentar os expedientes poéticos. Portanto, o autor não compõe uma obra poética. No entanto, parece julgar necessário que, para descrever os recursos da poesia, ele deve compor uma *ars* utilizando-se deles. Há, de certa forma, certa ambiguidade no discurso de TM, uma vez que ele considera o assunto de sua obra “corriqueiro” quando comparado ao de uma obra mais elevada. Porém, ainda assim, em sua prática, o autor revela a necessidade de apresentar sua matéria de forma agradável, a fim de que sua *ars* possa ser um modelo dos instrumentos poéticos também coordenados pela métrica.

Nos versos 55 e 56, a dificuldade do percurso do estudo do assunto da obra é apresentada pela escolha dos adjetivos *angustam* e *tenuem*, que foram anteriormente empregados. O adjetivo *angustus* retoma o verso 29, *angustoque tenaculo* (“com uma aderência estreita), em que TM descrevia a complexidade do exercício do atleta. Já o adjetivo *tenuis* também retoma a ideia do verso 25, *tam filo tenui trahens* (“com um fio tão fino”), em que o termo designa a espessura do fio utilizado pelo atleta. Nota-se que a escolha lexical de TM para a complexidade de seu trabalho é semelhante à escolha utilizada para a dificuldade do esportista, o que permite perceber ainda mais a aproximação entre as atividades de ambos. Verifica-se também que o uso metafórico de *viam* e *callem* indica o caminho do estudo e os

¹¹² “Na verdade, seja com a voz seja com a modulação, [o poeta] canta em tom elevado os grandes feitos, com doçura, os que são agradáveis; e de modo suave, os sóbrios”.

obstáculos que surgem ao longo de seu trabalho. Dessa forma, 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 metricista não abandonar por completo a escrita poética, como foi comentado anteriormente na página 37 deste trabalho. Além disso, verifica-se também semelhança entre o verso 58 e os versos 10 e 11¹¹³, de modo que há mais uma aproximação com a narrativa do atleta, em que se afirma que o ócio (*otium*) pode acabar com o corpo.

É possível notar que, nesse trecho, o emprego do *topos* literário da *recusatio* pelo gramático se torna mais evidente, pois, com a inserção explícita da metáfora, a recusa passa a ser não apenas do atleta, mas, principalmente, do autor que, assim como o lugar-comum propõe, “recusa-se” a compor em um gênero elevado. Na verdade, a recusa do gramático é sutil, assim como a de Horácio. TM se impõe como alguém que, devido ao avanço da idade, não tem mais o fôlego necessário e digno de uma poesia elevada. Do mesmo modo que Horácio se coloca em seus poemas, TM também busca mostrar-se como um autor incapaz ou pequeno para tal tarefa, fazendo uso do mesmo expediente do “rebaixamento” retórico. Porém, revela sua genialidade no momento em que compõe seu tratado utilizando versos provenientes da lírica latina, o que reafirma sua posição diante da tradição de metricistas bem como sua originalidade diante deles. A suposta “incapacidade” apresentada pelo tratadista é, de certa forma, anulada pela leitura de seu prefácio e do restante de sua obra, uma vez que TM, ainda que componha um texto técnico, revela com sua prática ainda dispor de um instrumento da composição poética. Assim, é possível interpretar que, subjacente a esse mascaramento da capacidade de compor um *dicere grandia*, TM parece sugerir que ele compõe um tratado, cuja própria estrutura dispõe de modelos da matéria instrumental da poesia e que, assim como o atleta, apesar de não “competir” mais e de se manter fora do “jogo”, isto é, de não ser um poeta e de não compor poemas, ele mantém sua competência viva e ativa.

Além disso, a comparação do tratadista também 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 narrativa 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
Herculis ad postem fixis latet abditus agro,*

¹¹³ *sed ne corpoream repens/ labem arcesseret otium*, (“Mas, para que o ócio não alcançasse nem arruinasse rapidamente seu corpo”).

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,
para não ter que suplicar ao povo repetidamente ao fim do combate¹¹⁴.

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, pois 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 se aposentar. 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”¹¹⁵ 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. Desse modo, ao ecoar a Epístola I.1 de Horácio, TM resgata não somente a figura que o autor empregou, mas também se coloca na mesma posição do poeta, emulando-o de certa forma e reivindicando uma filiação à linhagem dos “grandes” poetas, aqueles que praticam *ars*, como Horácio. Além disso, o verso utilizado pelo metricista, o glicônio, não foi empregado apenas por Plauto em suas comédias,

¹¹⁴ PICCOLO, 2009, p.17.

¹¹⁵ Johan Huizinga, em seu texto *Homo Ludens* (2000), apresenta uma aproximação entre jogo e poesia. O autor afirma que ambos compartilham a origem na esfera lúdica. De acordo com Huizinga, o jogo: “É uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que ele se desenrola é de arrebatamento e entusiasmo, e toma-se sagrado ou festivo de acordo com a circunstância. A ação é acompanhada por um sentimento de exaltação e tensão, e seguida por um estado de alegria e de distensão” (2000, p.97). Assim, o autor propõe que, com essa definição de jogo, também seja possível descrever a poesia. Ela apresenta em sua estrutura um trabalho com a linguagem, produzindo, dessa forma, o efeito lúdico. Nas palavras de Huizinga: “A linguagem artística difere da linguagem vulgar pelo uso de termos, imagens, figuras especiais, que nem todos serão capazes de compreender. O eterno abismo entre o ser e a ideia só pode ser franqueado pelo arco-íris da imaginação” (2000, p.98). Portanto, a linguagem poética “joga” com as palavras por meio de imagens, figuras de linguagem, metrificacão e tantos outros recursos que podem constituir o jogo poético. Quando Horácio menciona *ludus gladiatorius* para aludir ao “jogo poético”, o poeta lança mão de uma metáfora, envolvendo-se nesse jogo ao mesmo tempo em que o revela com essa imagem. Esse aspecto evidencia ainda mais o caráter metapoético dos versos de Horácio, que também pode ser aplicado na mesma medida a TM.

mas também foi reelaborado de modo particular por Horácio e Catulo (cf. CRUSIUS, 1951, p.145) que, não por mera coincidência, são frequentemente citados por TM como poetas exemplares. A escolha do verso não parece ser arbitrária, uma vez que o gramático demonstra em sua obra grande interesse por Horácio.

Dessa forma, por meio da metáfora, observa-se que TM, assim como Horácio o fez, *ressignifica* todo o campo semântico relacionado ao atleta ao fazer poético. Esse recurso permite 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 para ilustrar os postulados. Ademais, considerando os estudos de Fiorin (2015), a metáfora deve ser compreendida como processo de construção de sentido produzido em um texto. Para o linguista: “a metáfora é o acréscimo de um significado a outro, quando entre eles existe uma relação de semelhança, de intersecção. Essa relação indica que há traços comuns entre os dois significados” (FIORIN, 2015, p.73). Desse modo, Fiorin afirma que é na “combinatória sintagmática” do texto que a metáfora será construída e percebida (2015, p.74-75), por isso deve ser ela considerada um procedimento discursivo e não um fenômeno relacionado à palavra isolada. Observa-se que a metáfora utilizada por TM apresenta traços comuns entre atleta e o poeta, isto é, aspectos que são próprios do atleta são projetados no poeta. Assim, o prefácio de TM tem como base a metáfora, elemento que garante unidade ao discurso, uma vez que, a partir dela, o gramático introduz a discussão a respeito de seu tratado e suas funções. Nota-se que TM constrói a metáfora ao longo de todo o prefácio, encadeando características referentes ao ofício de atleta e as relaciona ao ato de poetar, conferindo, dessa forma, caráter metafórico ao prefácio inteiro.

É interessante perceber que TM segue apresentando em seu prefácio o tema de sua obra sem tirar o foco da dificuldade empreendida na composição, como se pode observar nos versos 59-72:

<p><i>quīd sīt līttrā, quīd dūāe, iūnctāe quīd sībī sŷl lābāe, dūmōs intēr ēt ās pērā scrūpō sīs sēquimūr vādīs. frōnte ē xilē nēgō tūm ēt dīg nūm pūērīs pūtēs; ādgrēs sīs lābōr ār dūūs nēc trā ctābīlē pōn dūs est. āt mēns tēndītūr ā crūūs, nē cōn tēntā sīt bŷīs, rīmān tēmŷ rēcōn dītā sūbtī lēs fūgīānt nōtāe, nēu dīs crētīō fāl sā sīt rērūm tām grācīlī mōdō.</i></p>	<p>60</p> <p>65</p> <p>70</p>	<p>O que é uma letra, o que são duas, o que são as sílabas unidas entre si; entre silvados e asperezas, seguimos andando por vaus pedregosos. À primeira vista você pensaria ser isso uma tarefa menor e algo digno de crianças: a quem dele se acerca, o trabalho é árduo e seu peso não é fácil de lidar. Mas o intelecto se esforça mais a fundo, para que não se satisfaça com trivialidades, e para que não escapem detalhes sutis a quem examina fatos ocultos, nem haja falso discernimento em conceitos elaborados tão sutilmente.</p>
--	-------------------------------	--

O gramático inicia sua proposição se referindo claramente às partes *De litteris* e *De syllabis* e, por meio de uma metáfora nos versos 61 e 62, menciona a dificuldade do assunto gramatical. No verso 61, observa-se que a expressão *dumos inter et aspera* retoma a ênfase conferida pelo autor anteriormente, nos versos 55 e 56¹¹⁶, à dificuldade do percurso do estudo. No entanto, a complexidade do tema é metaforizada pelos termos *dumos* (“silvados”) e *aspera* (“asperezas”) que representam a aridez da matéria gramatical. Nota-se que as duas palavras aparecem nas extremidades do verso, com as conjunções *inter* (“entre”) e *et* mantendo-se exatamente ao centro. Assim, a estrutura é esta: *dūmōs|_īntēr_ēt_ās/pěřǎ*, em que *inter et* divide o verso ao meio, deixando um espondeu de um lado (*dūmōs*) que tem quatro tempos, e, do outro, um dátilo *āspěřǎ* que também apresenta quatro tempos. O plano da expressão veicula exatamente o que o plano do conteúdo transmite e, por meio do equilíbrio entre longas e breves, TM demonstra os obstáculos presentes nesse caminho. O verso 62 acrescenta mais uma imagem para essa ideia: os *scruposis vadis* (“vaus pedregosos”), que são as partes mais baixas de rios ou mares e que dificultam, por exemplo, a navegação; com isso, TM enfatiza novamente a complexidade de seu exercício. O metricista dá continuidade ao encadeamento de imagens associadas às que foram relacionadas ao atleta. Assim como o percurso do atleta foi árduo principalmente por conta da espessura do fio e do peso do balde, o trabalho de compor uma arte gramatical também se torna um desafio, sobretudo pelas asperezas e dificuldades encontradas nessa estreita trilha.

Nos versos 63-66, observa-se uma correspondência entre esse trecho e a descrição do exercício do atleta. Assim como o esforço do atleta, o de TM não pode ser percebido à primeira vista, no entanto o trabalho requer um grande esforço. A semelhança de ideias pode ser percebida entre os versos 36-37 (*nil magnum gerere hunc putes,/ et tantum in digitis opus*¹¹⁷) e 63-64 (*fronte exile negotium/ et dignum pueris putes*¹¹⁸). Nota-se que TM estabelece a mesma relação nos versos: quem observa o exercício e seu tratado de uma perspectiva externa não percebe a dificuldade empreendida na execução de ambos os trabalhos e pode pensar que são tarefas menores que não exigem muito esforço. No verso 65, a expressão *labor arduus* também ajuda a manter essa comparação entre TM e o atleta. A ideia do esforço permanece ainda nos versos seguintes, uma vez que TM transfere os termos utilizados para caracterizar o treino do atleta para seu ofício de tratadista. Dessa forma, o gramático emprega novamente, no verso 66,

¹¹⁶ *angustam studii viam/et callem tenuem terit*, (“a trilha apertada do estudo/ e o caminho mais curto ele palmilha.”).

¹¹⁷ “Pensa que ele não pratica nada desafiador e que tamanho trabalho é só nos dedos”.

¹¹⁸ “À primeira vista você pensaria ser uma tarefa menor e coisa de crianças”.

o termo *pondus* (“peso”) para simbolizar a dificuldade em se dedicar a esse assunto. Na exposição do exercício, mais precisamente nos versos 34-35¹¹⁹, *pondus* enfatiza o tamanho do empenho do atleta ao puxar o pote. Assim como o peso do pote exige maior esforço do esportista, o assunto de TM também tem seu peso e, por isso, merece maior atenção e cuidado.

Nos versos seguinte, verifica-se que o metricista mantém a correspondência lexical entre seu ofício e o do atleta. No verso 67, TM emprega o verbo *tenditur*, o mesmo utilizado no verso 43: *tenduntur laterum sinus*¹²⁰. Ainda que colocados em contextos diferentes, o verbo *tendo* veicula sentidos semelhantes. Primeiramente, ele é empregado com o sentido concreto de “estender, dilatar” os pulmões, demonstrando o esforço oculto empreendido pelo atleta. Já no verso 67, o sentido é mais abstrato, uma vez que o sujeito é *mens* (“intelecto”), por esse motivo foi traduzido como “esforçar-se”. Assim, é possível relacionar às ideias subjacentes a esses versos: no caso do atleta, o exercício exige dele grande esforço físico, desde as partes mais internas do corpo; já no de TM, seu trabalho também requer um esforço invisível aos seus leitores, pois exige grande atividade de sua mente. Além disso, o adjetivo *subtiles* (v.70) e o advérbio *gracili* (v.72), utilizados para caracterizar o assunto do tratado, remetem também ao aspecto delicado e sutil da corda, como se observa no verso 19, por exemplo: *levem nectere lineam*¹²¹. Do mesmo modo que o fio do exercício, o assunto do tratado será elaborado delicadamente e de modo preciso, a fim de que os pequenos detalhes, ainda que escondidos (*recondita*) não fujam à atenção do leitor.

Nos versos seguintes, TM apresenta seu estilo e, como já fora discutido no capítulo anterior, revela características que considera importantes para sua composição.

īnstāt| cālīdā cāu|tīō,
nē sēr|mo āmbīgūūm| sōnēt
nē prīs|cūm nīmīs āut| lēvē 75
vōcūm| nē sērīēs| hīēt,
neū cōm|pāgō frāgō|sā sīt,
vēl sīt| quōd mālē lū|cēāt;
dūm cēr|tō grādīmūr| pēdē,
īpsī| nē trēpīdēt| pēdēs. 80
pār ē|xāmīnīs āes|tūs ēst,
ceū sū|blīmīā dīs|sērās:
pār ēst| iūdīcīū| mōrā:
pōmpāe| glōrīā vī|līs ēst.

Pressiona-nos uma engenhosa cautela,
 para que o discurso não soe ambíguo,
 nem muito arcaico nem informal,
 e que a sucessão de vogais não produza hiatos,
 e a composição não seja irregular,
 ou que haja algo de pouco claro.
 À medida que avançamos com o pé firme,
 que os próprios pés não vacilem.
 A ânsia do teste é a mesma,
 como se você examinasse assuntos elevados;
 a espera pelo juízo alheio também é igual:
 a glória da pompa é vil.

¹¹⁹ *certat vincere ponderis/ in praeceps facilem fugam* (“luta para vencer a fácil fuga do peso para baixo do abismo”).

¹²⁰ “são dilatadas por invisível respiração”.

¹²¹ “atar uma linha bem fina”.

É importante ressaltar que TM continua nesse trecho a comparação entre o exercício do atleta e a composição do tratado por meio de escolhas lexicais específicas, bem como da aproximação temática imposta pela estrutura da metáfora. O contraste de claro e escuro apresentado entre os versos 24 (*imis ab tenebris aquae*¹²²) e 32 (*in lucem superam exeat*¹²³) permanece nos versos 74-78. As exigências da retórica apontadas por TM sugerem que problemas no discurso como ambiguidade, arcaísmos, coloquialismos e ocorrência de hiatos tornam o texto mais obscuro, como o autor afirma no verso 78: *vel sit quod male luceat*. Nesse verso, o verbo *luceat* retoma a imagem de *lux* do verso 32; uma vez que, no exercício do atleta, a luz da superfície indicava o fim da atividade, no tratado de TM, a clareza também representa um bom resultado de todo seu esforço. Desse modo, verifica-se o mesmo movimento de contraste na narrativa do atleta e na apresentação do assunto do tratado: a obscuridade do fundo do poço e dos “vícios” da linguagem têm, como principal objetivo, serem superados pela luz do dia e pela clareza da composição.

A imagem criada nos versos 79 e 80 de *pes*, como se observou no capítulo anterior, revela ambiguidade da palavra, já que, no verso 79, *pes* pode significar a determinação e cautela empreendidos na composição da obra e, no verso seguinte, se refere ao pé métrico empregado na composição da *arte*. Nota-se que o emprego do verbo *trepidant* parece estabelecer uma relação com os versos 44 e 45¹²⁴, em que o atleta lança mão de uma grande força nos membros inferiores e, por isso, eles chegam a tremer e até mesmo as solas dos pés não conseguem se manter estáveis. Destaca-se que os verbos *tremunt* e *trepidant* compartilham sentidos próximos e podem ser utilizados em contextos parecidos¹²⁵, por isso é possível estabelecer relação entre esses versos. Porém, no caso dos “pés” do autor, eles precisam se manter firmes para que a clareza do texto seja alcançada. Assim, nota-se que se apresenta novamente um contraste entre as imagens produzidas para o atleta e para o escritor, e se vê como o gramático forja um jogo poético em seu prefácio, no qual recorre a todo momento à metáfora mantendo a relação entre ambos os ofícios. A linguagem do prefácio se constitui de modo cíclico, impondo um frequente retorno à narrativa do atleta pela sucessão de imagens semelhantes e que podem tanto ser relacionadas ao atleta, quanto a TM ou a um poeta.

Por fim, o artígrafo ressalta novamente que sua obra não consiste em um poema elevado (*sublimia*). No entanto, TM revela que a espera pelo julgamento do leitor pode ser a mesma de

¹²² “da escuridão das águas profundas”.

¹²³ “surja na luz do dia”.

¹²⁴ *et poples tremunt et genu, nec plantae stabiles manent*, (“ora treme a panturrilha, ora o joelho, nem as solas dos pés se mantêm firmes”).

¹²⁵ Cf. SARAIVA, 1927, p.1220 e 1221.

um poeta que se dedica a seus poemas, ainda que, para o autor, o reconhecimento de certa grandiosidade não é o que realmente importa, já que é o conteúdo que ele deseja que seja apreendido por seus leitores/aprendizes. Observa-se que, nos versos 83 e 84, TM constrói um oxímoro, uma vez que ele apresenta duas ideias que parecem ser contraditórias: o autor espera ansioso pela crítica de seus leitores, mas afirma que a fama ligada ao contexto literário não parece ser tão importante. Esse contraste, por meio de palavras que parecem conter certa acidez, demonstra *nas entrelinhas* que o sucesso de uma obra não precisa estar associado exclusivamente à natureza literária. Parece ser uma espécie de provocação àqueles que acreditam que merecem maior reconhecimento por se dedicarem aos temas considerados elevados. Além disso, a contradição proposital do verso se encontra exatamente na negação da importância da glória, já que o metricista se diz indiferente a isso, mas sua própria atividade compositória nega tal despreensão. Até mesmo o modo como TM enfatiza o esforço empreendido em sua tarefa, por meio de uma escolha lexical que pode ser comparada à do exercício do atleta, revela que ele considera que sua obra mereça certo reconhecimento e relevância. Mais uma vez, a recusa de TM em compor um *dicere grandia* é composta não apenas por um metro que fora empregado em textos poéticos, mas também com certa engenhosidade poética ou, pelo menos, uma cautela e preocupação dessa natureza. Ao mesmo tempo que o autor declara que sua obra não é literária, se preocupa em demonstrar sua habilidade e talento para uma elaboração de fortes motivações poéticas, revelando, assim, o valor de seu esforço e empreendimento ao compor seu tratado. TM tem pretensões em mostrar seu tratado como um grande empreendimento e, apresentando um minucioso e complexo trabalho com a linguagem, poderá comentar os recursos de ilustres poetas da Lírica Latina à “altura” deles.

Portanto, é possível notar nesse primeiro trecho da obra que o gramático *performatiza* seu texto na medida em que emprega, em sua própria composição, instrumentos caros às produções poéticas, o que evidencia, assim, já na própria estrutura do texto, seu assunto principal: os recursos poéticos provenientes da arte métrica. Por meio de uma análise que se buscou ser a mais detalhada o possível, observou-se como o nível performativo do prefácio, tomando o conceito de Austin apontado anteriormente, escuda-se no modo como os elementos do texto estão ordenados, de modo a motivar a criação de um ritmo que está em consonância com o objetivo de TM: apresentar ao leitor um texto técnico que seja aprazível, claro e que demonstre nos próprios versos do texto aqueles princípios sobre os quais discorre.

3.2 A variedade rítmica em *De Metris*

No livro *De metris* (v.1300-2981), é possível observar as aplicações da matéria apresentada pelo tratado, uma vez que TM vai mostrando os procedimentos da construção métrica de modo descritivo e detalhado. O autor descreve o uso de diferentes metros na composição dos versos, ressaltando suas variações e transformações. Para isso, TM utiliza-se frequentemente de versos de reconhecidos poetas do cânone da literatura latina, a fim de ilustrar e demonstrar conceitos teóricos.

Nesta seção, será abordado o fato de que, quando o metricista passa para um novo tópico da exposição, os metros de que se vale também sofrem variações. Isso revela outro aspecto do enunciado performativo do autor, uma vez que a matéria métrica é dada como modelo na própria leitura do texto, de modo que muito provavelmente os leitores de TM poderiam, logo em um primeiro momento, ouvir a teoria exposta e, ao mesmo tempo, ver um exemplo imediato e, assim, melhor compreendê-la. Essas características podem ser observadas em trechos em que o gramático expõe as variedades métricas. Nos versos 1580-1585, TM introduz o tópico sobre a origem do hexâmetro datílico e do trímetro iâmbico de modo muito particular:

*Hēxāmē|trōs trā|dīt || gēnī|tōs dūō| prīmā vē|tūstās;
hērō|ūs |le ēst, || hūnc |vōcānt |īām|bīcūm.
Nām pēdī|būs sē|nīs || cōn|stārē vī|dēmūs |ū|trūmqē,
dīvēr|sā quām|quām || lēx| sīt |ām|bōbūs| pēdīm.
Āddītūr| hāec gēmī|nō || nōn| |ābsōnā| fābūllā| mētrō,
seū vē|rā rēs| |ēst: || spēc|tēt |āuc|tōrēm| fidēs.*

A remota antiguidade reporta que foram criados dois hexâmetros¹²⁶; aquele é o heroico, este chamam iâmbico, pois vemos que um e outro constam de seis pés, embora o arranjo dos pés seja diferente para cada um. Também há essa bela história sobre os dois metros – se é coisa verdadeira: que se dê crédito ao autor.

Nessa passagem, TM menciona a origem do hexâmetro datílico, trímetro e senário iâmbicos¹²⁷, chamando-os de hexâmetros, pois ambos são compostos por seis pés, embora a disposição dos pés seja diferente em cada um. Note-se que, no momento em que o tratadista

¹²⁶ De acordo com Chiara Cignolo (2002, p.463), o termo *hexametrum* é atestado em grego já em, por exemplo, Heródoto (VII 220.3); posteriormente, em Platão (*Leg.*, 180e.) e Aristóteles (*Ret.*, 1404a. 35).

¹²⁷ De acordo com Boldrini (2002, p.120) o senário iâmbico é composto de seis pés iâmbicos (× _ | × _ | × _ | × _ | × _ | ∪ ∩). Já o trímetro iâmbico também é composto de seis pés iâmbicos, mas, diferentemente do anterior, nesse metro, além da penúltima sílaba, também são breves a terceira e sétima sílabas: × _ | ∪ _ | × _ | ∪ _ | × _ | ∪ ∩ (cf. BOLDRINI, 2002, p.122).

apresenta esses versos, emprega-os em sua composição, alternando-os. O verso 1580 é um hexâmetro datílico, composto por pés espondeus (— —) e dátilos (— ~ ~), que mantém a regularidade de ter na quinta posição sempre um dátilo (*prīmā vē*). No verso seguinte, observa-se que TM alterna para o trímetro iâmbico, composto por iambos (~ —) e espondeus, nas posições em que eles podem ser admitidos. Dessa forma, o gramático demonstra a alternância do assunto também no plano expressivo de seu texto. Ressalta-se que no verso 1581, TM sinaliza a alternância de sua demonstração dos dois versos por meio dos pronomes demonstrativos *ille* e *hunc*. Este é identificado como um pronome de proximidade, aquele como de afastamento. O pronome *ille* se refere a *herous*, que aponta para o verso anterior, composto em hexâmetro heroico. Já *hunc* se refere a *iambicum*, que indica que esse mesmo verso é um trímetro iâmbico. Ademais, a cesura que recai depois de *est*, o quinto elemento do verso, aparece de forma regular, de modo que é possível notar que parece haver equilíbrio na estrutura do verso. Isso ocorre não apenas por conta da regularidade da cesura, mas também porque o hemistíquio *herous ille est* está na primeira posição, assim como a aplicação do hexâmetro heroico no primeiro verso. Da mesma forma, verifica-se que o hemistíquio *hunc vocant iambicum* está na segunda posição, assim como também o trímetro iâmbico. Desse modo, observa-se a confluência dos planos de conteúdo e expressão nesses dois primeiros versos, já que a exposição do gramático pode ser não apenas lida, mas também percebida por seu público de modo paralelo. TM “formatiza” seu conteúdo por meio da alternância rítmica dos metros, bem como pela forma como ordena e relaciona os elementos nos versos.

É possível notar que, nos dois últimos versos desse trecho, TM introduz um possível pano de fundo mítico para a origem desses metros. O gramático menciona uma história (*fabula*) que ilustra a formação do hexâmetro datílico, trímetro e senário iâmbicos, mas questiona, talvez ironicamente, a veracidade da relação entre o aspecto mítico e a origem desses metros (*seu vera res est: spectet auctorem fides*). TM se refere ao confronto entre Apolo e a serpente Píton, apresentado nos versos seguintes (1586-95).

cūm pūēr|_īnfēs|tīs prēmē|rēt Pŷ|thōnā sā|gītīs
Āpō|llō, Dēl|phīcī|fērūn|tūr_ā|ccōlāe
hōrtān|tēs_ācū|īsse_ānī|mūm bē|llāntīs, ūt|_īllōs
mētūs| iūbē|bāt_āut| prōpīn|qua_ādō|rīā.
tēndē|bāt gēmī|nās pāvī|da_ēxclā|mātīō| vōcēs,
īḡ πᾱ|īᾱν,| īḡ πᾱ|īᾱν,| īḡ πᾱ|īᾱν:
spōndē|īs_ī|llūm prī|mō nā|tūm cēr|nīs sēx
ēx pār|tē vō|cēs cōn|cītās| lāetī| dābānt,
īḡ πᾱ|īᾱν,| īḡ πᾱ|īᾱν,| īḡ πᾱ|īᾱν:
ēt hīnc| pēdūm| tōt_ōr|tūs_ēst| iām|bīcūs.

Quando Apolo, menino, feriu Píton com setas contrárias,
 conta-se que os vizinhos de Delfos
 aguçaram a coragem do guerreiro exortando-o,
 dependendo de como o medo ou a glória próxima lhes ditava.
 O grito temeroso se lançou em apenas duas palavras:
 ‘hie paieon, hie paieon, hie paieon’.
 Observe que se forma primeiro este de seis espondeus.
 De uma parte eles gritavam animados:
 ‘hie paieon, hie paieon, hie paieon’;
 e daí nasceu, com esses pés, o iâmbico.

Observa-se que TM retoma a luta do deus Apolo com a serpente Píton, narrada pela primeira vez no Hino Homérico a Apolo (v.300 ss.)¹²⁸. Esse hino, segundo Cabral (2004, p.268), é considerado o testemunho mais antigo que faz menção a esse episódio em que Apolo matou, com o tiro certo de suas flechas, a serpente inimiga dos seres humanos e dos rebanhos. A morte da serpente permite a Apolo nomear o local do episódio de Píton e, posteriormente, esse será o lugar onde seu santuário foi estabelecido. Porém, TM parece aludir em seu texto a outra referência grega, o *Hino a Apolo* do poeta alexandrino Calímaco. Em relação ao apoio e incitamento dos vizinhos em Delfos que exortavam Apolo, TM parece retomar os versos 97-104. do hino calimaquiano:

*ἦ ἦ παιῶν ἀκούομεν, οὐνεκα τοῦτο
 Δελφός τοι πρότιστον ἐφύμνιον εὔρετο λαός,
 ἦμος ἐκηβολίην χρυσέων ἐπεδείκνυσο τόξων.
 Πυθῶ τοι κατιόντι συνήντετο δαιμόνιος θήρ,
 αἰνὸς ὄφις. τὸν μὲν σὺ κατήναρες ἄλλον ἐπ’ ἄλλω
 βάλλων ὠκὸν ὀιστόν, ἐπηύτησε δὲ λαός,
 ‘ἦ ἦ παιῶν, ἴει βέλος. ’ εὐθύ σε μήτηρ
 γείναι’ ἀοσητῶρα, τὸ δ’ ἐζέτι κείθεν αἰείδη.*

‘Hie hie paieon’ escutamos, porque esse refrão
 o povo de Delfos inventou para ti primeiramente,
 quando tu exibiste a destreza dos áureos arcos.
 A ti, que descia até Píton, uma fera divina encontrou,
 uma terrível serpente. Tu a mataste, lançando velozes
 flechas, uma após a outra, e o povo gritou:
 ‘hie hie paieon, envia o dardo, tua mãe te pariu
 de imediato como auxiliador’; por isso tu és desde então assim cantado.¹²⁹

¹²⁸ ἔνθα δράκαιναν/ κτεῖνεν ἄναξ, Διὸς υἱός, ἀπὸ κρατεροῦ βιοῖο./ ζατρεφέα, μεγάλην, τέρας ἄγριον, ἢ κακὰ πολλὰ/ ἀνθρώπους ἔρδεσκεν ἐπὶ χθονί, πολλὰ μὲν αὐτούς,/ πολλὰ δὲ μῆλα ταναύποδ’, ἐπεὶ πέλε πῆμα δαφοινόν. (“Lá, perto da fonte de lindo fluxo, Apolo, rei Dial./ com seu possante arco uma serpente exterminou,/ cobra-criada, fero monstro ingente, que nímios males/ sobre a terra aos homens causava; muito a eles/ e às greis de finas patas: ferino flagelo!” CABRAL, 2004, p.149-150).

¹²⁹ WERNER, 2012, p.237.

Nesse trecho, observa-se que o poeta apresenta a morte de Píton por Apolo, além de revelar como ele foi exaltado pelo povo de Delfos que assistiu ao episódio. Esse encorajamento dado pelos que estavam presentes aparece nos gritos retomados por Calímaco nos versos 97 (*ἰὴ ἰὴ παιῆον ἀκούομεν*) e 103 (*ἰὴ ἰὴ παιῆον, ἴει βέλος.*). Observa-se que a exclamação *hie hie paeion* do povo que, ao se deparar com Apolo e a serpente em Pito, grita também *ἰὴ ἰὴ παιῆον, ἴει βέλος.* (“hie hie paeion, envia o dardo”). A partir desse momento, o deus se torna celebrado em Delfos e em Cirene. A narrativa do hino inclui, portanto, a fundação de Cirene e a celebração das festas dedicadas ao deus Apolo. Em seu estudo *Os hinos de Calímaco: poesia e poética*, Werner (2012, p.363) afirma que a menção ao refrão *hie hie paeion* não se refere apenas ao contexto do culto ao deus, em que se repetia esse grito a cada nova cerimônia, mas à própria execução do canto *παιάν* (*peã*), que é um canto de caráter hínico e que geralmente é dedicado a Apolo. A respeito da origem desses hinos *peã*, Werner comenta que

A origem do *παιάν* não é apresentada com maiores detalhes no *Hino Homérico a Apolo*, sendo somente dito que esse canto teria sido introduzido pelos cretenses na região, conforme os próprios desígnios apolíneos, os quais teriam rumado até Delfos para servir Apolo e seu santuário, espelhando um canto já então conhecido como *παιάν*, que seria entoado por eles em Creta (*Hymni Homerici*, III 391 sqq., especialmente 475-519) (WERNER, 2012, p.363).

Assim, tem-se que os hinos a Apolo são chamados de *peã*. Em *A Study of the Greek Paeon*, Arthur Fairbanks (1900, p.26) revela que esses hinos tinham como principais temas as lendas sagradas de Delfos, que envolviam o conflito de Apolo com a serpente e sua relação com o estabelecimento do oráculo, como se verificou na passagem de Calímaco há pouco transcrita. Assim, o estudioso revela que o refrão *ἰὴ παιάν* é repetido em diversos hinos¹³⁰ e pode aparecer em diversos contextos, tanto como encorajamento ao deus quanto uma invocação de suplício (cf. FAIRBANKS, 1900, p.49). Ademais, segundo Fairbanks (*ibid.*, p.27), os *peãs* eram provavelmente utilizados como acompanhamento em procissões sagradas relacionadas ao templo de Apolo, e que apresentavam certas semelhanças em relação àquelas descritas nos hinos homéricos. Além disso, ainda que não haja indícios do modo como os *peãs* eram cantados, o estudioso acrescenta que provavelmente os hinos também eram reproduzidos, em contextos musicais, por um coro que poderia ser acompanhado pela cítara.

Em relação à composição do hino de Calímaco, Susan Stephens (2015, p.73), evidencia ele foi composto em hexâmetros datílicos, metro dos épicos homéricos que era empregado para

¹³⁰ Fairbanks (1900, p.26) menciona diversos exemplos do uso do refrão na literatura grega como, por exemplo, Apolônio de Rodas, II, v.701-713.

“expressar um estilo solene e elevado e também para ser mais suave do que aqueles de palavras raras e metáforas”¹³¹ (STEPHENS, 2015, p.29). Stephens ainda ressalta que, por volta do século III, o hexâmetro passou a ser mais empregado não apenas na poesia épica, mas também na poesia didática, bucólica e em hinos. Além disso, a autora destaca que, à medida que a escrita da poesia obteve maior importância em relação à poesia oral, os ritmos de Homero foram disseminados e apurados pela tradição. De tal modo que essa tendência atingiu o ápice nos hexâmetros de Calímaco.

Assim sendo, quando TM apresenta os versos ἦ παιάν, ἦ παιάν, ἦ παιάν, faz remissão à invocação ao deus Apolo, como se verificou no hino de Calímaco. O metricista demonstra que o hexâmetro datílicico e o trímetro iâmbico derivam desse único verso originário que pode ser interpretado como uma sequência de seis espondeus (ἦ πᾱ|ἰᾶν,| ἦ πᾱ|ἰᾶν,| ἦ πᾱ|ἰᾶν) ou de três dipodias iâmbicas (ἦ παῖᾶν,| ἦ παῖᾶν,| ἦ παῖᾶν). No verso 1590, observa-se que TM caracteriza a reação do povo de Delfos como *pavida exclamatio* (“grito temeroso”) e afirma, no verso 1592, que esse verso é composto por seis espondeus. Ressalta-se que o gramático, além de pontuar que o hexâmetro é formado apenas por espondeus, demonstra isso no próprio ritmo do verso: *spōndē|īs_ī|llūm prī|mō nā|tūm cēr|nīs sēx*. Novamente, TM plasma o ritmo a fim de realizar, também no nível expressivo, o metro que apresenta ao seu leitor, de modo que o conteúdo ressoa não apenas no exemplo apresentado, mas também no próprio discurso do gramático. Ademais, observa-se que esse é o único hexâmetro holoespondaico apresentado em todo o tratado. É curioso perceber que TM modula o encorajamento do público de Apolo por meio da variação rítmica. O metricista explica que a exortação dos apoiadores varia conforme o destino da luta (v.1589). No verso 1591, a tensão de um suposto momento de perigo demandava o ritmo grave dos espondeus. Entretanto, nos versos 1593-94, TM demonstra um “hexâmetro” formado por seis iambos e os relaciona ao momento da vitória de Apolo. É como se, no momento de uma iminente vitória, a explosão dos gritos festivos do público acompanhasse o ritmo ascendente dos iambos. Segundo Cignolo (2002, p.467), a dupla escansão desse verso é possível devido à quantidade variável da primeira sílaba de ambas palavras, de forma que os ditongos –ai– podem ser breves, pois aparecem antes de uma vogal no interior de uma palavra.

Além disso, observa-se que a relação entre a origem do metro heroico e o oráculo de Apolo não é somente apresentada por TM, mas também por outros gramáticos. Mário Vitorino, por exemplo, informa em sua arte gramatical que um dos nomes do hexâmetro era *Pítio*:

¹³¹ “express dignified and elevated style and to be more tolerant than others of rare words and metaphor”.

idem et pythium, quod interfecto pythio dracone compositum esse dicatur, cum Delphorum incolae laudem Apollinis ita persequerentur,

ἰὴ παιάν, ἰὴ παιάν, ἰὴ παιάν.

quod constat ex spondeis sex. Idem erit et iambicum trimetrum, si litteram, quae dichrona est, corripias. In his enim [dactylo et iambico] metrorum omnium fundamenta subsistunt. (VICTORINUS, 1874, p.50).

E o mesmo pítio, porque se dizia ter sido composto depois da morte da serpente pítia, quando os habitantes de Delfos acompanhavam o louvor a Apolo assim:

ἰὴ παιάν, ἰὴ παιάν, ἰὴ παιάν.

Esse verso é composto por seis espondeus. Também será um trímetro iâmbico, se a letra que tem dois tempos, tornar-se breve. De fato, encontram-se nesses [metros datílico e iâmbico] os fundamentos de todos os metros.

Nota-se que Mário Vitorino apresenta o mesmo exemplo dado por TM para demonstrar a origem do hexâmetro datílico e do trímetro iâmbico. O gramático afirma que o hexâmetro era chamado de *pítio* exatamente pelo fato de que a invocação a Apolo foi declamada pelos habitantes de Delfos nesse tipo de verso. Ademais, Mário Vitorino também menciona a dupla escansão do verso, dispondo de argumentos semelhantes aos de TM. É interessante perceber que a alegada origem do hexâmetro e a relação que TM estabelece também foram discutidos por outros autores¹³². Observa-se, portanto, que o *exemplum* apresentado pelos metricistas foi inserido no discurso gramatical com objetivos didáticos, a fim de comprovar uma origem grega para os metros. Além disso, no caso de TM, o exemplo também mantém a variação métrica, revelando a multiplicidade rítmica do texto que se constrói pela alternância do hexâmetro e do trímetro, bem como pela inserção dos versos gregos.

Segundo Cignolo (2002, p. 463), TM propõe a formação de todos os metros a partir desse hexâmetro originário, considerado espondeico ou iâmbico. Essa noção é o princípio da teoria derivacionista dos metros. Conforme Cignolo (*ibidem*), consideram-se dois sistemas métricos diferentes na Antiguidade. A autora menciona o estudo de Leo (1889, p.280 ss.), em que ele esboçou detalhadamente a oposição dessas duas escolas: primeiramente, a de origem alexandrina, que defendeu os *metra prototypa*, segundo a qual, a partir de um número fixo de unidades rítmicas básicas – os *metra prototypa ou principalia* – e de suas combinações era possível formar diversas sequências métricas. Já a segunda escola apresentada por Cignolo é aquela que se baseia na *derivatio metrorum*, isto é, na derivação dos metros, e que parte do pressuposto de que todos os metros descendem de um hexâmetro originário, sendo eles

¹³² Também se encontra esse mesmo *exemplum* nas *ars grammatica* de Diomedes (495, I) e de Atílio Fortunaciano (2690).

formados por meio dos procedimentos de *adiectio*, *detractio*, *concinnatio* e *permutatio*, como TM demonstra nos versos 1600 ss. Ressalta-se que Cignolo (2002, p.464) aponta alguns gramáticos que são referência dessas duas vertentes teóricas como, por exemplo, para os *metra prototypa*, o gramático Filosseno (séc. I a.C), o metricista Heliodoro (séc. I d.C.) e, por fim, o *De musica* de Aristides Quintiliano (séc. I – II d.C). Em relação à teoria derivacionista, Cignolo afirma que ela surgiu entre os romanos, uma vez que os gregos se conservaram no sistema tradicional alexandrino. A autora destaca que, provavelmente, essa proposta foi introduzida por Varrão e foi bem recebida pelos gramáticos do período do império, principalmente por Césio Basso, que sistematizou e difundiu a teoria e que foi a principal fonte para TM e para os metricistas posteriores (cf. CIGNOLO, 2002, p.464).

Entre os versos 1596-1607, TM esclarece suas escolhas metodológicas para a exposição de sua teoria de base derivacionista, variando sua composição em hexâmetros datílicos e trímetros iâmbicos.

*Hāec sībī| quāequē prī|ūs dīs|tīnguērē| mētrā pā|rāmūs,
hērō|ā prī|mō, mōx|_ ādī|re ĩām|bīcā,
āltēr|nāe nē|quem ĩmpēdī|āt cōn|fūsĭō| sīlvāe;
quāe lēx| sīt ĩp|sīs, quāe| sīt hīs| quāe prō|crēānt,
pārtībūs|_ ādiē|ctīs dē|trāctīs| quāe vārī|ēntūr,
pōst hīnc| dēīn|dē quān|tā cōm|pāgēs| nōvōs
āltēr|nēt vārī|ētquē mō|dōs, mū|tātĭō| quāntūm
cōmmēn|dēt. ēt| sī nōn| vālē|bō plū|rīmā,
ātīn|gām vēl| pāucā tā|mēn: nām| pāndērē| prīmā
prōdēst| frēquēn|tēr_ ār|tūm| vēstī|gĭā.
Vīm prōprī|ām pēdī|būs fī|dā cĭtō| rēddītō| mēntē.
nē, dūm| rēquī|rīs, tār|dā sīt| dīspē|ctĭō.*

Primeiro especificaremos cada um desses metros:
primeiro os heroicos, depois analisaremos os iâmbicos
para que a mistura de assuntos alternados não seja difícil;
quais leis são as mesmas e o que eles criam,
quais metros variam somando ou subtraindo as partes,
em seguida, o quanto uma combinação alterna
e varia os novos ritmos e quantos na transformação
surgem. E se eu não atingir os níveis mais altos,
pelo menos alcanço os básicos: de fato, sempre é útil
abrir os primeiros caminhos das artes.
Atribui-se logo com segurança aos pés o valor que é deles,
para que, enquanto você os analisa, seu exame atento não demore demais;

Nos primeiros versos, observa-se que TM revela sua preocupação em expor o assunto de forma clara aos seus leitores. O gramático afirma que o hexâmetro heroico e o trímetro iâmbico serão apresentados alternadamente, a fim de que as explicações sejam compreensíveis. Ressalta-se que, mais uma vez, TM menciona a alternância de sua matéria e que é

performatizada pela alternância e variação dos mesmos metros que serão abordados detalhadamente nos versos seguintes. É importante notar que a composição alternada entre hexâmetros datílicos e trímetros iâmbicos ocorre até o verso 1720, momento em que o metricista conclui a explanação sobre o hexâmetro. Verifica-se que o verso 1596 é um hexâmetro datílico, já o seguinte se alterna para um trímetro iâmbico. Novamente, a ordem com que TM apresenta os metros em sua composição é a mesma em que eles as explicará, como se observa no verso 1597.

Nos versos 1599 e 1600, TM menciona como as variações e transformações dos metros, bem como suas regras serão apresentadas. O verbo *procreo* (v.1599), traduzido como “criar”, refere-se aos hexâmetros originários apresentados anteriormente e que, a partir deles, foram derivados o hexâmetro datílico e o trímetro iâmbico. De acordo com Cignolo (2002, p. 468), o uso desse verbo remonta a *procreatio metrorum* (“formação dos metros”) que é o fundamento da teoria derivacionista adotada por TM. Além disso, os termos técnicos *adiectio* e *detractio* destacados no verso 1600 também descrevem os procedimentos de “adição” e “subtração” responsáveis pela *procreatio metrorum*. O gramático revela que, com esses procedimentos, a combinação dos metros resulta na criação de novos ritmos e que, a partir da transformação de diferentes metros, é possível produzir muitos outros. Ademais, observa-se que, nesses versos, TM se volta para uma linguagem mais técnica, evidenciando o caráter conceitual de seu texto. Assim, analisando o exemplo dessas passagens em que o gramático explica as variações métricas e a origem do hexâmetro, nota-se que em *De Metris* o assunto técnico predomina, ainda que, em diversos momentos, como se apresenta neste trabalho, o autor se utilize de uma linguagem de natureza poética.

Nos versos 1601 e 1602, ressalta-se o entrelaçamento das estruturas: *cōmpāgēs nōvōs/ āltērnēt vāriētquē mōdōs*. O substantivo *compages* é sujeito dos verbos *alternet* e *variet*, sendo que *novos modos* é o objeto direto desses verbos. Observa-se que TM entrelaça os termos de modo que o sentido do verso 1601 só é completado com a leitura do verso 1602, pois os verbos relacionados ao substantivo *compages* e o substantivo a que o adjetivo *novos* se relaciona apenas aparecem no verso seguinte. Nesse desdobramento do verso, em que a relação entre os termos só é percebida no verso 1602, TM emprega uma *callida iunctura*, uma vez que investe em uma junção particular das palavras na oração. Ao discorrer acerca da combinação entre metros diferentes e de suas variações que criam novos ritmos, o metricista também demonstra isso por meio da combinação e da disposição das palavras, além de também já apresentar os novos ritmos pela combinação interessante que faz na variação constante de hexâmetros e trímetros. Ademais, nos versos 1604 e 1605, também se pode observar uma espécie de *callida*

iunctura, uma vez que o complemento acusativo (*vestigia*) do verbo infinitivo *pandere* aparece apenas no verso seguinte. O adiantamento de *pandere prima*, que corresponde a uma parte da oração reduzida de infinitivo – *pandere prima vestigia artium* (“abrir os primeiros caminhos das artes”) – provoca um efeito de tensão semântica, uma vez que só é possível notar que *vestigia* é o complemento da oração iniciada no verso 1604 ao final do 1605. Ressalta-se também que TM relaciona à palavra *vestigia* um contexto metafórico, pois se refere ao percurso do estudo, já mencionado nesse sentido mais metafórico em seu prefácio, nos versos 55-56¹³³.

Além desse exemplo, convém mencionar o trecho que compreende os versos 2371-2383, em que TM descreve o tetrâmetro iâmbico catalético¹³⁴ e suas possíveis variações.

*Ārchilō|chūs āu|tēm crē|tīcūm |sīcūt |dēdīt,
 āequē| trīmē|trō iūn|xīt Hīp|pōnāx| pēdēm
 nōuīs|sīmūm| trīsyl|lābum ēx| prīmā| brēuī,
 lōngīs| dūā|būs: ān|tībāc|chō nō|mēn ēst.
 Ēxēm|plār ēi|ūs tā|lē pōs|sīs fīn|gērē,
 phāsē|lūs ī|llē quēm| vīdē|tīs, hōs|pītēs|, Sābī|nūs.
 quādrā|tūs ūt |sīt, pār|te āb|ī|mā clāu|dīcāt:
 ērīt| quādrā|tūs rēd|dītā| nōvīs|sīmā,
 phāsē|lūs ī|llē quēm| vīdē|tīs, hōs|pītēs|, Sābī|nūs ēst
 phāsē|lūs ēr|gō quēm| vīdē|tīs, hōs|pītēs|, Sābī|nūs.
 āeque ēst|ēt īp|sē syl|lābā|rūm quīn|dēcīm,
 ūt ī|llē, prī|mā pār|tē quī| mūltā|tūs ēst;
 sēd īām|bīcūs| mǎnē|bīt, ūn|de ēt nā|tūs ēst.*

Mas assim como Arquíloco acrescentou o crético, também Hipônax uniu ao trimetro um último pé trissílabo com a primeira breve e duas longas: seu nome é “antibáquio”¹³⁵. Você poderia criar um exemplo como este: *phaselus ille quem videtis, hospites, Sabinus.*¹³⁶ Por ser um verso quadrado¹³⁷, claudica na última parte; uma vez restituída a última, será um quadrado: *phaselus ille quem videtis, hospites, Sabinus est phaselus ergo quem videtis, hospites, Sabinus.* Esse também é igualmente de quinze sílabas, como aquele que foi privado da primeira parte, mas permanecerá o iâmbico, do qual também se originou.

¹³³ *angustam studii viam/ et callem tenuem terit* (“a trilha apertada do estudo e o caminho mais curto ele palmilha”).

¹³⁴ Também chamado septenário iâmbico, o tetrâmetro iâmbico catalético apresenta o seguinte esquema: × — | × — | × — | ∪ ∩ || × — | × — | × — | ∩ (cf. BOLDRINI, 2002, p.125). Diz-se “catalético”, pois falta uma parte do metro, isto é, uma sílaba portadora de quantidade.

¹³⁵ Pé de cinco tempos, formado por duas sílabas longas e uma breve (— — ∪), segundo Salvatore (1983, p.34). Esse pé também pode ser chamado palimbáquio. 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.

¹³⁶ “Aquele barquinho Sabino que vós vedes, visitantes.”

¹³⁷ “Verso quadrado”, segundo Cignolo (2002, p.537) corresponde a um verso formado por oito iampos. Assim, esse verso pode ser nomeado também como octonário iâmbico.

Observa-se que TM apresenta a origem e composição do tetrâmetro iâmbico catalético (ou septenário iâmbico) a partir da união de um trímetro iâmbico (× — | ∪ — | × — | ∪ — | × — | ∪ ∩) e de um pé antibáquico (— — ∪) e cita Hipônax, poeta satírico grego, que, como ele mesmo atesta, é considerado o inventor desse verso. O gramático utiliza como principal modelo para sua explanação o primeiro verso do *Carmen IV*, de Catulo¹³⁸. Esse verso é um senário iâmbico, isto é, formado por seis pés iâmbicos puros: *Phāsē|lūs īl|lē quem| vīdē|tīs, —hōs|pītēs*. A partir desse verso, TM o reescreve indicando as transformações métricas a fim de ilustrar o assunto, constituindo assim um caso de *exemplum fictum*. Assim, é interessante perceber que o autor evidencia o caminho percorrido desde o verso original até suas transformações, apontando as variações métricas dos modelos em uma determinada ordem.

A primeira transformação do verso original de Catulo é a do verso 2376 de TM, em que se acrescenta um pé antibáquico final (*Sābīnūs*), transformando o verso original em um tetrâmetro iâmbico catalético (*phāsē|lūs — īl|lē quēm| vīdē|tīs, hōs|pītēs|, Sābī|nūs*). Logo em seguida, TM acrescenta ao verso base a sílaba final *est*, transformando o tetrâmetro em um octonário iâmbico¹³⁹ (*phāsē|lūs — īl|lē quem| vīdē|tīs, hōs|pītēs|, Sābī|nūs — est*), ou seja, *quadratus* como ele o chama. Por fim, a partir desse último verso, o metricista apresenta o retorno do tetrâmetro iâmbico catalético, removendo a última sílaba *est* e substituindo o pronome *ille* pela conjunção *ergo* (*phāsē|lūs ēr|gō quem| vīdē|tīs, hōs|pītēs|, Sābī|nūs*).

Ao realizar esses processos de transformações, TM comprova a precedência de cada metro, principalmente quando evidencia o retorno do tetrâmetro a partir do octonário iâmbico. Desse modo, verifica-se nesse trecho que a exposição dos diferentes tipos de metros ocorre com o forjar de exemplos próprios, a partir de um verso de um poeta latino. TM modifica os exemplos a fim de explicitar e ilustrar didaticamente as teorias métricas descritas.

Convém ressaltar que os “exemplos forjados” são uma prática comum entre os gramáticos. Segundo Simões (2014, p.49), os exemplos são expostos nas gramáticas de diversas formas, e a autora identifica diferentes técnicas de inserção e manipulação do discurso por meio dos exemplos apresentados pelos gramáticos. Citando Chevillard (2007, p.6), Simões afirma que os exemplos nas gramáticas funcionam como um recurso linguístico que auxilia a descrição da língua. Desse modo, “[...] o exemplo é a criação de uma representação da língua dentro do discurso gramatical” (SIMÕES, 2014, p.52). Em relação a TM, a Simões afirma que os *exempla* são utilizados de forma diferente dos demais gramáticos presentes no volume de Keil (1874),

¹³⁸ *Phaselus ille quem uidetis, hospites* (“Este barquinho que estais vendo, ó forasteiros”. CATULO, 1996, p.70).

¹³⁹ De acordo com Boldrini (2002, p.127), o octonário iâmbico é formado por oito pés iâmbicos, cujo esquema é: × — | × — | × — | ∪ ∩ || × — | × — | × — | ∪ ∩ .

uma vez que os exemplos são inseridos na obra do metricista não apenas para descrever os expedientes métricos, mas, devido à composição em metros do tratado, o gramático torna a própria obra um modelo para o assunto, i.e., os exemplos de TM já estão inseridos no discurso gramatical versificado (cf. SIMÕES, 2014, p.55-6), assim como se observa nesse trecho.

No que se refere aos exemplos forjados, Simões (2014, p.66) os define como “sequências construídas pelo próprio gramático”, ou seja, os exemplos são forjados e/ou transformados a fim de comprovar a teoria exposta na arte gramatical. Geralmente esses exemplos são extraídos de textos consagrados da literatura latina. De acordo com Simões (2014, p.67) “Baratin (2011, 4) examina os exemplos nas obras dos gramáticos latinos e chama aos exemplos forjados *exempla ficta*”. A autora ainda 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”. Assim, em TM é possível identificar uma série de exemplos dessa natureza que têm por finalidade esclarecer os aspectos teóricos de seu tratado e que, geralmente, são reconhecidos como versos da literatura latina, mas que foram modificados pelo gramático. Como Simões (2014, p. 67) afirma, é possível observar que

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.

À vista disso, ressalta-se que esse trecho é composto majoritariamente por trímetros iâmbicos, mas TM altera o uso do verso no momento em que apresenta seus exemplos forjados, demonstrando as transformações na própria materialidade do texto. Nessa passagem, é interessante notar que TM compõe em trímetro iâmbico e, gradativamente, expande esse verso em seus exemplos compostos em septenário e octonários iâmbicos. Como o autor afirma nos versos 2372-74, o septenário é formado de um trímetro iâmbico e um antibáquio e, por esse motivo, é possível entender que o trímetro iâmbico, que serviu de base para os exemplos, também ecoa ao longo de toda a passagem como um reforço do assunto. Assim, TM discorre sobre esses versos apresentando-os na composição de seu texto.

Portanto, observa-se o modo como o metricista apresenta sua matéria, buscando demonstrá-la na própria materialidade do texto. TM relaciona o ritmo ao conteúdo de seu assunto expondo-o e *performatizando-o* constantemente na elaboração da linguagem. O ritmo dos versos é explorado de tal modo que torna o conteúdo do tratado quase concreto ao leitor,

como se pode notar na análise de alguns trechos de *De Metris*, escolhidos para ilustrar o rol de procedimentos métricos, expressivos e performativos por que se pauta o autor.

4 SOBRE A TRADUÇÃO

A tradução foi realizada tendo como principal objetivo tornar o texto da arte gramatical de TM acessível em Língua Portuguesa. Desse modo, a meta foi possibilitar o máximo de compreensão possível ao leitor moderno, procurando manter clareza e paralelismo tanto linguístico (sempre que possível) como conceitual em relação ao conteúdo da obra. Nesse sentido, a tradução proposta neste estudo não tem como finalidade transpor ao português nem estilo nem forma originais empregadas na obra de TM. Ela servirá antes como uma espécie de comentário de conteúdo ao texto latino, a fim de oferecer suporte à leitura. Por isso, o texto em latim e em português aparecem lado a lado, a fim de possibilitar o cotejo entre o texto de partida e a tradução.

É importante reiterar que foram consultadas duas edições do texto latino para a tradução: a de Keil (1874) e a de Cignolo (2002). Considerou-se necessário o cotejo entre as duas edições a fim de que se pudessem observar as possíveis alterações presentes no estabelecimento do texto de TM, já que, em algumas passagens, observam-se divergências entre as edições de Keil e Cignolo. Por essa razão, julgou-se necessário colocar em notas as possíveis divergências localizadas, buscando esclarecer as preferências e escolhas adotadas neste trabalho.

Ademais, observa-se que, ao longo do processo de leitura e tradução da obra, foram encontradas duas principais dificuldades: por um lado, a linguagem do gramático tende a ser muito condensada, devido às restrições oriundas da organização métrica do enunciado, aspecto que dificultou a transposição de conceitos que, por vezes, podem parecer mais abstratos e complexos ao leitor moderno; por outro lado, os termos técnicos empregados constantemente por TM também impõem desafios à tradução. Por esse motivo, também se preferiu apresentar em notas de rodapé esclarecimentos e comentários a respeito do assunto, bem como significados de termos técnicos latinos e gregos, notas explicativas sobre poetas, traduções de exemplos, entre outras observações que pudessem ser, eventualmente, necessárias para a melhor compreensão dos conceitos tratados pelo gramático. No próximo item, apresenta-se um sumário de assuntos que tem por objetivo listar os principais temas abordados no tratado, na ordem em que aparecem no texto, a fim de orientar a leitura da *ars grammatica* de TM.

5 SUMÁRIO DE ASSUNTOS¹

Praefatio

1. *Exemplum*: comparação entre o poeta e o atleta (v.1-50);
2. *Propositio* (v.51-66);
3. **Preceitos de composição da obra (v.67-80):**
 - 3.1. Conteúdo (v.67-72);
 - 3.2. Estilo (v.73-78);
 - 3.3. Métrica (v.79-80).
4. **Conclusão (81-84).**

De Litteris:

1. **Letras do alfabeto (*Elementa*) (v.85-107):**
 - 1.1. Vogais (v.87-88)
 - 1.2. Consoantes (v.89-107): semivogais (v.92-94) e mudas (95-98).
2. **Descrição da articulação dos sons (v.108-248):**
 - 2.1. Vogais (v.111-45): A (v.111-5), E (v.116-8), I (v.119-20), O (v.121-34) e U (v.135-45);
 - 2.2. I e U como semiconsoantes (v.146-81);
 - 2.3. Consoantes (v.183-248):
 - 2.3.1. mudas: labiais B e P (v.186-193), guturais C e G (v.194-8), dentais T e D (v.199-203), “supérfluas” K e Q (204-21);
 - 2.3.2. semivogais: F (v. 227-229), L (v.230-4), M (v.235), N (v. 236-7), R (v.238-9), S e X (239-46).
3. **Valor das letras como símbolo numérico (v.249-73).**
4. **Conclusão (v.274-78).**

De Syllabis

1. **Introdução (v.279-341):**
 - 1.1. Apresentação do assunto e justificativa da escolha estilística (v.279-82);

¹ Cumpre observar que, para a elaboração deste sumário de assuntos, foi utilizado como base o esquema de Cignolo (2002, p.XXXI-XXXVII).

1.2. Pedido de revisão ao filho e ao genro (283-326);

1.3. Explicação do uso dos símbolos gregos e latinos no tratado (v.327-41).

2. As Letras (v.342-964):

2.1. Origem grega das letras latinas (v.342-53);

2.2. As vogais (v.354-89):

- I. Sistema vocálico grego (v.354-9): sete vogais, duas longas (η, ω), duas breves (ε, ο) e três ancípites (α, ι, υ);
- II. Sistema vocálico latino (v.360-89): cinco vogais ancípites (v.360-8), Ausência de υ grega que, em latim, foi substituída por U que apresenta diversas formas de ser pronunciada (369-89).

3. Os ditongos (v.390-519):

3.1. Ditongos gregos: αι, ει, οι, αυ, ευ, ου (os mais frequentes) e υι, ωυ e ηυ (mais raros) (v.390-417);

3.2. Ditongos latinos (v.418-21): AE, OE, AU, EU (ditongos fixos da língua latina) e EI (mais raro);

3.3. Relação entre os ditongos gregos e latinos (v.422-66): AE corresponde a αι (v.423-24), OE a ει (v.425), AU e EU a αυ e ευ (v.426-27), ου é substituído por U (428-29); ει/ EI forma ιI (v.430-66), exceto quando houver ε ou E na raiz da palavra, ou η no caso do grego (v.450-55);

3.4. Quantidade dos ditongos comuns ao latim e ao grego (v.467-93): αυ e AU, assim como ευ e EU podem ser pronunciados como breve, mas são sempre longos;

3.5. Ditongos com I e O (v.494-519): ditongo OE (v.496-99); na língua grega, *ιῶτα* aparece raramente como segundo elemento, depois de υ (υι) e não pode vir como primeiro elemento, pois se torna consoante (v.500-13). Do mesmo modo, na língua latina, I também se torna consoante diante de vogal (514-19).

4. As vogais consonantizadas (v.520-777):

4.1. I ou U seguidas de vogal (v.520-44):

- I. I diante de vogal sempre se torna consoante e não importa se a vogal seguinte é breve ou longa. Nesse caso, não se forma um ditongo e IU não pode ser considerado equivalente ao grego ιου (v.522-37);

- II.** U diante de vogal também é consonantizada e muda o som (v.537-41).
U antes de consoante se mantém como vogal, assim como I (v.542-44).

5. I e U juntas (v.545-616):

5.1. Valor temporal de *iu-* e *ui-* (v.548-67): as vogais valem um tempo, as longas dois e as consoantes ou as vogais consonantizadas meio tempo (v.550-54). Assim, uma vogal breve e uma consoante valem um tempo e meio e, se a consoante for dupla, a sílaba também pode valer dois tempos. Já uma vogal longa e uma consoante juntas valem dois tempos e meio (v.556-60). Exemplos nos versos 561-67.

5.2. A sílaba anterior a *iu-* e *ui-* se torna longa (v.568-73). Exemplo com a sílaba anterior breve (v.575-607) e exemplo com a sílaba anterior longa (v.608-16).

6. I e U separadas (v.617- 64):

6.1. I intervocálica (v.618-29);

6.2. U intervocálica (v.630-41);

6.3. Consonantização de U: mudança de som (v.642-64).

7. Diferença entre IU e UI precedidos por uma consoante (v.665-777):

7.1. Primeiro caso (v. 668-71): consoante + I + U forma duas sílabas, porque I não pode ser a primeira letra de um ditongo;

7.2. Segundo caso (v.672-777): consoante + U + I não forma duas sílabas, mas também não se trata de um ditongo.

8. As consoantes (v.778-964):

8.1. Classificação tradicional das consoantes latinas: sete semivogais e nove mudas (v.778-82). Dentre essas, três são consideradas supérfluas (*supervacuae*) do ponto de vista prosódico: H (v.784-96); K (v.797-99) e Q (v.800-804);

8.2. Possibilidades de combinação das consoantes (v.805-964): mudas (v.805-21) e semivogais (v.822-964): F (v.826-55), L e R (v.859-73), M (v.874-889), N (v.890-907), S (v.908-33) e X (v.934-64).

9. As sílabas (v.965-96):

9.1. Formadas por três ou quatro letras (v.965-66);

9.2. Formadas por cinco letras (v.966-84);

9.3. Formadas por seis letras (v.985-96).

10. Aspectos prosódicos (v.997-1281):

10.1. Introdução (v.997-1018);

10.2. Regras gerais (v. 1019-32);

10.3. Casos particulares (v.1033-1127):

I. *Trochaeus nudus* (v.1034-1106): trata-se de um troqueu que termina em vogal e coincide com fim de palavra;

II. *Dactylus nudus* (v.1107-27): um dátilo com a sílaba final breve e que coincide com fim de palavra. Além disso, ele apenas influencia as duas consoantes da palavra seguinte se a primeira letra for S (1107-1115).

10.4. Dificuldade em formar um espondeu a partir de um troqueu *nudus* (1128-78): quando a segunda sílaba aparece em fim de palavra e é aberta (*syllaba difficilis*); é mais comum formar um dátilo a partir de um troqueu do que de um espondeu (1128-38); exemplos das *Geórgicas*, de Virgílio (1139-53);

10.5. Casos em que não se observa o alongamento das sílabas (1179-1200).

11. O valor das consoantes líquidas (v.1201-81):

11.1. Casos em que uma líquida unida a outra consoante não alonga a vogal (v.1201-1207);

11.2. Posição das líquidas unidas a outras consoantes no interior de palavras (v.1208-27): se estão na segunda sílaba, forma-se um espondeu (v.1209-13); se estão na primeira sílaba há duas possibilidades: produz-se um espondeu no caso de seguir uma outra sílaba longa (v.1215-18) ou um dátilo se for seguido por duas breves (v.1219-23);

11.3. Diferença entre L, R, e M, N (v.1228-46);

11.4. Casos em que as líquidas são colocadas depois de outras consoantes e acrescentam tempo à sílaba (v.1247-81).

12. Conclusão (v.1282-99).

De Metris

1. As vogais (v.1300-13).

2. As sílabas (v.1314-35).

3. Natureza e escansão dos pés (v.1336-1577):

3.1. Considerações gerais (v.1336-57);

3.2. Pés dissílabos (v.1358-92): pirríquio, espondeu, iambo e troqueu;

3.3. Pés trissílabos (v.1393-1456): tríbraco, molosso, anapesto, dátilo, báquio, antibáquio, anfíbraco e anfímacro;

3.4. Pés dissílabos “duplos” (v.1457-1577): proceleusmático, dispondeu, coriambo, dijambo, ditroqueu, iônico e pés peônicos (peão e epítrito).

4. Variedade métrica (v.1578-2981):

4.1. Hexâmetros (v.1580-1595): derivação comum do hexâmetro e senário;

4.2. Explicação metodológica (v.1596-1607);

4.3. Hexâmetro datílico e seus derivados (v.1608-2180):

I. Hexâmetro heroico (v.1608-1718): pés (v.1608-68) e cesura (v.1669-1718);

II. Pentâmetro (v.1721-1800);

III. Sistema arquiloqueu II: hexâmetro datílico e semi-hexâmetro (v.1801-10);

IV. Metros anapésticos (v.1811-60): dímetro anapéstico catalético, dímetro anapéstico catalético e itifálico, trímetro anapéstico catalético;

V. Metro coriâmbico (v.1861-1907): tetrâmetro coriâmbico catalético anaclástico;

VI. Metro arquebuleu (v.1908-19): trímetro anapéstico anaclástico catalético;

VII. Hexâmetro miúro (v.1920-39);

VIII. Asclepiadeu menor catalético (v.1940-87);

IX. Cesura heftemímera (v.1957-87): tetrâmetro datílico catalético *in syllabam*;

X. Tetrâmetro datílico catalético miúro (v.1988-2004);

XI. Metro iônico: maior (v.2005-55) e menor (v.2056-92);

XII. Tetrâmetro datílico catalético (v.2093-2113);

XIII. Tetrâmetro datílico acatalético (v.2114-47);

XIV. Pentâmetro eólico (v.2148-55): tetrâmetro datílico acatalético de base eólica;

XV. Adônio (v.2156-2178).

4.4. Trímetro iâmbico e seus derivados (v.2181-2538):

I. Trímetro ou senário iâmbico (v.2182-2272);

II. Diversos metros:

a) *Quadratus/ octonarius* (v.2273-79): tetrâmetro iâmbico;

- b) *Quadratus acephalus* (v.2280-2370): tetrâmetro trocaico catalético;
- c) *Quadratus claudus* (v.2371-97): tetrâmetro iâmbico catalético;
- d) *Trimetrus aliter claudus* (v.2398-2418): trímetro iâmbico escazonte;
- e) *Trimetrus acephalus* (v.2419-28): trímetro trocaico catalético;
- f) *Trimetrus claudus* (v.2429-38): trímetro iâmbico catalético;
- g) *Dimetrus* (v.2439-57): dímetro iâmbico;
- h) *Dimetrus acephalus, dimetrus claudus* (v.2458-96): dímetro trocaico catalético e dímetro iâmbico catalético;
- i) Satúrnio (v.2497-2524);
- j) *Colon claudum* (v.2525-38): dímetro coriâmbico anaclástico catalético.

4.5. Metros mistos (v.2539-2981):

- I. Hendecassílabo Falécio (v.2545-2568);
- II. Metros derivados de acordo com as sete divisões (*septem divisiones*) de um verso (v.2569-2913):
 - a) Primeira (v.2575-89): *pars heroica* e *portio iambi*;
 - b) Segunda (v. 2590-2601): dipodia datílica e itifálico;
 - c) Terceira (v.2602-2818): metros coriâmbicos (v.2602-2728): glicônio, asclepiadeu menor e maior e uso dos metros coriâmbicos em Horácio; outros metros (v.2729-2818): priapeu e ferecrátio;
 - d) Quarta (v.2819-2832): *pars heroica* e dipodia trocaica;
 - e) Quinta (v.2833-48): recai após o primeiro pé; com o acréscimo de um anapesto entre o primeiro e o segundo pé, forma-se um iônico maior;
 - f) Sexta (v.2849-2900): *caput hexametri* (início do hexâmetro: um pé e meio) e *postera pars ionicorum* (anacreôntico e galiambo);
 - g) Sétima (v.2901-2913): *pars heroica* (uma dipodia datílica catalética) e *dimetrus claudus* (dímetro iâmbico catalético);
- III. Metros usados por Horácio (v.2914-81):
 - a) Introdução (v.2914-2919);
 - b) Hexâmetro datílico seguido por trímetro iâmbico (v.2955-59);
 - c) Hexâmetro datílico seguido por dímetro iâmbico (v.2960-65);

- d)** Trímetro iâmbico seguido por elegiambo (parte datílica do pentâmetro e dímetero iâmbico) (v.2966-75);
- e)** Hexâmetro datílico seguido por dímetero iâmbico e hemistíquio datílico.

6 PROPOSTA DE TRADUÇÃO DA ARTE DE TERCÊNCIANO MAURO

**TERENTIANI MAVRI
DE LITTERIS DE SYLLABIS DE METRIS
LIBRI TRES**

PRAEFATIO

<i>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.</i>	5
<i>sed ne corpoream repens labem arcesseret otium, tale exercitii genus commentum sibi dixerat, quod solus gereret domi.</i>	10
<i>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.</i>	15
<i>haustos hinc igitur cados imis ab tenebris aquae tam filo tenui trahens, quod stringi nequeat vola,</i>	20
	25

PREFÁCIO

Ouvi um velho homem
 contar à multidão uma história:
 esse tal, por três vezes, em Olímpia
 vencera sob a proteção de Jove.

Depois que viu a descorada 5
 velhice acostrar seu vigor, mesmo quando
 ainda era chamado ‘vencedor de todos’,
 apressou-se em relaxar os rigores
 do exercício e da alimentação.

Mas, para que o ócio não alcançasse 10
 nem arruinasse rapidamente seu corpo,
 disse ter inventado para si
 um tal tipo de exercício,
 que pudesse praticar sozinho em casa.

Com cordas soltas, mas entrelaçadas 15
 alternadamente em uma trama bem torcida,
 assim como um persa ou um cita costumam
 atar uma linha bem fina
 nas pontas extremas do arco.

Essa se une a várias outras, 20
 até que o comprimento do cordão
 seja próprio para um poço.

Daí, então, puxando potes cheios
 da profunda escuridão da água,
 com um fio tão fino 25
 que não poderia ser segurado na palma da mão,

nisus undique corporis
summos in digitos agit;
angustoque tenaculo
donec lubrica sarcina 30
tanti per spatium cavi
in lucem superam exeat,
alterna vice pollicum
certat vincere ponderis
in praeceps facilem fugam. 35
nil magnum gerere hunc putes,
et tantum in digitis opus;
cunctis visceribus tamen
occultus trepidat labor,
totum cernere nec palam, 40
quo totum geritur queas.
caecis flatibus intimi
tendantur laterum sinus,
et poples tremit et genu,
nec plantae stabiles manent, 45
nil immune relinquitur.
et parva est via viribus:
mos certaminis et modus,
sudor dum solitus cadat
nulla mole palaestrica. 50
Sic nostrum senium quoque,
quia iam dicere grandia
maturum ingenium negat,
nec spirant animas fibrae,
angustam studii viam 55
et callem tenuem terit,
tantum ne male desidi
suescant ora silentio.
quid sit littera, quid duae,
iunctae quid sibi syllabae, 60

o esforço de todo o corpo
 converge para as pontas dos dedos
 com uma aderência estreita,
 até que o peso escorregadio 30
 pela extensão de tamanha abertura
 surja na luz superior,
 alternando os polegares
 luta para vencer a fácil fuga
 do peso para baixo. 35
 Você pensa que ele não pratica nada difícil
 e que tamanho trabalho é só nos dedos.
 Porém, em todas as entranhas
 pulsa um esforço oculto. 40
 Você poderia ver tudo e, ainda assim,
 Não veria claramente por onde tudo se passa.
 As entranhas por um cego sopro dos pulmões
 são dilatadas, e o peito,
 ora treme a panturrilha, ora o joelho,
 nem as solas dos pés se mantêm estáveis. 45
 Nada fica imune.
 Estreita é a via de escape de todo esse esforço;
 o comportamento e a forma são os da luta,
 até que o costureiro suor caia
 sem esforço algum da ginástica. 50
 Assim também é a nossa velhice,
 porque um engenho maduro
 já me nega cantar um estilo elevado.
 Nem meu físico sustenta o ânimo necessário,
 pois a trilha apertada do estudo 55
 e o caminho mais curto ele palmilha,
 apenas para que não se mal acostumem
 os lábios ao ocioso silêncio.
 O que é uma letra, o que são duas,
 o que são as sílabas unidas entre si, 60

*dumos inter et aspera
scruposis sequimur vadis.
fronte exile negotium
et dignum pueris putes;
adgressis labor arduus 65
nec tractabile pondus est.
at mens tenditur acrius,
ne contenta sit obviis,
rimantemve recondita
subtiles fugiant notae, 70
neu discretio falsa sit
rerum tam gracili modo.
instat callida cautio,
ne sermo ambiguum sonet,
ne priscum nimis aut leve, 75
vocum ne series hiet,
neu compago fragosa sit,
vel sit quod male luceat;
dum certo gradimur pede,
ipsi ne trepident pedes. 80
par examinis aestus est,
ceu sublimia disseras:
par est iudicii mora:
pompae gloria vilis est.*

entre silvados e escarpas,
 seguimos andando por vaus pedregosos.

À primeira vista você pensaria ser isso
 uma tarefa menor e algo digno de crianças:
 a quem dele se acerca, o trabalho é árduo
 e seu peso não é fácil de lidar.

65

Mas o intelecto se esforça mais a fundo,
 para que não se satisfaça com trivialidades,
 e para que não escapem detalhes sutis
 a quem examina fatos ocultos,
 nem haja falso discernimento
 em conceitos elaborados tão sutilmente.

70

Pressiona-nos uma engenhosa cautela,
 para que o discurso não soe ambíguo,
 nem muito arcaico nem informal,
 das vogais a série não produza hiatos,
 e a composição não seja irregular,
 ou que haja algo de pouco claro.

75

À medida que avançamos com o pé firme,
 que os próprios pés não vacilem.

80

A ânsia do teste é a mesma,
 como se você examinasse assuntos elevados;
 a espera pelo juízo alheio também é igual:
 a glória da pompa é vil.

DE LITTERIS

<i>Elementa, rudes quae pueros docent magistri,</i>	85
<i>vocalia quaedam memorant, consona quaedam;</i>	
<i>haec reddere vocem quoniam valent seorsa,</i>	
<i>nullumque sine illis potis est coire verbum:</i>	
<i>at consona quae sunt, nisi vocalibus aptes,</i>	
<i>pars dimidium vocis opus proferet ex se,</i>	90
<i>pars muta soni comprimet ora molientum.</i>	
<i>illis sonus obscurior impeditiorque</i>	
<i>utcumque tamen promitur ore semiclusio,</i>	
<i>vocalibus atque est minor auctiorque mutis:</i>	
<i>his caeca soni vis penitus subest latetque,</i>	95
<i>ut non labiis hiscere, non sonare lingua,</i>	
<i>ullumve meatum queat explicare nisus,</i>	
<i>vocalia rictum nisi iuncta disserarint.</i>	
<i>res cum tenuis, difficile est probare verbis:</i>	
<i>exempla solent sensibus admovere Lucem,</i>	100
<i>B cum volo vel C tibi vel dicere D G,</i>	
<i>E, quae sonitum commodat hisce, si negetur,</i>	
<i>et labra prementur simul et revincta lingua:</i>	
<i>haec vim tacitam sponte sua nimisque mutam</i>	
<i>coniuncta potentem sonitus facit latentis,</i>	105
<i>geminumque refert auribus ex utraque sensum,</i>	
<i>si proprietates tradita, si regula nota est.</i>	
<i>Nunc singula quam possideant in ore sedem,</i>	
<i>ictusque suos concipiant et unde rumpant,</i>	
<i>ut quivero, versu blaterabo sotadeo.</i>	110
<i>A prima locum littera sic ab ore sumit:</i>	
<i>immuniam rictu patulo tenere labra</i>	
<i>linguamque necesse est ita pendulam reduci,</i>	
<i>ut nisus in illam valeat subire vocis</i>	
<i>nec partibus ullis aliquos ferire dentes.</i>	115
<i>E quae sequitur vocula dissona est priori,</i>	

SOBRE AS LETRAS

As letras que os professores ensinam às crianças, 85
 umas chamam vogais, outras consoantes;
 aquelas conseguem sozinhas exprimir um som,
 e sem elas não se pode formar nenhuma palavra.
 Porém, as que são consoantes se não as juntar às vogais,
 uma parte delas expressará um som incompleto, 90
 a outra fechará as bocas, mudas de som, dos que se esforçam.
 Para as primeiras, o som é mais obscuro de perceber e mais difícil de emitir,
 de qualquer forma, entretanto, pronuncia-se com a boca semifechada
 e é inferior ao das vogais, mas superior ao das mudas.
 Para estas, a força imperceptível do som permanece escondida profundamente, 95
 de modo que o esforço não possa fazer abrir com os lábios
 nem ressoar com a língua, nem distender-se por alguma passagem
 se vogais unidas a elas não desbloquearem o rito da boca.
 Quando o assunto é sutil e difícil de demonstrar com palavras,
 os exemplos costumam trazer luz à compreensão. 100
 Quando quero lhe dizer B ou C ou D ou G;
 se E que lhes provê o som fosse silenciado,
 tanto os lábios serão apertados juntos, como a língua ficará presa.
 Uma vez unida, essa produz uma potência, por si só silenciosa
 e excessivamente muda, mas que é capaz de um som oculto 105
 e chega aos ouvidos um duplo estímulo das duas,
 se a pronúncia é bem ensinada e a regra bem conhecida.
 Agora, cada uma que tiver uma posição na boca,
 de onde tome impulso e irrompa:
 isso, como eu puder, balbuciarei em verso sotadeu. 110
 A primeira letra, A, assume sua posição pela boca assim:
 é necessário manter a boca aberta com os lábios relaxados
 e, assim, a língua suspensa deve ser retraída para trás,
 de modo que o impulso de som possa subir ao longo dela
 e não bater nos dentes em parte alguma. 115
 A vogal seguinte, E, tem um som diferente da anterior,

*quia deprimit allum modico tenore rictum,
et lingua remotos premit hinc et hinc molares.*

*I porrigit ictum genuinos prope ad ipsos
minimumque renidet supero tenus labello.* 120

*O Graiugenum longior altera est figura,
alter sonus est et nota temporum minori,
compendia nostri meliora crediderunt,
vocalibus ut non nisi quinque fungeremur;
productio longis daret ut tempora bina,* 125
correptio plus tempore non valeret uno.

*hinc ἦτα minus scribimus, hinc et ω supremum;
una quoniam fas habitum est notare forma,
pro temporibus quae geminum ministret usum.
igitur sonitum reddere cum voles minori,* 130
*retrorsus adactam modice teneto linguam,
rictu neque magno sat erit patere labra.*

*at longior alto tragicum sub oris antro
molita rotundis acuit sonum labellis.
Y quam memorant, vocibus avia est latinis:* 135
*vocalibus autem quoniam iugala graecis
in nostra etiam verba dabat frequenter usum,
subiecimus illam, cui nomen U dederunt,*

*vocale sonantes sibi quae iugaret omnes
et sola sonum redderet ex sua figura;* 140
quam scribere Graius, nisi iungat ov, nequibit.

*hanc edere vocem quotiens paramus ore,
nitamur ut U dicere, sic citetur ortus:
productius autem coeuntibus labellis
naturas soni pressior altius meabit.* 145

*Hanc et modo quam diximus I simul iugatas
verum est spatium sumere vimque consonantum,
ut quaeque tamen constiterit loco priore.*

porque reduz moderadamente a grande abertura da boca,
 e a língua se apoia em ambos os lados nos molares posteriores.
 A letra I estende o contato quase até os dentes do siso
 e sorri apenas com os lábios superiores. 120
 O longo dos gregos tem um símbolo gráfico diferente,
 diferente é o som e a letra daquelas de quantidades breves;
 nossos antepassados consideraram melhor um sistema resumido,
 de modo que utilizássemos apenas cinco vogais
 e a produção das longas resultasse sempre dois tempos, 125
 e a breve não valesse nunca mais do que de um:
 daí que não escrevemos ἦτα, nem ω², a última,
 porque se considerou adequado escrever com apenas um caractere,
 que propicie dois usos de acordo com as quantidades.
 Assim, quando você quiser proferir o som breve, 130
 deverá ter a língua levemente empurrada para trás
 e será suficiente abrir os lábios com uma não grande abertura.
 Mas a mais longa, articulada sob a profunda cavidade da boca,
 intensifica o som solene com os lábios arredondados.
 Aquela que chamam *v* não é comum entre as vogais latinas: 135
 mas porque usada em conjunto com as vogais gregas
 também fora usada muitas vezes em palavras da nossa língua.
 Nós a substituímos por aquela a que nomearam U,
 que uniria a si todos os sons vocálicos
 e, sozinha, executaria o som de seu símbolo gráfico; 140
 e que um grego não poderá escrever, a não ser que junte ου.
 Sempre que nos preparamos para emitir essa vogal pela boca,
 nos esforçamos para pronunciar como O, assim ela começa,
 mas alongando mais e aproximando os lábios,
 a natureza desse som, produzido sob uma maior pressão, sairá mais alto. 145
 Essa e a I de que falamos há pouco, juntas,
 sabe-se que assumem a duração e o valor de consoantes,
 mas dependendo de qual estiver na primeira posição.

² Comparação com o alfabeto grego: ἦτα corresponde à letra eta grega e ω à ômega, última letra do alfabeto.

nec tunc modo cum iungimus hoc valebit ipsas,
sed si qua erit bis altera vocalis adhaerens, 150
vis haec manet illis, quasi cum simul iugantur.
nam si iuga quis nominet, I consona fiet,
U qualis erat permanet in loco sequenti:
et cum iaculum aut dico iecur Iovem iuvenum,
nil ordo secundis tribuit, prior iuvatur. 155
versa vice si sit prior U, sequatur illa,
cum dico vide, contulit I sonum priori,
ast ipsa manet tempore quo sonabat ante.
vocalibus hoc et reliquis praedita servat,
ut vade veni, vota refer, teneto vultum: 160
crevisse sonum perspicis et coisse crassum.
unde Aeoliis littera fingitur digammos,
quae de numero sit magis una consonantum,
vocalis in istum magis quam versa sit usum.
sed ut, altera quo differat altera sciamus, 165
I cum medio nomine sic erit locata,
vocalis ut illam ex latere utroque coartet,
Baiana velut, peior, item Troia vel huius,
ipsa, ut docui, consona fiet a sequenti,
et si brevis est quae posita est loco priore, 170

Entretanto, isso não ocorrerá quando unimos essas vogais,
mas, sim, se houver alguma outra ligada a elas, 150
esta qualidade permanece nelas, como quando são unidas.
Pois se alguém pronunciar *iuga*³, I se transformará em consoante,
mas U, na segunda posição, permanece como era;
e quando digo *iaculum*⁴ ou *iecur*⁵, *Iovem*⁶, *iuuencum*⁷,
a ordem nada confere às segundas, mas a primeira é reforçada. 155
Ao contrário, se U fosse a primeira, e a outra viesse depois:
quando digo *uide*⁸, a I agregou seu som à anterior;
porém essa mesma vogal permanece com a quantidade com a qual soava antes.
E ela mantém isso também quando preposta às demais vogais;
toma, por exemplo, *uade*⁹, *uenti*¹⁰, *uota*¹¹, *uultum*¹²; 160
Você percebe que o som se encorpou e ficou mais denso
(donde os eólios formaram a letra digama,
que seria mais uma do grupo das consoantes,
mais do que ser uma vogal voltada para este uso)¹³.
Porém, a fim de que saibamos em que uma difere da outra, 165
quando I tiver sido colocada assim no meio de uma palavra,
de modo que uma vogal a comprima de um lado e do outro,
como em *Baiana*¹⁴ e *peior*¹⁵, e também como em *Troia*¹⁶ ou *huius*¹⁷,
essa, como expliquei, será feita consoante pela vogal seguinte,
e, se é breve aquela que foi colocada na posição anterior, 170

³ Cf. SARAIVA, 1927, p.646, s.v. *jugum*; “jugo”.

⁴ Cf. SARAIVA, 1927, p.642, s.v. *jaculum*; “dardo”.

⁵ Cf. SARAIVA, 1927, p.643, s.v. *iecur*; “fígado”.

⁶ Cf. SARAIVA, 1927, p.648, s.v. *Juppiter*, “Júpiter”.

⁷ Cf. SARAIVA, 1927, p.650, s.v. *juuencus*; “bezerro”.

⁸ Cf. SARAIVA, 1927, p.1275, s.v. *video*; “ver”.

⁹ Cf. SARAIVA, 1927, p.1256, s.v. *vas*; “fiador”.

¹⁰ Cf. SARAIVA, 1927, p.1261, s.v. *uenio*; “vir”.

¹¹ Cf. SARAIVA, 1927, p.1291, s.v. *votum*; “voto, promessa (feita aos deuses)”.

¹² Cf. SARAIVA, 1927, p.1293, s.v. *vultus*; “rosto”.

¹³ Aqui TM faz referência a digama, nome mais recente da consoante arcaica *F*. De acordo com Harvey (1998, p.164-5), é chamada de “digama” pois é composta por duas letras “gama”. É conhecida como uma letra eólica, como o próprio TM afirma, pois foi encontrada em alguns poetas gregos da região da Eólia como, por exemplo, Safo e Alcaios. Ademais, seu som corresponde provavelmente ao de “u” do latim (e ao “w” do inglês), por isso é citada pelo autor neste trecho.

¹⁴ Cf. SARAIVA, 1927, p.138, s.v. *baianus*; “de baias, baiano”.

¹⁵ Cf. SARAIVA, 1927, p.858, s.v. *peior*; “pior”.

¹⁶ Cf. SARAIVA, 1927, p.1227, s.v. *Troja*; “Troia, cidade da Phrygia”.

¹⁷ Cf. SARAIVA, 1927, p.551, s.v. *hic*; “pronome demonstrativo, este, esta, isto”.

*longam faciet non minus hanc consona sola,
 ceu longa fit olim, quotiens duae sequuntur.
 aut si nimium est hoc dare, vocalis ut una
 fiat similis tempore consonis duabus,
 atque I geminum scribere nos iubent magistri, 175
 I consona fiet simul et sequens priorem,
 et quae prior est auxilio posterioris.
 hoc U, simili si fuerit loco, nequibit:
 cum dico lavor, dico nives pluvia novalis,
 sola consonans ipsa fit, ut prius notasti: 180
 perstat brevitatis, quae fuit ante collocatis.
 Iam cetera non ordine quo solent loquemur,
 verum ut cuique est proximitas loci soniue¹⁸,
 ne dicta prius me subigat referre rursum
 vicinia vocum modico dirempta puncto. 185
 B littera vel p quasi syllabae videntur
 iunguntque sonos de gemina sede profectos:
 nam muta iubet purtio comprimi labella,
 vocalis at intus locus exitum ministrat.
 compressio porro est in utraque dissonora: 190
 nam prima per oras etiam labella figit,
 velut intus agatur sonus; ast altera contra
 pellit sonitum de mediis foras labellis.
 utrumque latus dentibus applicare linguam
 C pressius urget: dein hinc et hinc remittit, 195
 quo vocis adhaerens sonus explicetur ore.
 G porro retrorsum coit et sonum prioris
 obtusius ipsi prope sufficit palato,*

¹⁸ Na edição de Keil (1874, p.330), esse verso é compreendido de outro modo: *verum ut cuique est proximitas vocis sonore*. Neste trabalho, optou-se por manter a edição de Cignolo, pois a precisão dos termos *loci* e *soni*, como afirma Cignolo (2002, p.273), estão de acordo com a proposta de TM em analisar e distinguir as letras em relação ao som (*sonus*) e ao ponto de articulação (*locus*). Para Cignolo (*ibidem*), *vocis sonore* reduz a menção dos dois elementos (ponto de articulação e som) a um só (som), simplificando, dessa forma, a ideia de TM. Assim, nota-se que, a partir desse verso, o gramático apresentará as consoantes aproximando-as em relação ao lugar da articulação e ao som delas, assim ele as analisa conjuntamente: primeiro as duas labiais (B e P), depois as guturais (C e G) e, por fim, as dentais (D e T).

a vogal consonantizada, sozinha, não menos a tornará longa,
 como quando se torna longa sempre que duas consoantes a seguem.
 Ou, se é demais permitir que uma vogal seja
 equivalente à quantidade de duas consoantes,
 os professores nos ordenam escrever dois I, 175
 então, será consoante ao mesmo tempo, tanto I seguindo a primeira
 quanto aquela que é a primeira, com a ajuda da seguinte.
 U, se estiver na mesma posição, não poderá ser a mesma:
 quando digo *lauor*¹⁹ ou digo *niues*²⁰, *pluuia*²¹, *nouales*²²;
 essa se torna uma única consoante, como se notou antes, 180
 permanece a brevidade naquela que precede.
 Agora, quanto às demais, falaremos não na ordem de costume,
 mas na proximidade do ponto de articulação e do som de cada uma,
 porque não me obriga repetir o que já foi dito antes
 a semelhança dos sons separados por um intervalo menor. 185
 As letras B ou P são quase como as sílabas
 e unem os sons provenientes de dois pontos da boca:
 pois a parte oclusiva requer comprimir os lábios,
 já a vocálica propicia de dentro uma explosão.
 O fechamento, contudo, é desarmônico em ambas: 190
 pois a primeira aperta os lábios até suas extremidades,
 assim como se o som fosse levado adentro; mas a outra
 empurra o som para fora a partir do meio dos lábios.
 C requer, nos dois lados, que a língua repouse sobre os dentes
 e, pressionando mais, depois interrompe dos dois lados 195
 para que o som da vogal de apoio saia pela boca.
 G, contudo, se forma na parte de trás e produz
 o som da anterior, só que mais surdo e próximo ao palato.

¹⁹ Cf. SARAIVA, 1927, p.667, s.v. *lavo*; “lavar”.

²⁰ Cf. SARAIVA, 1927, p.782, s.v. *niveus*; “de neve, claro, puro”.

²¹ Cf. SARAIVA, 1927, p.910, s.v. *pluvia*; “chuva”.

²² Cf. SARAIVA, 1927, p.787, s.v. *novalis*; “terra deixada em descanso um ano, alqueive”.

at portio dentes quotiens suprema linguae
pulsaverit imos modiceque curva summos, 200
tunc D sonitum perficit explicatque vocem
T, qua superis dentibus intima est origo,
summa satis est ad sonitum ferire lingua.
K perspicuum est littera quod vacare possit,
et Q similis. namque eadem vis in utraque est; 205
quia qui locus est, primitus unde exoritur C,
quascumque deinceps libeat iugare voces,
mutare necesse est sonitum quidem supremum,
refert nihilum, K prior an Q siet an C.
aut G quoque vel C simili parique lege 210
addi, quasi desit, numero potest priorum.
nulli dubium est faucibus emicet quod ipsis
H littera, sive est nota, quae spiret anhelum.
quin hanc etiam grammatici volunt vacare,
quia non adicit litterulis novum sonorem, 215
sed graecula quaedam scholicae nitela vocis
vocalibus apte sedet ante posta cunctis,
hastas hederas cum loquor, Hister hospes huius.
solas patitur quattuor ante consonantes,
graecis quotiens nominibus latina forma est, 220
si quando chorus Phyllida rhamnos thyma dico.
Septem reliquas hinc tibi voce semiplenas

Mas sempre que a ponta da língua empurrar os dentes
inferiores e, ligeiramente encurvar os superiores, 200
realiza, então, o som de D e também o da vogal de apoio.
Em T, onde dentes superiores tem raiz mais profunda,
é suficiente, para produzir o som, bater com a ponta da língua.
É evidente que letra K pode ser supérflua²³,
e Q é igual. De fato, as duas têm o mesmo valor, 205
porque o ponto de articulação de onde deriva inicialmente C,
– quaisquer vogais que se queira colocar unidas depois –
necessariamente soa diferente com relação ao som final,
nada importa se K ou Q ou C está em primeiro.
Também a letra G ou C, pela regra similar e equivalente, 210
pode ser unida à lista das anteriores como se não estivesse.
Ninguém duvida de que é emitida do fundo da garganta
ou se a letra H é apenas um símbolo que produz aspiração.
Mas os gramáticos consideram que essa também é supérflua,
porque não acrescenta às letras um novo som, 215
mas um preciosismo grego da pronúncia escolar²⁴,
permanece por conveniência anteposta a todas vogais,
quando eu digo *hastas*²⁵, *hederas*²⁶, *Hister*²⁷, *hospes*²⁸, *huius*²⁹.
Admite-se antes dela somente quatro consoantes,
sempre que palavras gregas assumem forma latina, 220
se eu dissesse *choros*³⁰, *Phyllida*³¹, *rhamnos*³², *thyma*³³.
As sete que daqui restaram, as semivogais,

²³ Segundo Cignolo (2002,p.278), trata-se de um termo técnico *supervacuae* ou *vacantes* definido por Varrão (cf. FUNAIOLI, 1907, p. 268, fr.239.) que se refere às letras consideradas, de fato, supérfluas, isto é, que não acrescentam sons diferentes.

²⁴ De acordo com Cignolo (2002, p.282), o adjetivo diminutivo *graecula* tem, nesse contexto, conotação negativa e irônica. Do mesmo modo, a autora afirma que também se verifica ironia no emprego de *scholicae*, adjetivo que se refere a uma escola de retórica ou de gramática. Para Cignolo (ibidem), o uso do adjetivo é raro e ressalta o excesso de pedantismo.

²⁵ Cf. SARAIVA, 1927, p.542, s.v. *hasta*; “toda arma que tem haste”.

²⁶ Cf. SARAIVA, 1927, p.544, s.v. *hedera*; “hera, arbusto”.

²⁷ Cf. SARAIVA, 1927, p.639, s.v. *ister*; “nome que os gregos dão ao Danúbio inferior”.

²⁸ Cf. SARAIVA, 1927, p.560, s.v. *hospes*; “hóspede”.

²⁹ Cf. SARAIVA, 1927, p.551, s.v. *hic*; “pronomo demonstrativo, este, esta, isto”.

³⁰ Cf. SARAIVA, 1927, p.213, s.v. *chorus*; “coro”.

³¹ Cf. SARAIVA, 1927, p.897, s.v. *Phyllis*; “amendoeira”.

³² Cf. SARAIVA, 1927, p.1039, s.v. *rhamnus*; “espinheiro alvar (planta)”.

³³ Cf. SARAIVA, 1927, p.1203, s.v. *thymum*; “tomilho”.

vix lege solutus pote nominare sermo.
has versibus apte quoniam loqui negatur,
instar tituli fulgidula notabo milto: 225
ut quamque loquemur, datus indicabit ordo,
F L M N R S X.
imum superis dentibus adprimens labellum,
spiramine leni, velut hirta graia vites,
hanc ore sonabis, modo quae locata prima est.
adversa palati supera premendo parte 230
obstansque sono quem ciet ipsa lingua nitens
validum penitus nescio quid sonare cogit,
quo littera ad aures veniat secunda nostras,
ex ordine fulgens cui dat locum sinopis.
at tertia clauso quasi mugit intus ore. 235
quartae sonitus figitur usque sub palato,
quo spiritus anceps coeat naris et oris.
vibrat tremulis ictibus aridum sonorem
has quae sequitur littera. mox duae supremae
vicina quidem sibila dentibus repressis 240
miscere videntur: tamen ictus ut priori
et promptus in ore est agiturque pone dentes,
sic levis et unum ciet auribus susurrum:
mixtura secundae geminum parat sonorem,
quia C simul et quae prior est iugando nisum, 245
retrorsus adactam solidant premuntque vocem.
Nil Ausoniis esse opus y sonare dixi
et ζῆτα supremum, nisi graia verba cogent.
Sed quorsum, ais, hoc discere vel docere refert?
tradunt homines, secta quibus Pythagorea est, 250

difícilmente se pode dizer uma palavra sem regra,
já que se nega proferi-las adequadamente em versos;
as escreverei como se fosse um título em vermelho brilhante; 225
a ordem estabelecida indicará cada letra de que falaremos:

F L M N R S X

Apertando o lábio inferior com os dentes superiores,
com um sopro leve, para evitar a aspereza grega,
ressoará na boca essa que foi colocada em primeiro.
Empurrando a parte oposta mais alta do palato 230
e, opondo-se ao som que a própria língua produz no esforço,
ela faz ressoar profundamente algo muito poderoso,
porque a segunda letra chega aos nossos ouvidos
a partir da ordem dada pelo brilhante da terra de Sinope³⁴.
Porém, a terceira quase gritando por dentro de boca fechada. 235
O som da quarta é formado até debaixo do palato,
de modo que junte o ar duplo do nariz e da boca.
Vibra com pancadas trêmulas um som seco
a letra, que segue essas. Depois, as duas últimas
parecem, com os dentes cerrados, confundir as sibilantes 240
certamente parecidas. Todavia, a primeira tem um impulso
fácil na boca e que é empurrado para trás dos dentes,
assim é leve e traz aos ouvidos uma única sibilante;
uma combinação que gera o som duplo da segunda,
porque, unindo paralelamente o esforço, a C e a primeira 245
estabelecem e comprimem o som forçado para trás.
Já disse que de nada serve aos romanos o som de *v*,
nem a última ζῆτα³⁵, a não ser que palavras gregas a imponham.
Mas, diga, a que se refere isso: a aprender ou ensinar?
As pessoas que são da escola de Pitágoras,³⁶ 250

³⁴ TM refere-se aqui à cor vermelha. Segundo Cignolo (2002, p.286), a cor vermelha leva o nome da cidade de Sinope, localizada no Mar Negro, onde foi produzida.

³⁵ Letra grega *zeta* (ζ).

³⁶ De acordo com Cignolo (2002, p.289-90), no trecho dos versos 249-73, TM apresenta a função das letras como símbolos numéricos. Segundo a autora, TM menciona que os seguidores da filosofia de Pitágoras atribuíam valor numérico às letras com base no tipo de articulação. Assim, ela explica que, a partir desse valor das letras que compõem um substantivo, obtém-se uma soma que poderia ser associada a presságios. Para Cignolo (2002, p.290),

*arcana secuti physicis remota causis,
 summas numeri non ita litteris valere,
 graecus pueros ut docet insonans magister,
 cum tollere cunctos iubet altius sinistras,
 unum sit ut alpha et duo beta et tria gamma. 255
 diversa volunt, alia docent ordine nullo:
 referre putant, quae cui sit sub ore sedes,
 ut nos modo temptabimus expedire raptim.
 aiunt aliquas faucibus exilire ab imis,
 γάμμα ut penitus κόππα sonat, ζῖ simul et χῖ; 260
 ictam gravius vocis opus fingere linguam,
 si ζῖτα loquor λάβδανε, νῦ vel hispidum ρῶ,
 et σῖγμα, quod istis parili sede vibratur;
 dentes sonitum fingere δέλτα θῖτα, tum ταῦ;
 * * *
 itidem parili sede sequi φῖ quoque, tum ψῖ. 265
 hinc et numeri non similes habere summas,
 et nomina tradunt ita litteris peracta,
 haec ut numeris pluribus, illa sint minutis,
 quandoque subibunt dubiae pericia pugnae,
 maior numerus qua steterit, favere palmam, 270
 praesagia leti minima patere summa.
 sic Patroclon olim Hectorea manu perisse,
 sic Hectora tradunt cecidisse inox Achilli.
 haec sunt quoniam viribus altiora nostris,
 si tam tenues res tibi sic dissero versu 275
 vitem ut tenebras, quas solet et soluta versu,
 oratio parvis minus explicare rebus,*

uma teoria fundamentada no valor arquetípico e simbólico dos números associados aos nomes, a fim de interpretar acontecimentos futuros, poderia ser facilmente relacionada aos estudos de origem pitagórica. Porém, como observa a autora, não foram formuladas ainda hipóteses mais precisas e que pudessem ser sustentadas nas fontes, além de que dentre os fragmentos não há indícios disso. Ademais, Cignolo (ibidem) afirma que, recentemente, Beck identificou uma carta apócrifa de Pitágoras, em que, semelhantemente ao que TM relatou (v.270-1), existe um cálculo das letras de nomes próprios de heróis homéricos, e que pode ser associado às previsões do futuro.

perseguido segredos longe de causas naturais,
 afirmam que a soma dos números nas letras não tem o valor
 que o mestre grego ensina aos meninos, ordenando
 em voz alta que todos levantem suas mãos esquerdas ao alto,³⁷
 sendo que alfa é um, beta dois e gama três.³⁸ 255

Atribuem diferentes valores, ensinam outros assuntos sem ordem alguma.
 Pensam que o que vale é o ponto de articulação de cada uma,
 como tentaremos agora explicar rapidamente.
 Dizem que alguns saem do fundo da garganta
 como soa profundamente γάμμα, κάππα, assim como ζῖ e χῖ;
 260
 é a língua, batida mais intensamente, que molda o som,
 se pronuncio ζῖτα ou λάβδανε, νῖ ou o aspirado ρῖ,
 e σῖγμα que vibra nessa mesma posição.
 Os dentes moldam o som δέλτα, θῖτα e, depois, ταῖ
 * * *
 e igualmente, nessa mesma posição, também segue φῖ e ψῖ.³⁹ 265

Daí, ensinam tanto que as letras não têm o mesmo valor numérico
 como que as palavras são compostas por letras, de modo que
 algumas se formam com números maiores, e outras com menores:
 sempre que os perigos de uma batalha incerta pesarem,
 a vitória manifestará seu favor onde ficar o número maior 270
 e os presságios de morte serão descobertos pelos valores menores.
 Assim, como dizem, Pátroclo foi morto pelas mãos de Heitor
 e assim também que depois Heitor foi assassinado por Aquiles.
 Porque tais ideias são muito elevadas para nossa capacidade,
 e se exponho assim para você assuntos tão sutis em verso, 275
 para evitar aquela obscuridade usual que até mesmo
 o discurso da prosa consegue explicar menos que o verso,

³⁷ Segundo Cignolo (2002, p.291), os currículos das escolas primárias exigiam que os alunos aprendessem a ler, memorizar e contar. Assim, a autora afirma que o estudos dos números ocorriam paralelamente ao das letras. Ainda de acordo com Cignolo (ibidem), TM refere-se nesse verso ao modo como os alunos eram ensinados a contar: com a ajuda das mãos, os alunos aprendiam que as unidades e as dezenas eram contadas com os dedos da mão esquerda; já as centenas com os da mão direita.

³⁸ Nesse verso, TM apresenta explicitamente a correspondência entre as letras e os números em ordem alfabética.

³⁹ Nos versos 260-65, TM expõe as consoantes gregas escritas por extenso e na ordem do modo de articulação: κ, ξ, χ, ζ, λ, ν, ρ, σ, δ, θ, τ, φ e ψ.

sat duco meas hactenus occupasse nugas.

DE SYLLABIS

<i>Syllabas, quae rite metro congruunt heroico, captus ut meus ferebat, disputatas attuli versibus, sane modorum quo sonora levitas addila stili levaret siccioris taedium.</i>	280
<i>haec prius, Bassine fili et tu gener Novate mi, perpolite, quam potestis, crebriore limula. non pater tamquam socerque, sed velut sim extrarius, intueri vos oportet, an satis sit litteris singulis discreta recte, quae cui est, nativitas; syllabarum, quas duabus iungimus vocalibus, num minus sit scrupulose vis reperta et prodita; consonans si praelocatur una, quantum differat, una vocalis duabus praedita est si consonis; ne parum vel diligenter lucideve expresserim, quanta sit quae comparatur pedibus hinc diversitas. sermo si planus pedestri se tenet modestia, disputandi quem tenorem doctiores imperant; verba si non appetita nec remota plurimis, sed fere communis usus et tamen non obvia, carminis servant honorem, non iacentis cantici quo supersidens trapeto signa gyris temperat (sufficit vitare labes et carere sordibus, pro statu rerum domare lineam fandi parem, liberam scholae nitore, vatis exutam stola, quae tropos omnes relinquat et superba schemata, neglegens ut semet ipsa laudem ab incultu ferat; dum tamen rebus minutis, quas pedum liber quoque vix queat proferre sermo noster offensa sine,</i>	285
	290
	295
	300
	305

considero suficiente até agora ter-me ocupado com essas minhas ninharias.

SOBRE AS SÍLABAS

As sílabas, que se ajustam segundo a regra do metro heroico,
discutidas até onde minha capacidade permitia, as apresentei 280
em versos, decerto porque o acréscimo da fluidez sonora dos ritmos
aliviaria a monotonia de uma obra muito árida.

A esse trabalho, Bassino, meu filho, e tu, Novato, meu genro,
deem polimento com lima do modo mais intenso que já puderam.
Não como pai nem como sogro, mas como se eu fosse um estranho. 285

É preciso que vocês examinem se suficientemente, nas letras,
o valor original, que cada uma tem, foi corretamente definido;
se das sílabas, que juntamos a partir de duas vogais,
a intensidade menos cuidadosamente é identificada e mostrada;
se uma consoante é colocada antes, quanto difere 290
se uma vogal for seguida por duas consoantes?

E que eu não expus com pouco cuidado ou pouca clareza
quão grande é a variedade que aqui é determinada pelos pés.
Veja se a linguagem plana tem uma simplicidade prosaica,
um tom de argumentar prescrevem os mais cultos; 295
se as palavras não são procuradas nem obscuras para a maioria,
mas quase de uso comum e, todavia, não vulgar,
da poesia conservam o encanto, não de uma simples cantiga,
com a qual o supervisor do moedor de azeitonas regula os sinais das voltas.

Basta evitar as quedas e abster-se de vulgaridades, 300
conquistar um nível de exposição adequado ao assunto,
livre do requinte escolástico que depôs a roupa de um poeta,
que abandonou todos os tropos e as figuras grandiosas.

Porque, descuidando de si mesmo, obtém a estima por omissão,
mas, ainda que em assuntos sutis, que também o livro sobre os pés 305
a nossa língua mal poderia expor sem erros,

*labili versu ministret inretusos exitus,
 regulam servans ubique, finis ut quarti pedis
 nominis verbive fine comma primum terminet:
 hac enim tome probatur metron hoc trochaicum);* 310
*hunc modum si competenti pertulit ductu stilus,
 sive proviso tenore cessit effectus labor,
 acrius vos pendite ista, quam malignis moris est.
 hoc domi clausum manebit, nec sinam nosci prius,
 scrupulum quam vestra demat hunc mihi sententia,* 315
*opera nobis haec inanis anne in usum impensa sit.
 sed labor vobis ferendus in legendo est maximus:
 non enim cursim aut remisse tam minuta acumina
 adsequi quicumque poterit, sed morosa intentio
 tam legenti debet esse, quam fuit nobis quoque,* 320
*qui laborem provocando, perdomando taedium,
 forsitan nec lecta multis e latebris scalpsimus,
 ardui laudem expelentes, non favorem ex obviis.
 corrigenda siqua sane visa vobis hinc erunt,
 non ero stulte repugnans aut amans prave mea,* 325
*quin statim culpanda delens praebeam rectis locum.
 Litteris autem latinis, graeca quibus et formula,
 quo statim discriminentur, ne sit haesitatio,
 indices supra locavi nominum primas notas.
 quando graece γάρμα, supra sua latinis littera est.* 330
*ε vel o graecum putetur ne Latinorum E vel o,
 neu vicissim, quae latina, proferas graeco sono,
 haec erunt utrimque bina quae parent caliginem,*

certifique-se de que há cláusulas bem marcadas em um verso,⁴⁰
observando, em todos os lugares, a regra que no fim do quarto pé
fecha o primeiro hemistíquio⁴¹ com o final de um nome ou de um verbo;
de fato, essa cesura é comprovada pelo metro trocaico⁴². 310

Se o estilo, conduzido com eficiência, manteve esse metro,
ou se a obra acabada se desviou do percurso previsto,
avaliem tudo mais duramente que o que seria de mau uso.

Esse trabalho ficará fechado em casa e não deixarei que se conheça
antes que sua opinião tire essa minha dúvida, 315
se esse esforço foi vão para nós ou perdido no uso.

Mas você deve se esforçar ao máximo na leitura,
porque nem todos poderão acompanhar, na pressa ou distraidamente,
as sutilezas de tantos pormenores, mas uma detida concentração
deve ter o leitor tanto quanto nós também tivemos, 320
pois, desafiando o cansaço, superando o tédio,
desencavamos de seus esconderijos detalhes talvez esquecidos por muitos,
por aspirarmos ao louvor do esforço e não ao aplauso das banalidades.

Se você está certo de que algo deve ser corrigido,
não serei toalmente oposto nem injustamente amante de minhas ideias, 325
mas dou espaço às críticas agora, eliminando o que está errado.

Assim, às letras latinas que têm a forma das gregas,
para que sejam imediatamente distintas e que não haja dúvida,
coloquei acima as primeiras letras dos nomes para indicar:
quando há em grego mais de um γάμμα⁴³, para os latinos será sua letra. 330

Para que ε ou ο gregos não sejam trocados por E ou O latinos,
nem, que se pronuncie com som grego os que são latinos.

Essas serão, em ambas as línguas, as duas que geram obscuridade,

⁴⁰ Em relação à cláusula, segundo Jesus (2008, p.55), pode ser definida assim: “as *clausulae* são cadências métricas que, reunidas no início, no meio e, principalmente, no final do período, produzirão determinados efeitos rítmicos específicos ao reunir uma determinada quantidade de sílabas longas e breves, dispostas de tal forma que soem agradáveis ao auditório, a fim de, em última instância, mover suas emoções.”

⁴¹ Em latim, *comma*, termo técnico que, de acordo com Cignolo (2002, p.306), é apresentado por Varrão paralelamente a *colon* (cf. FUNAIOLI, 1907, p.307, fr.287). Segundo Cignolo (ibidem), o uso de *comma* por TM condiz ao que Varrão apresenta, porém não é sempre rigoroso como, por exemplo, nesse verso, em que *comma* corresponde a um dímeter trocaico, cujo esquema é: —×| —×| —×| —∩ (cf. BOLDRINI, 2002, p.131).

⁴² Refere-se à regra da cesura mediana do septenário trocaico cujo esquema é esse: —×| —×| —×| —∩ || —×| —×| —∪| ∩ (cf. BOLDRINI, 2002, p.131).

⁴³ Nome da letra grega gama (γ).

quia pari forma notantur et soni sunt simplicis:
ceterum ήτα et ω latinis a figuris discrepant. 335
A latine saepe ut ἄλφα, saepe λάβδα scribitur:
I similiter ιῶτα credi et C potest quod σίγμα sit:
versibus sed cum loquamur, quando graeca ponimus,
ἄλφα ιῶτα λάβδο σίγμα lege metri cogimur
syllabis perscriptitare, non figuris singulis; 340
nequis hoc culpet, latina si notata non erunt.
Artium parens et altrix graeca diligentia est:
litterarum porro curam nulla gens attentius
repperit, pelivit usque finem ad unguis extimum.
quod Latinus aemulando nec satis fidens suis 345
(exitus nam nostra lingua non capit tam plurimos),
attamen fandi paravit non secundam copiam,
congruens idcirco duxi in hoc opus, de syllabis
quod recepi nunc loquendum, litterarum origines
inde deductas locare, quo probarem planius, 350
et simul quam multa graecis nostra non respondeant,
quaeque respondent, ab ipsis esse nobis tradita.
artis inde origo manat, lingua non tantum patet.
Ergo graecis esse septem scimus e vocalibus
η et ω quae bina pedibus subministrant tempora, 355
ε et ο breves vocari singularis temporis.
eteras tres, quae supersunt, διχρόνους cognominant,
corripi quod saepe eaedem, saepe produci valent:

porque são escritas com a mesma forma e têm um único som:
 ao contrário, *ἦτα* e *ω* diferem das formas latinas. 335
 A em latim se escreve às vezes como *ἄλφα* ou como *λάβδα*;
 igualmente pode-se acreditar que I seja *ἰῶτα* e que C seja *σίγμα*⁴⁴.
 Mas, quando compomos em versos e empregamos a letra grega,
 somos forçados pela lei do metro a escrever *ἄλφα*, *ἰῶτα*, *λάβδα*, *σίγμα*
 por extenso e em sílabas, não como caracteres únicos. 340
 Que ninguém nos critique, se a latina não for escrita.
 A mãe e a ama de leite das artes é a dedicação grega:⁴⁵
 um estudo mais preciso das letras, pois, nenhum povo
 desenvolveu; foi aprimorado ao máximo até a ponta da unha.⁴⁶
 O povo latino, imitando o exemplo e não se julgando autossuficiente, 345
 (já que a nossa língua não permite tantas possibilidades)
 obteve, contudo, ao que parece, uma riqueza não inferior.
 Por isso, considere adequado nessa obra sobre as sílabas,
 que continuei a escrever só agora, estabelecer as origens das letras,
 daí derivadas, para demonstrar mais claramente, e de uma só vez, 350
 quantos dos nossos fonemas não correspondem aos gregos
 e os que correspondem foram transmitidos por nós mesmos.
 De lá, não só a linguagem se forma, mas também surge a disciplina.
 Portanto, sabemos que entre as sete vogais gregas são
η e *ω* as que fornecem dois tempos aos pés, 355
 e são chamadas *ε* e *ο* as breves de um só tempo.
 As outras três que restam são definidas como *διχρόνους*⁴⁷,
 porque ora elas equivalem a uma breve, ora a uma longa:

⁴⁴ Corresponde ao nome das letras gregas α, ι, λ e σ.

⁴⁵ É interessante notar que, nesse verso, no qual TM inicia a discussão sobre a origem grega das letras, o autor caracteriza a *graeca diligentia* (“dedicação grega”) como *parens* (“mãe”) e *altrix* (“ama de leite”) das artes, evidenciando a importância do exemplo dos gregos para os romanos. De acordo com Cignolo (2002, p.314), é possível perceber semelhança entre esse verso de TM e os versos de Horácio na *Arte Poética* (v.323-26), em que o poeta, referindo-se mais ao âmbito da arte literária do que ao técnico, atesta a superioridade dos gregos: *Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo / Musa loqui, praeter laudem nullius auaris; / Romani pueri longis rationibus assem / discutunt in partis centum diducere*. (“A Musa deu aos Gregos o talento e a possibilidade de falar com grande elevação, a eles que eram ambiciosos, mas só de alto renome. Os jovens romanos, por seu lado, aprendem a reduzir, com grandes contas, um asse em cem partes”. HORÁCIO, 1984, p.103).

⁴⁶ Segundo Cignolo (2002, p.314), trata-se de uma expressão que é proverbial e se refere ao hábito de testar a suavidade de uma superfície de mármore com a unha. Nesse caso, o verbo *polio* se refere aqui à atividade literária.

⁴⁷ Isto é, ancípites. Trata-se de um termo técnico grego, em latim *anceps*, que denota a dupla valência de algumas vogais (cf. LIDDELL, 1996, p.439, s.v. δίχρονος).

ἄλφα primum est, inde ἰῶτα, tertium quod υ vocant.
porro cunctas nostra lingua quinque vocales suas 360
corripit quod nunc easdem, nunc easdem protrahit,
utitur longis et isdem brevibus aequae fungitur,
nec brevem semper requirit, semper aut quae longa sit,
omnibus sed quinque semper utitur ceu dichronis.
inde multa syllabarum nascitur diversitas, 365
quia nec illae δίχρονοι tres, graeca quas vox nuncupat,
litteris nostris eosdem semper exhibent sonos.
ἄλφα nos A nominamus, ἰῶτα sic I dicimus:
tertiam Romana lingua, quam vocant υ, non habet.
huius in locum videtur u latina subdita, 370
quae vicem nobis rependit interim vacantis υ,
quando communem Latino reddit et Graeco sonum.
interim vocale et ipsum, sumpta propter quod fuit,
non tuendo syllabarum saepe mutat regulam.
scilicet non consonantem quando vocalis ligat. 375
syllabam sed cum duabus edimus vocalibus,
si prior locetur ipsa, consonans tunc redditur;
porro vocalem secuta vim tenet vocalium
et sonos utrosque iungit; unde diphthongos eas
Graeciae dicunt magistri, quod duae iunctae simul 380
syllabam sonant in unam vique gemina praeditae
semper effectum duorum temporum custodiunt,
sive producto efferantur sive correpto sono.
fronte quod prima videri forsitan mirum potest,
esse correptam duorum temporum quod dixerim: 385
sed pedum exequendo formam res erit probabilis.
non minus namque et latinas saepe correpto sono
promimus, quamquam duabus editas vocalibus,
quae pedibus aequae ministrant bina et ipsae tempora.
Planius quo fiat istud, ante diphthongos loquar, 390
graeca lingua quas frequenter quasque raro interserat:
ita patebit nostra graecis cum sonis diversitas.

ἄλφα é a primeira, depois *ἰῶτα* e a terceira aquele que chamam *υ*.
 Além disso, na nossa língua, porque suas cinco vogais 360
 ora se pronunciam como breves, ora como longas,
 usa-se como longas e, assim, dessas, também as emprega como breves
 e não requer que seja sempre breve ou sempre longa,
 mas se faz uso das cinco sempre como ancípite.
 Daqui, formou-se uma grande variedade de sílabas, 365
 porque nem essas três *δίχρονοι*, como nomeia a língua grega,
 exibem em nossas letras sempre a mesma quantidade.
Ἄλφα nós chamamos A, *ἰῶτα*, assim, dizemos I,
 a terceira, que chamam *υ*, não existe na língua latina.
 No lugar desta, parece que a U latina a substituiu 370
 e que agora ocupa para nós o lugar de *υ* ausente
 – quando se reproduz um som comum ao latim e ao grego –,
 agora, perdendo o som vocálico e próprio, por causa daquela
 que foi apresentada, muda frequentemente a regra das sílabas.
 Certamente não quando uma vogal se liga a uma consoante, 375
 mas quando proferimos a sílaba com duas vogais,
 se a mesma for colocada primeiro, então se torna consoante.
 Além disso, ela é seguida de uma vogal que mantém valor vocálico
 e une os sons de cada uma, daí ditongos chamam
 os mestres gregos, pois as duas juntas ao mesmo tempo 380
 soam em uma única sílaba e, dotada de um valor duplo,
 elas sempre mantêm o efeito de dois tempos,
 seja porque são pronunciadas por um longo ou por um som breve.
 À primeira vista, talvez pode parecer estranho,
 porque eu havia dito que uma breve tem dois tempos, 385
 mas isso será comprovado demonstrando a forma dos pés.
 Na verdade, geralmente pronunciamos as latinas
 com som breve, embora sejam produzidas por duas vogais
 que também fornecem dois tempos aos pés.
 Para que isso fique mais claro, falarei antes sobre os ditongos 390
 que a língua grega apresenta muitas e também poucas vezes:
 assim, a nossa variedade será evidente em relação aos sons gregos.

ἄλφα et ε et ο priores ἰῶτα diphthongos creat,
 αι et ει et οι parentur ut duabus litteris:
 sic et υ sequens easdem reddit αυ et ευ et ου. 395
 ἰῶτα tantum et υ videmus subditas vocalibus:
 his enim solis duabus quinque praeponi solent,
 quando et ἄλφα, quod videtur dichronon, praeponitur.
 neutra porro de duabus ante tres istas data,
 ἄλφα et ε et ο, valebit esse diphthongi soni, 400
 syllabam nec edet unam, sed duae voces erunt.
 esse diphthongos et alias rariores diximus,
 υ sibi tantum iugantes, ἰῶτα quis non subditur,
 ωτός ut tradunt magistri: sic et ηῦδα copulant.
 esse sed longas utrasque litteras primas palam est, 405
 nec fuit longis iuganda vel brevis vocalium
 syllaba, ut diphthongos ulla temporum fieret trium.
 non ita est, nec prima longis υ dedit nativitas
 utriusque, verum origo iure diphthongos fuit;
 tempore instanti quod αῦδα ηῦδα infecto facit: 410
 sic ὁ αὐτός separatim, ωτός immixtum sonat.
 ergo diphthongo creata υ sibi adnexam tenent,
 det licet longam priorem fixa declinatio
 vel duas partes in unam contrahat confusio.
 quin et υ loco priore, ἰῶτα si subiunxeris. 415
 effici diphthongon unam posse nec plures reor;
 υῖες ut dicunt Ἀχαιῶν, γυῖα, μυῖα et talia.
 Porro diphthongos Latini quattuor fixas habent:
 quattuor ideo separa vi, quinta quod sit rarior,

Ἄλφα, ε e o estão na primeira posição e ἰῶτα forma os ditongos,

αι, ει e οι são constituídos com duas letras:

assim, υ, seguindo as mesmas letras, produz αυ, ευ e ου.

395

Apenas ἰῶτα e υ vemos que são submetidos às outras vogais,

na verdade, apenas cinco costumam vir antes dessas duas,

e também quando ἄλφα é preposta e parece ser ancípite.

Nenhuma das duas, entretanto, aparece antes dessas três;

ἄλφα, ε e ο serão capazes de ter o som dos ditongos

400

e não produzirá uma só sílaba, mas serão dois sons.

Dissemos que há também outros ditongos mais raros

que unem a si apenas υ, ao qual não se submete ἰῶτα:

como os professores ensinam ωύτός⁴⁸, unem igualmente ηῦδα⁴⁹.

Mas, é evidente que as duas primeiras letras são longas,

405

embora não deveria unir-se às longas ou às vogais breves,

porque nenhuma sílaba tem um ditongo de três tempos.

Não é assim e não era o estado inicial para unir υ às longas⁵⁰,

mas em ambos os casos, a condição original foram os ditongos,

porque com o tempo presente se faz αῦδα⁵¹ e com imperfeito ηῦδα.

410

Assim ὁ αὔτός, separadamente, ωύτός soa contraído.⁵²

Logo, sendo produzido com o ditongo, mantêm a si υ;

a declinação flexionada pode tornar a primeira em longa

ou a crase pode unir as duas partes em uma.

Porém, com υ na primeira posição, se unisse a ἰῶτα,

415

penso que se pode formar um único ditongo e não mais,

como dizem os gregos: υῖες⁵³, γυῖα⁵⁴, μυῖα⁵⁵ e semelhantes.

Além disso, os latinos têm quatro ditongos fixos

– por isso separei quatro porque o quinto é mais raro –

⁴⁸ Exemplo de ditongo ου. Segundo LIDDELL (1996, p.282), trata-se do pronome pessoal reflexivo αὔτός.

⁴⁹ Exemplo do ditongo ηυ. Ηῦδα é a 3ª pessoa do singular do pretérito imperfeito do verbo αὐδάω, que pode significar “falar”, “proferir sons” (cf. LIDDELL, 1996, p.275).

⁵⁰ Refere-se às vogais ω e η.

⁵¹ Forma do presente do verbo αὐδάω.

⁵² TM a forma separada e contraída para o mesmo pronome: então ὁ αὔτός, que significa “ele mesmo” (cf. LIDDELL, 1996, p.282), é composto do pronome pessoal reflexivo αὔτός (“si mesmo”) e pronome pessoal masculino ὁ (“ele”). Já ωύτός é o pronome pessoal reflexivo no caso nominativo masculino (“ele mesmo”).

⁵³ Cf. LIDDELL, 1996, p.1846-7, s.v. υῖός; “filho”.

⁵⁴ Cf. LIDDELL, 1996, p.362, s.v. γυῖον; “membro do corpo”.

⁵⁵ Cf. LIDDELL, 1996, p.1151, s.v. μυῖα; “voar”.

ex quibus statim videbis non, ut in graecis sonis 420
ἰῶτα subiungi necesse est, alteram vel v dari,
semper I vel U latinas posse subdi ceteris.
ἄλφα semper atque ἰῶτα quem parant Graecis sonum,
A et E nobis ministrant: sic enim nos scribimus.
οἱ similiter οε, et E fit, ἰῶτα quod graecum fuit, 425
AU et EU cum copulamus, U secundam iungimus,
in vicem graecae quod v haec subdita est vocalis U.
graeca diphthongos sed ov in litteris nostris vacat,
sola vocalis quod u iam complet hunc satis sonum.
ε, deinde ἰῶτα, graeca quod diphthongos εἰ sonat, 430
non erit semper necesse copulatas scribere,
seu latina seu iugetur graeca longa syllaba,
ἰῶτα solum quod videmus saepe produci vel I.
Ἰλιον nam sic iubemur scribere et producere;
dico sive fido, longae sunt priores syllabae: 435
nec tamen nos E necesse est posta et I subnectere.
nec potest diphthongus aliter e duabus litteris
ista componi, nisi ante principali in corpore
E subesse ratio monstret atque origo nominis.
Δεῖμος inde sic notamus, quia δέος deprenditur, 440
inde Μήδειανque oportet scribere isdem litteris,
quia δέος non minus et istic, ut videre propalam est,
ipsa demonstrat subesse compositio nominis.
scribimus si quando νῆκος, ἰῶτα solum sufficit,
nulla praecedens origo quia subesse monstrat ε. 445
porro diphthongon notamus, quando νειξεῖν scribimus,
ἦτα quod compago ficti comprehendit nominis:

dos quais você verá imediatamente, como nos sons gregos 420
é necessário unir à *ἰῶτα* ou à outra *υ*,
que I ou U latinas não podem ser sempre unidas às demais,
O som que aos gregos sempre produz *ἄλφα* e *ἰῶτα*,
para nós fornecem A e E, de fato escrevemos assim.
Semelhantemente *οι* se tornou OE e E que corresponde à grega *ἰῶτα*. 425
Quando ligamos AU e EU, unimos U na segunda posição,
porque, no lugar de *υ* grega, coloca-se a vogal U;
mas dentre as nossas letras falta o ditongo grego *ου*.
ε mais *ἰῶτα*, que soa como o ditongo grego *ει*, 430
não será sempre necessário escrever juntas,
seja latina ou grega une-se a sílaba longa,
porque vemos *ἰῶτα* frequentemente sozinha ou I alongada.
De fato, deve-se escrever *Ἰλιον*⁵⁶ e, assim, pronunciar como longa,
*dico*⁵⁷ ou *fido*⁵⁸, as primeiras sílabas são longas 435
e, todavia, não é necessário colocar E depois de I.
E esse ditongo não pode, de outro modo, com as duas letras
ser composto, a não ser que a regra e a origem da palavra
demonstrem que anteriormente havia E no corpo da raiz.
Por isso escrevemos *δειμός*⁵⁹ aqui, porque se reconhece *δέος*⁶⁰; 440
daí é preciso escrever *Μήδειαν*⁶¹ com as mesmas letras,
porque não menos, como é fácil observar,
a própria composição da palavra demonstra que *δέος* é a base.
Quando escrevemos *νῆκος*⁶², somente *ἰῶτα* é suficiente,
porque nenhuma origem precedente demonstra que seja *ε*. 445
Além disso, marcamos o ditongo quando escrevemos *νεικέϊν*⁶³,
pois a estrutura da palavra formada contém *ῆτα*:

⁵⁶ Cf. LIDDELL, 1996, p.828, s.v. *Ἰλιος*; “cidade de Ilo, Troia”.

⁵⁷ Cf. SARAIVA, 1927, p.370, s.v. *dico*; “dizer”.

⁵⁸ Cf. SARAIVA, 1927, p.485, s.v. *fido*; “confiar”.

⁵⁹ Cf. LIDDELL, 1996, p.374, s.v. *δειμός*; “medo, temor”.

⁶⁰ Cf. LIDDELL, 1996, p.379, s.v. *δέος*; “medo”.

⁶¹ Cf. LIDDELL, 1996, p.1125, s.v. *Μήδεια*; “Medeia”.

⁶² Cf. LIDDELL, 1996, p. 1176, s.v. *νίκη*; “vitória”.

⁶³ Cf. LIDDELL, 1996, p.1164, s.v. *νείκεω*; “competir”.

*νή et εἶχειν namque iunctis conditum est vocabulum;
 quippe non cedendo semper quaeritur victoria.
 litteram namque ε videmus esse ad ἦτα proximam, 450
 sicut ο et ω videntur esse vicinae sibi:
 temporum momenta distant, non soni nativitas.
 inde vertunt hanc in ἦτα saepe diphthongon Grai,
 quando quos ἰππεῖς solebant aut Ἀχαρνεῖς dicere,
 levigant ἰππῆσque potius aut Ἀχαρνεῖς nominant. 455
 Nosque Medeam latine sic in usum vertimus,
 nomen et regina gessit quod furens Amazonum:
 sic et Αἰνείαν Achaeus, noster Aenean vocat,
 sic erit nobis et ista rarior diphthongos EI,
 e videmus quando fixam principali in nomine: 460
 ‘eitur in silvam’ necesse est E et I conectere:
 principali namque verbo nascitur, quod est eo.
 sic oveis plures et omneis scribimus pluraliter:
 non enim nunc addis E, sed permanet sicut fuit;
 lector et non singularem nominativum sciet 465
 vel sequentem, qui prioris saepe similis editur.
 AU et EU, quas sic habemus cum Grai communiter,
 corripit plerumque possunt temporum salvo modo,
 sive graecis seu latinis inserantur versibus.
 ‘aut age’ inquit ille vates, saepe dixit ‘aut ubi’, 470
 dixit ‘Aurunci’, quod aeque barbarum est producere:*

De fato, vemos que a letra ε é próxima a ἦτα, 450
na verdade, a palavra é composta pela junção de νή⁶⁴ e εἴκειν⁶⁵,
porque a vitória sempre se busca sem ceder.
assim como ο e ω são consideradas próximas entre si:
distanciam-se no valor temporal, não na origem do som.
Por isso, os gregos sempre transformam esse ditongo em ἦτα,
quando aqueles que costumavam chamar ἰππεῖς⁶⁶ ou Ἀχαρνεῖς⁶⁷,
suavizando o som, também dizem ἰππῆσ ou Ἀχαρνεῖς. 455
E nós, em latim, voltamos ao uso de *Medeam*,
nome que trouxe a rainha furiosa das Amazonas,
assim, em grego se diz *Αἰνείαν* e nós *Aenean*⁶⁸.
Assim, para nós este ditongo EI será o mais raro,
quando vemos E fixo no substantivo original; 460
em *etitur in silvam* é necessário unir E e I,
na verdade, nasce de um verbo primitivo que é *eo*⁶⁹.
Assim, escrevemos os plurais *oveis* e *omneis* no acusativo plural:
de fato, não se acrescenta E agora, mas permanece como era antes
e o leitor saberá que não está no nominativo singular 465
ou no caso seguinte⁷⁰ que muitas vezes é igual ao primeiro.
AU e EU que temos em comum com o gregos,
geralmente podem pronunciar como breve conservando a quantidade,
se forem inseridos nos versos gregos ou latinos.
*Aut age*⁷¹ disse aquele poeta, mais vezes disse *aut ubi*⁷², 470
disse *Aurunci*⁷³ que é também incorreto pronunciar como longa:

⁶⁴ Cf. LIDDELL, 1996, p.1173, s.v. νή; partícula negativa.

⁶⁵ Cf. LIDDELL, 1996, p.485, s.v. εἴκω; “ceder”. Assim, νή εἴκω significa “sem ceder”.

⁶⁶ Cf. LIDDELL, 1996, p.833, s.v. ἰππέυς; “cavaleiro”.

⁶⁷ Cf. LIDDELL, 1996, p.295, s.v. Ἀχαρνέυς; habitantes de Acarnes.

⁶⁸ Termos grego e latino para Eneias, herói principal da *Eneida*, de Virgílio.

⁶⁹ *Eitur* (*itur*) é a forma passiva do verbo *eo*. Cf. SARAIVA, 1927, p.424, s.v. *eo*; “ir”.

⁷⁰ Refere-se ao caso genitivo.

⁷¹ VIRGÍLIO, Eneida I, v.70. *Aut age diuersos et dissice corpora ponto* (“ou as dispersa no mar infinito e os seus corpos afunda”. VIRGÍLIO, 2014, p.79). Nota-se que *āūt āgē* corresponde a um dátilo do hexâmetro. TM apresenta esse exemplo, assim como *aut ubi* e *Aurunci*, a fim de evidenciar o ditongo longo AU.

⁷² VIRGÍLIO, Eneida I, v.592. *Quale manus addunt ebori decus, aut ubi flauo* (“Tal como infunde mais brilho ao marfim a mão sábia do artista,/ e o ouro flauo [...]”. VIRGÍLIO, 2014, p.119). Nota-se que *āūt ūbī* também é um dátilo.

⁷³ VIRGÍLIO, Eneida VII, v.727. *Aurunci misere patres Sidicinaque iuxta* (“mandados pelos pais; os que moram nas belas planícies”. VIRGÍLIO, 2014, p.501).

*pes ubique lege constat, prima cum correpta sit,
 consonans et una plenum non queat tempus dare.
 et 'lupi ceu' dixit idem: finis est versus quidem,
 pes tamen non est trochaeus, quia diphthongos extima est: 475
 dactylus nam pes et ille est, nube nati ceu duo.
 ἀέρουσαν inquit poeta, sic et ἀτάρ corripit:
 Εὔπολιν πέυχην et εὔνονν aut poetam Εὐριπίδην
 syllabas primas necesse est ore raptim promere;
 tempus at duplum manebit, nihil obest correptio. 480
 AU tamen capere videtur saepe productum sonum,
 auspices cura dico et aurum, sive Graecus ἄρριον.
 mira nec putanda nobis talis alternatio est,
 dichronon quod ἄλφα notum est, sicut A nostratibus;
 inde communem ministrat sola diphthongos sonum. 485
 EU manet correpta, semper est quod ε graecum breve:
 litteris et E latinis saepe cum sit dichronos,
 facta diphthongos nequibit esse producti soni,
 nec pedes idcirco fraudat temporum iusto modo.
 hanc enim si protrahamus, A sonabit, E et U, 490
 syllabam nec invenimus ex tribus vocalibus.
 sic Aristaeum notamus quattuor per syllabas,
 quod sibi diphthongos ae iam tertiam non iungit U.*

o pé sempre permanece regular, embora a primeira seja breve
e uma consoante não pode dar um tempo inteiro.

o pé sempre permanece regular, embora a primeira seja breve
e uma consoante não pode dar um tempo inteiro.

E o mesmo poeta também disse *lupi ceu*⁷⁴: é, pois, fim de verso,
no entanto o pé não é um troqueu, porque o último é um ditongo 475
(na verdade, aquele pé *nube nati ceu duo*⁷⁵ é um dátilo).

*Ἀέρυσαν*⁷⁶ disse o poeta e também pronuncia como breve *ἀντάρ*⁷⁷;
*Εὔπολιν*⁷⁸, *πέυκη*⁷⁹ e *εὔνον*⁸⁰ ou o poeta *Εὐριπίδην*⁸¹:

as primeiras sílabas devem ser pronunciadas rapidamente com a boca,
mas o tempo permanecerá duplo, a breve não prejudica em nada. 480

Todavia, nota-se que AU sempre assume o som longo,
quando falo *auspices*⁸² e *aurum*⁸³ ou um grego diz *αὔριον*⁸⁴,
e não devemos considerar essa alternância surpreendente,
porque se sabe que *ἄλφα* tem dupla valência, tal como nosso A;
por isso esse é o único ditongo que fornece um som ancípite. 485

EU permanece sempre breve, porque ε grego é breve
e, ainda que das letras latinas E tenha muitas vezes dois tempos,
tornando-se um ditongo não poderá ser de som longo
e, com isso, não prejudica os pés em seu valor temporal verdadeiro.

Com efeito, se a pronunciarmos longa, soarão A, E e U 490
e não encontramos uma sílaba de três vogais.

Assim escrevemos *Aristaeum* com quatro sílabas,
porque o ditongo AE não une agora a si U como uma terceira sílaba.

⁷⁴ VIRGÍLIO, *Eneida* II, v. 355. *sic animis iuuenum furor additus. inde, lupi ceu* (“Com essas palavras inflamo até ao máximo o peito dos jovens./ Tal como lobos [...]” VIRGÍLIO, 2014, p.161). Trata-se do último pé do hexâmetro virgiliano, um espondeu (*lupī cāi*), devido ao ditongo EU.

⁷⁵ Observa-se que TM insere parte do verso 674, da *Eneida* VII, de Virgílio: *ceu duo nubigenae cum uertice montis ab alto* (“como dois fortes centauros nascidos nas nuvens, que os cimos” VIRGÍLIO, 2014, p.497). Porém, ao inserir o fragmento do hexâmetro virgiliano em seu tetrâmetro trocaico, Terenciano Mauro teve que adaptar ao metro, por esse motivo *cāi dūō nūbīgēnāē* se torna *nūbē nātī cāi dūō*.

⁷⁶ Cf. LIDDELL, 1996, p.275, s.v. *ἀερόω*; “retirar-se”.

⁷⁷ Cf. LIDDELL, 1996, p.278, s.v. *ἀντάρ*; conjunção adversativa “mas”.

⁷⁸ Cf. LIDDELL, 1996, p.727, s.v. *Εὔπολις*; “abundante nas cidades”.

⁷⁹ Cf. LIDDELL, 1996, p.1398, s.v. *πέυκη*; “pinheiro”.

⁸⁰ Cf. LIDDELL, 1996, p.723, s.v. *εὔνος*; “amigável”.

⁸¹ Cf. LIDDELL, 1996, p.729, s.v. *Εὐριπίδης*; “Eurípides”.

⁸² Cf. SARAIVA, 1927, p.131, s.v. *auspex*; “o que prediz”.

⁸³ Cf. SARAIVA, 1927, p.131, s.v. *aurum*; “ouro”.

⁸⁴ Cf. LIDDELL, 1996, p.278, s.v. *αὔριον*; advérbio de tempo, “amanhã”.

His ita exceptis duabus, AU et EU, quas rettuli,
I et o duae supersunt quinque de vocalibus. 495
Ante vocales locari littera O tres non potest,
A vel I vel U cohaerens duplicem ut reddat sonum.
ceterum quod E, secundo copulata cum loco est,
reddat OE diphthongon, esse traditum supra tenes.
Diximus rarum esse Graecis ἰῶτα post v subdere 500
verum enim nec praelocari sic apud Graios potest,
edat ut diphthongon unam de duabus vocalis.
litterae nam nomen ipsum, ἰῶτα quod Graius vocat,
siquis in metro locabit, syllabae ut fiant duae,
non potest diphthongos esse ἰω duabus litteris, 505
consonans prior locata quia fit et Graios apud.
quod tibi exemplo probare versus herous potest,
οὔτος ἰῶτα γράφει versus si principium sit,
pes erit primus trochaeus: sed facit spondion hunc
prima vocalis, notari ἰῶτα qua Graium incipit; 510
syllabas licet videri potius has Graeci velint
esse communes, easque dictitent χοινάς magis,
quaeque vocalis sequetur quando supremam brevem.
I magis Romana lingua non potest praemittere,
edat ut diphthongon ulli nexilis vocalium, 515
consonans quod semper haec fit ante vocales data.
quippe iacula quando dico vel iecur Iovem aut iubam,
consonans effecta ubique est, quae fuit vocalis I:
quae sequuntur, vim tenebunt. quam prius, vocalium.
Quin et ipsae cum iugantur I et U, quo differant, 520
ut prior quaeque est locata, proderit distinguere.
I prior si collocetur, U sequens correpta sit

Assim, excluindo os dois ditongos, AU e EU, dos quais já falei,
restam duas das cinco vogais, I e O. 495
a letra O não pode ser colocada diante de três vogais,
A, I ou U se unem e constituem um som duplo.
Porém, lembre-se que E, quando unido na segunda posição,
forma o ditongo OE, como foi explicado acima.
Dissemos que é raro para os gregos $\iota\omega\tau\alpha$ ser colocada após υ , 500
mas também entre os gregos $\iota\omega\tau\alpha$ não pode preceder,
de modo que se forma um ditongo a partir de duas vogais.
De fato, o mesmo nome da letra que os gregos chamam $\iota\omega\tau\alpha$,
se for colocada em um metro formando duas sílabas,
 ω não pode ser ditongo com essas duas letras, 505
porque, entre os gregos, se i é colocada antes, torna-se consoante.
Com um exemplo, o verso heroico pode lhe provar isso:
se $\acute{o}\upsilon\tau\omicron\varsigma \iota\acute{\omega}\tau\alpha \gamma\rho\acute{\alpha}\phi\epsilon\iota$ ⁸⁵ for o começo de um verso,
o primeiro pé seria um troqueu, mas produz um espondeu
a primeira vogal com a qual se começa escrever a $\iota\acute{\omega}\tau\alpha$ grega. 510
(Os gregos querem que estas sejam sílabas comuns
e melhor para ouvir, eles preferem chamá-las $\kappa\omicron\iota\nu\acute{\alpha}\varsigma$ ⁸⁶,
quando uma vogal qualquer segue uma sílaba breve final.)
I não pode, na língua romana, ser precedida por nada,
de modo que se forma um ditongo unido a uma vogal, 515
pois essa sempre se torna consoante diante de vogais.
Assim, quando digo $iacula$ ⁸⁷ ou $iecur$ ⁸⁸, $Iouem$ ou $Iubam$ ⁸⁹
em todos os exemplos I, que era vogal, se torna consoante;
as letras seguintes manterão o valor de vogal da anterior.
E, ainda assim, convém distinguir em que diferem I e U 520
quando são unidas, dependendo de qual as precede.
Se I é colocada em primeiro e se a U seguinte é breve

⁸⁵ Segundo Cignolo (2002, p.339), trata-se de um *exemplum fictum* de TM, em que a vogal grega é considerada como a I latina: ambas são consonantizadas diante de uma vogal e, além disso, também fecham a sílaba breve anterior (-τος).

⁸⁶ Cf. LIDDELL, 1996, p.968, s.v. $\kappa\omicron\iota\nu\acute{\alpha}\varsigma$; “comum”.

⁸⁷ Cf. SARAIVA, 1927, p.642, s.v. $jaculum$; “dardo”.

⁸⁸ Cf. SARAIVA, 1927, p.643, s.v. $iecur$; “figado”.

⁸⁹ Cf. SARAIVA, 1927, p.644, s.v. $Juba$; nome de dois reis da Mauritània.

*an soni prolixioris, nulla differentia est,
 consonans quia semper ista iuncta fit vocalibus.*

Iuno cum dico aut iuvenus, nulla differentia est: 525
*quippe IU diphthongos esse graeca nequaquam potest,
 quod soni tres implicentur e tribus vocalibus,
 quando sic graece notatur, ut sit o et v simul;
 ἰὼτα quis si praelocetur, tres videmus vocalas,
 e quibus constare supra syllabam negavimus. 530*
*sic ἰὸδ̄ ἰὸβ̄ tragoedus Graius et ceryx sonat,
 sic io matres Latinae, sic Iulum dicimus;
 quia duas edat necesse est syllabas, cum praedita est,
 quas videmus separatas esse vocales duas,
 vim vel amittat priorem, cum fit una syllaba: 535*
*consonans namque invenitur, quando dico Iulius
 sive Iuno sive iustus. porro cum praecedet U,
 consonantis vim ministrat omnibus vocalibus.
 nexa semper haec necesse est syllabam nec dividat
 et sonum mutet priorem, vade quando dicimus 540*
*vel venito vel videto tot volatus vulturum.
 ante consonam u reperta sola sive in syllaba,
 unus aut ubi vel unde et umbo quando dicimus,
 obtinet vocalis usum. sicut I cum praedita est.*

Quanta vero sit potestas singulis iunctis sibi, 545
*ut prior quaecumque curret, hoc pedes discriminant,
 scandimus si quando versum quolibet metro datum.*

ou de som longo, não há nenhuma diferença,
 porque aquela unida às vogais sempre se torna consoante.
 Quando digo *Iuno*⁹⁰ ou *Iuencus*⁹¹, não há diferença nenhuma: 525
 certamente IU não pode ser de forma alguma ditongo grego,
 porque são combinados três sons com três vogais,
 visto que em grego se escreve assim: *ov*, com *o* e *v* juntos;
 e se àquelas vier uma *ιώτα* antes, observamos que são três vogais,
 das quais negamos anteriormente constituir uma sílaba. 530
 Assim, *ioú ioú*⁹² canta o ator trágico grego e o arauto,
 Assim dizemos *io matres Latinae*⁹³ e *Iulum*⁹⁴,
 porque quando I está na primeira posição, sempre forma duas sílabas
 que, como observamos, são duas vogais separadas
 ou perde o valor inicial quando há uma única sílaba: 535
 de fato se forma uma consoante quando se diz *Iulius*,
Iuno, ou *iustus*⁹⁵. Quando, porém, U vem antes,
 oferece a força de uma consoante para todas as vogais.
 Essa está necessariamente sempre unida e não divide a sílaba
 e muda o primeiro som, assim como quando dizemos *vade*, 540
venito ou *videto* e também *volatus vulturum*.⁹⁶
 Encontra-se U antes de uma consoante, sozinha ou em uma sílaba,
 como quando dizemos *unus*, *ubi*, *unde* ou *umbo*;⁹⁷
 mantém-se a função de vogal, como I quando aparece antes.
 Quanto valerá cada uma quando estão unidas, 545
 o que primeiro se encontra, os pés demonstram,
 se escandimos um verso composto em qualquer metro.

⁹⁰ Cf. SARAIVA, 1927, p.648, s.v. *Juno*; deusa, irmã e mulher de Júpiter.

⁹¹ Cf. SARAIVA, 1927, p.650, s.v. *juencus*; “bezerro, novilho”.

⁹² Trata-se de uma interjeição que expressa pesar, alegria, surpresa ou de luto em que, geralmente, é repetido duas vezes. (cf. LIDDELL, 1996, p.832, s.v. *ioú*).

⁹³ *Exemplum fictum* de TM demonstrando que “io”, tanto em grego como em latim, tem duas sílabas. Esse exemplo pode ser traduzido assim: “Oh, mães latinas”.

⁹⁴ Observa-se que *Iulus* apresenta três sílabas, uma vez que, como TM afirma no verso seguinte, quando I aparece em primeiro, há sempre duas sílabas. Cf. SARAIVA, 1927, p. 641, s.v. *Iulus*; “Iulo, Ascânio, filho de Eneias e de Creusa, do qual a família Julia pretendia descender”.

⁹⁵ Cf. SARAIVA, 1927, p.650, s.v. *justus*; “conveniente, justo”.

⁹⁶ Terenciano Mauro apresenta uma série de exemplos de acordo com a ordem das cinco vogais (a,e,i,o,u): começa por *uade* e depois continua com *uenito*, *uideto*, *uotatus* e *uulturum*.

⁹⁷ Exemplos de palavras que mostram U como vogal antes de consoantes.

*namque si momenta quae sint litterarum examines
consonantum aut quas necesse est consonantes effici,*

* * *

*consonae cum subiugatur vel relatae in consonam,
tempus unum iam tenemus esse correptis datum,* 550

bina productas habere nec minus compertum erit.

tempus autem consonantes dividunt unum duae:

inde quae duplex habetur, tempus integrum dabit.

ergo correptae iugatur una quando consonans

sive vocalis, referri quae potest in consonam, 555

sescuplum tempus necesse est edere istam syllabam,

quae duplex habere posset ab duabus consonis.

ac per hoc producta per se, quae duorum temporum est,

consonae cum subiugatur vel relatae in consonam,

temporis parte atque duplo sit necesse est praedita. 560

hoc sub exemplis videbis esse planum nominum,

syllabas ex his duabus quae parant vocalibus,

Iuno vita quando longas, vel iuba aut vigor breves.

consonas fieri necesse est hic priores litteras;

quae sequuntur, ut fuerunt, esse vocalis soni. 565

temporis momenta longae possident partem et duo:

sescuplum breves habere parte et uno convenit.

pars enim ista non sequenti prorogat tempus suum,

sed priori, pleniore si indigebit tempore.

syllabam nam iam peractam cum sequetur I vel U, 570

illa porro brevis in unam consonantem desinet,

I sequens partem rependet, quam ministrant consonae.

hoc et U praestare poterit, cum tenebit hunc locum.

rursus exemplis agendum est. ergo quo sit planius,

syllabam brevem ante ponam desinentem in consonam, 575

at iubam pes ut paretur, sit vel alter at vigor:

sic enim partem videbis huc redire temporis.

E se, de fato, você examina quais são os valores temporais das letras,
uma consoante ou as que necessariamente se tornam consoantes

* * *⁹⁸

já sabemos que um tempo é atribuído às breves 550

e sabe-se que as longas têm o valor dois tempos.

Mas as consoantes dividem um tempo em dois,
assim a que é considerada dupla terá um tempo inteiro.

Então, quando uma só consoante ou uma vogal
que pode se tornar uma consoante se unir a uma breve, 555

deve valer necessariamente um tempo e meio essa sílaba
que pode ter dois tempos com duas consoantes.

E por isso que uma vogal longa por si só, que é de dois tempos,
quando se une após uma consoante ou uma vogal consonantizada,
está em primeiro e deve valer meio tempo mais dois. 560

Isso ficará claro, você verá, por meio de exemplos de palavras
que apresentam sílabas compostas por duas vogais:

quando longas: *Iuno* e *vita*⁹⁹ ou quando breves: *Iuba* ou *vigor*¹⁰⁰

Necessariamente, aqui, as primeiras letras se tornam consoantes
as seguintes mantêm o som de vogal, como eram. 565

As longas têm um valor de meio tempo mais dois,
as breves se acomodam em um tempo e meio.

Com efeito, essa metade não alonga a sílaba seguinte,
mas a precedente, se precisar de um tempo mais pleno.

De fato, quando I ou U seguem uma sílaba já completa, 570

e, então, aquela que é breve terminará em uma única consoante,
a I seguinte equilibra o meio tempo que as consoantes oferecem;
o mesmo poderia acontecer com U ao ocupar essa posição.

Outra vez, se deve continuar com os exemplos: porque fica mais claro,
colocarei antes uma sílaba breve que termina em consoante, 575

de forma que o pé *at Iubam* se forma, ou outro que seja *at vigor*,
assim, de fato, será observado que o meio tempo termina ali.

⁹⁸ Na edição de Cignolo (2002, p.43), sinaliza-se aqui uma lacuna.

⁹⁹ Cf. SARAIVA, 1927, p.1283, s.v. *vita*; “vida”.

¹⁰⁰ Cf. SARAIVA, 1927, p.1277, s.v. *vigor*; “força, vigor”.

*A brevis dum consonanti T propinquae iungitur,
 tempori suo ex eadem consona partem trahet.*
sescuplum quod dico sic fit. plena quo sint tempora, 580
*I dabit partem residuam, quam ministrant consonae:
 hoc et U, pedem locare si velimus at vigor,
 longa fit si prima positu tunc duorum temporum
 et breves ambae manebunt insequentes syllabae,
 quattuor pedem peractum cernis esse temporum.* 585
*Iuno porro sive vita cum pedem primum occupat,
 consonans effecta cum sit quae prior locatur I,
 et sequens, producta quippe, bina praestet tempora,
 parte censeri videmus atque duplo syllabam.
 hinc pedem si coeperimus edere iterum dactylum,* 590
*quia brevis vocalis extat in sequenti syllaba,
 tertiam addamus necesse est utique correpti soni.
 pes quidem reddetur ipse; non tamen pars temporis
 consonae factae prioris cernimus quo cesserit.
 ergo ut effectus probetur, consonans cum fiet I,* 595
*non erit locanda prima, quando versus nascitur,
 syllaba sed in secunda:* quae brevis cum consona
 esse poterit T, priores qua pedes adiuvimus,
 sescuplum quae sola praestat, temporis parte indiget;
 ut sit at iu pes, et inde versus ortum sumpserit.* 600
*ergo iu quia nunc secundo conlocatur in loco,
 I sua, quam consonantem non negamus redditam,
 at facit longam, tenebat sescuplum quae temporis.
 nec secus partem retrorsus U dabit, cum consona est.
 fiet at iu pes solutus, fiet at vi par ei:* 605
*syllabas longas habebunt hi pedes binas ita,
 dum situ prior iuvatur et sequens producitur.
 porro cum producta prima est, si sequatur consonans,*

A se torna breve quando se une à consoante seguinte, T,
 carregará dessa o meio tempo de uma consoante:
 assim se faz o que eu chamo de um tempo e meio. Porque os tempos 580
 são completos, I fornecerá a metade restante que as consoantes oferecem:
 e isso também U, se quisermos inserir *at vigor*.
 Se a primeira se torna longa por posição e agora é de dois tempos,
 e ambas as sílabas seguintes permanecerão breves,
 perceba que o pé completo é de quatro tempos¹⁰¹. 585
 Porém, quando *Iuno* ou *vita* ocupam o primeiro pé,
 visto que I, colocada na primeira posição, se torna consoante,
 e a seguinte, por ser longa, apresenta dois tempos,
 vemos que a sílaba conta meio tempo mais dois.
 Se novamente começássemos a formar um pé dátilo daqui, 590
 porque se encontra uma vogal breve na segunda sílaba,
 devemos unir sempre um terço do som breve.
 Certamente o pé em si será formado, mas não vemos para onde foi
 a parte do tempo da primeira que se transformou em consoante.
 Porque assim se demonstra o efeito e, quando I se torna consoante, 595
 não será colocada em primeiro, no início do verso,
 mas na segunda sílaba: * * *¹⁰² que a breve poderá estar
 com a consoante T, com a qual apoiamos os pés anteriores,
 sozinha fornece um tempo e meio e precisa de meio tempo,
 de modo que *at iu* é um pé e de onde começa o verso. 600
 Assim *iu*, porque agora é colocado na segunda posição,
 com sua I que não negamos se portar como uma consoante,
 se realiza como longa *at* que terá um tempo e meio.
 Assim como U, quando for consoante, dará meio tempo à anterior.
At iu será um pé independente, *at ui* será equivalente a esse: 605
 esses pés também terão duas sílabas longas,
 porque a primeira é apoiada pela posição e a seguinte é longa.
 Porém, quando a primeira sílaba for longa e seguir uma consoante,

¹⁰¹ Os dois exemplos formam um dátilo: *Āt Iūbām* e *āt vīgōr*.

¹⁰² Indica-se uma lacuna nesse trecho tanto na edição estabelecida por Cignolo (2002, p.45), quanto na por Keil (1874, p.343).

*efficit duplum atque partem; non, ut illic diximus,
ante partem et inde duplum; prima quod non sit brevis.* 610
*sol tibi velut poeta signa cum dicit dabit,
sufficit producta prima temporis duplum dare:
pars residua consonantis unius vel proximae
ita vacabit, ut vacabunt, quando plures consonae
sponte productam sequentur, non egentem subsidi;* 615
*trans mare atque insignis auster si in pedem convenerint.
Est adhuc quo separatae I et U dissentiant.
I media cum conlocatur hinc et hinc vocalium,
Troia sive Maia dicas, peior aul ieiunium,
nominum primas videmus esse vocales breves,* 620
*I tamen sola sequente duplum habere temporis.
ergo vel loco duarum consonantum fungitur,
vel gemella si locanda est, ut videtur pluribus,
bis tibi vocalis eadem praebet usum consonae,
ante vocalem sequendo, cum priore syllaba,* 625
*praedita et mox insequenti, iure quo fit consonans.
hoc in his tantum invenimus nominum vocalibus,
I secundo conlocata consonae ut valeat loco;
ante vocales quod alias cum locatur exhibet.
U similiter si locetur, ut favor cum scribimus,* 630
*nil iuvabit A priorem media facta consonans,
temporis quia parte tantum fungitur, cum praedita est.
vel licet ponas gemellas, sicut est verbum Iuvo:*

ela realiza dois tempos e meio, não como dissemos antes,
 primeiro meio tempo e depois dois, porque a primeira não é breve. 610
 Como quando o poeta diz: *sol tibi signa dabit*¹⁰³.
 Basta a primeira longa para dar o dobro do tempo;
 a parte restante de uma só consoante ou de uma seguinte
 será supérflua, assim como serão supérfluas mais consoantes
 quando seguem uma longa por natureza, não precisa de apoio, 615
 se se encontrarem juntas em um pé: *trans mare e insignis auster*¹⁰⁴.
 Há ainda que ver em que diferem I e U quando estão separadas:
 quando I for colocada ao meio, com vogais dos dois lados,
 se se diz *Trōia* ou *Māia*¹⁰⁵, *pēior* ou *iēiunium*¹⁰⁶;
 percebemos que as primeiras vogais das palavras são breves, 620
 entretanto, graças a I seguinte, elas valem tempo duplo.
 Assim, ou I desempenha a função das duas consoantes,
 ou deve talvez ser grafado duplo, como parece melhor a muitos;
 essa mesma vogal exerceu duas vezes a função de consoante:
 a primeira, seguindo uma vogal e com uma sílaba na frente, 625
 na segunda, antes de uma vogal, onde, pela regra, se torna consoante.
 Encontramos isso apenas nas vogais desse tipo de palavra,
 isto é, I colocada na segunda posição vale como uma consoante,
 traço que manifesta quando é colocada antes das vogais.
 Assim, se se posicionar U, como quando escrevemos *fauor*¹⁰⁷, 630
 tornada consoante média, emprestará nada ao A¹⁰⁸ que anterior,
 pois vale apenas meio tempo quando vem antes de vogal.
 Ou mesmo se se colocar dois, como com o verbo *Iuuo*¹⁰⁹:

¹⁰³ VIRGÍLIO, *Geórgicas* I, v. 463. *sol tibi signa dabit. Solem quis dicere falsum/ audeat?*[...] (“Quem ousará dizer que o sol é falso”. VIRGÍLIO, 2012, p.70).

¹⁰⁴ Segundo Cignolo (2002, p.351-2), apenas o primeiro segmento serve como exemplo para esse trecho (*trāns mārē*), pois *insigne auster* não corresponde às condições estabelecidas na explicação de TM. Além disso, a autora afirma que não foi possível recuperar as possíveis fontes desse exemplos. Cignolo supõe que ambos podem se tratar de *exemplum fictum* de TM, de uma citação que se perdera ou que foi muito modificada a ponto de não ser possível recuperar a fonte.

¹⁰⁵ Cf. SARAIVA, 1927, p.705, s.v. *Maia*; “filha de Atlas e de Pleiona, mãe de Mercúrio; uma das Plêiades”.

¹⁰⁶ Cf. SARAIVA, 1927, p.643, s.v. *jejunium*; “jejum”.

¹⁰⁷ Cf. SARAIVA, 1927, p.477, s.v. *favor*; “favor, interesse”.

¹⁰⁸ Ressalta-se que aqui, TM se refere à quantidade residual de U que poderia, eventualmente, acrescentar algo à vogal precedente, tornando-a longa, mas, nesse caso, como o U é soante e não uma consoante plena, nada acontece.

¹⁰⁹ Cf. SARAIVA, 1927, p.650, s.v. *Iuuo*; “ajudar”.

ante quae locatur I fit ab sequenti consonans,
ipsa vocalis manebit U brevis, sicut fuit, 635
U secundam in consonantem transferet vocalis O.
sic prior vocalis U, quae tempore uno praedita est,
temporis parte adiuvatur ab sequenti consona:
sescuplum tempus videmus, longa cum poscat duo:
mutet ut situm figurae, quando mutabit sonum.
proderit nil ergo gemina, sicut I bis profuit, 640
cum facit longam priorem Troia Maia et talia.
perdere U quia sic videtur usque vocalem sonum,
alteri cum praelocatur (nam facit vita et valens),
sordidum quiddam videmur absonumque excludere.
Aeolica gens tunc digammon denique illam scriptitat, 645
nominum multa incohata litteris vocalibus
Aeolicus usus ita vertit, et digammon praeficit:
Aeolica dialectos autem mixta ferme est Italiae.
hesperum quem dico graece, vesperum cognominat: 650
Ἑστία sic Vesta facta: vestis ἑσθής dicitur:
ἵνα quam graece vocamus, vim iubet me dicere.
εἶπα est multis in usu, sed magis poeticum est:
ἦρ enim nativa vox est; ille ver hoc dictitat.
quos Homerus dixit Ἐνετοός, ille Venetos autumat: 655
et viola flos nuncupatur, quem Grai vocant ἴον:
et Iolaus ille Violens: crede Marco Tullio.
quamque ἴτον dicunt Achaei, hanc vitym gens Aeoli.

I, que é colocada antes, se torna consoante pela seguinte,
mas a vogal U permanecerá breve, como já era, 635
e a vogal O transformará a segunda U em consoante.
Assim, aquela primeira vogal, U, que tem um tempo,
é beneficiada pelo meio tempo da consoante seguinte:
vemos um tempo e meio, quando uma longa exigiria dois.
Portanto, de nada servirão o U duplo, assim como o I duplo serve, 640
quando tornam longa a primeira: *Troia, Maia* e semelhantes.
Porque parece que, desse modo, U perde o som vocálico,
– quando está antes de outra vogal (forma, de fato, *uita* e *ualens*¹¹⁰) –
parecemos impedir certa característica desagradável e dissonante.
Por isso que o povo Eólico costuma escrever o conhecido dígama, 645
de modo que a estrutura gráfica muda quando o som também mudar.
Muitas das palavras que começam por vogais
o uso dos eólicos as transforma assim e se coloca um dígama antes:
a língua eólica é, no entanto, quase misturada aos dialetos da Itália.
Aquilo que, em grego, se diz *ἔσπερος*, chama-se *uesper*¹¹¹ 650
assim, *Ἑστία* tornou-se *Vesta*¹¹²: *ἔσθής* se diz *vestis*¹¹³:
o que em grego chamamos *ἴνα*, devo chama-la *vim*¹¹⁴;
*εἶαρ*¹¹⁵ é utilizado por muitos, porém, é um termo mais poético:
de fato, *ἦρ* é a palavra original, que se chama *uer*¹¹⁶.
aqueles a que Homero chamou *Ἐνετούς*, o outro diz *Venetos*¹¹⁷ 655
e o nome da flor *viola*¹¹⁸, os gregos chamam *ἴον*:
e o famoso *Ἰόλαος* chamam *Violens*¹¹⁹ – creem em Marco Túlio –,
a que os Aqueus dizem *ἴτυν*¹²⁰, o povo eólico diz *vitym*¹²¹

¹¹⁰ Cf. SARAIVA, 1927, p.1252, s.v. *valens*; “forte”.

¹¹¹ Cf. SARAIVA, 1927, p. 1270, s.v. *vesper*; “planeta Venus” ou “tarde”.

¹¹² Cf. SARAIVA, 1927, p. 1270, s.v. *Vesta*; “filha de Saturno e de Ops, deusa do fogo”.

¹¹³ Cf. SARAIVA, 1927, p. 1270, s.v. *vestis*; “vestido, roupa”.

¹¹⁴ Cf. SARAIVA, 1927, p. 1282, s.v. *vis*; “força”.

¹¹⁵ Cf. LIDDELL, 1996, p.465, s.v. *ἔαρ*; termo de uso poético para “primavera”.

¹¹⁶ Cf. SARAIVA, 1927, p.1264, s.v. *ver*; “primavera”.

¹¹⁷ Cf. SARAIVA, 1927, p.1261, s.v. *Veneti*; “Venetos, povo do norte da Itália, habitante da Venécia”.

¹¹⁸ Cf. SARAIVA, 1927, p.1279, s.v. *viola*; “violeta”.

¹¹⁹ Cf. SARAIVA, 1927, p.1280, s.v. *violens*; “violento”.

¹²⁰ Cf. LIDDEL, 1996, p.845, s.v. *ἴτυς*; “parte da borda de uma roda”.

¹²¹ Nesse último exemplo, conforme Cignolo (2002, p.357), a correspondência não é feita entre grego e latim, mas entre grego e o dialeto eólico transliterado ao latim, provavelmente para evitar o uso da dígama.

plura Sappho comprobavit, Aeolis et ceteri.

U latina sic obesa sordet, a vocalibus 660

*prorsus ut * segregandas sic utrasque existimem,
momen I quod consonantis, U vicem solam gerat,
hanc enim sensu per artem tradito dinoscimus:
illius conversionem et vox et aures arguunt.*

Haec erit lex his duabus, I et U, quas rettuli, 665

*syllabam per semet ipsae quando nudam copulant,
consonans ner ulla iunctis quaelibet praeponitur.*

*nam media post consonantem cum datur vocalis I,
U dein si consequatur, syllaba una non erit,*

ut pius cum dico, dius ocius vel Caelius. 670

*Nulla diphthongos quod ante ἰὼτα praemitti sinit,
media porro si locetur U, fit una syllaba,*

ecce rursum discrepare. litteras istas vides,

namque cui si quando dico, non erit disyllabon:

nec tamen diphthongos ista consonante praedita 675

poterit esse, quae videri non potest, cum libera est.

hoc enim solum adsequetur, quod digammos non erit,

ante posta cum sit ipsa. tum sequens vocalis I:

nam nisi insequatur aliqua consonantum littera,

cui brevis manebit, atque longa fiet addita. 680

cui super non digna dixit hiemis et solis mala,

dixit et cui tu favos: pes hinc mihi primus sat est.

sic enim vel prima longa vel prior fit syllaba:

dactylus nam cui super, cui tu sequens spondeus est,

consonans quia post secuta tempus adiuvit breve. 685

Safo¹²² deu várias comprovações e os eólios ainda outras.
 Assim, o U latino soa tão pesado e grosseiro, que considero 660
 que ambas devam ser separadas de todo das demais vogais:
 U porque assume nome de consoante, I apenas a função.
 De fato, a reconhecemos graças ao ensino das artes:
 já a sua transformação, o som e os ouvidos a percebem.
 Essa será a regra para as duas que eu mencionei, I e U, 665
 quando elas formam por conta própria uma sílaba aberta,
 sem nenhuma consoante colocada antes dessas juntas.
 Então, quando há uma vogal I no meio após uma consoante,
 se vier após um U, não será uma sílaba única,
 como quando digo *pius*¹²³, *dius*¹²⁴, *ocius*¹²⁵ ou *Caelius*¹²⁶, 670
 pois nenhum ditongo admite que *ιῶτα* esteja em primeiro.
 Porém, se U for posto no meio, formará uma sílaba:
 aqui, veja novamente que essas letras diferem das demais.
 Então, quando eu digo *cui* não haverá um dissílabo:
 porém, não será um ditongo se houver uma consoante antes, 675
 porque ele não pode ser assim quando é independente.
 De fato, U alcançará somente isso, não será uma digama,
 embora ele mesmo foi colocado antes e, depois, a vogal I;
 assim, a menos que U suceda alguma letra consoante,
cui permanecerá breve e será longa, se adicionar uma consoante. 680
 Ele disse *cui super non digna hiemis et solis mala*¹²⁷,
 e disse também *cui tu fauos*: daqui me basta somente o primeiro pé.
 Assim, ou a primeira sílaba ou a seguinte se torna longa:
 pois, *cuī sŭpĕr* é um dátilo e, o seguinte, *cuī tū* um espondeu,
 porque a consoante que vem depois acrescentou o tempo breve. 685

¹²² Segundo Paul Harvey (1987, p. 451), Safo foi uma poetisa nascida em Mitilene, na ilha de Lesbos, por volta do século VII a.C. Seus poemas geralmente tinham como tema o amor que, para Harvey, é expresso com certa simplicidade, ora com ternura, ora com ardor apaixonado.

¹²³ Cf. SARAIVA, 1927, p.903, s.v. *pius*; “virtuoso”.

¹²⁴ Cf. SARAIVA, 1927, p.388, s.v. *dius*; “de Júpiter”.

¹²⁵ Cf. SARAIVA, 1927, p.810, s.v. *ocius*; “adv. Comparativo: mais rapidamente”.

¹²⁶ Cf. SARAIVA, 1927, p.164, s.v. *Caelius*; nome próprio “Célio”.

¹²⁷ Esse verso é uma variação do verso 373, das *Geórgicas* II, de Virgílio: *cui super indignas hiemes solemque potentem* (“não é apenas temporal ou sol/ que dano fazem” VIRGÍLIO, 2012, p.86).

*hanc brevem sed ante nobis pervidendum est syllabam
 una consonans secuta quatenus longam creet:
 ipsa nam vel secum habere consonantem debuit,
 vel duarum post sequentum sublevari tempore.
 ante quod nobis liquere non potest, si non prius, 690
 consonans quae prima in ista syllaba cui scribitur
 C magis vel Q notari debeat, dispexeris;
 saepius quia C locare plurimis iam moris est:
 sic enim constare poterit, e duabus quae magis
 nunc locum vocalis habeat, U prior vel I sequens. 695
 namque si Q praeferatur, syllabae fient duae,
 tertia his quod implicari nulla vocalis potest,
 sed duae fient seorsae syllabae per se breves.
 qui super sic inveniri dactylus iam non potest,
 syllabas sed pes habebit quattuor totas breves. 700
 principale sed videmus esse quis, quo nascitur
 qui, dativum quando casum ratio sermonis petet.
 casus et secundus ante, qui facil quius, probat
 Q duarum praeditam esse syllabae vocalium.
 quartus et casus priori non repugnat regulae. 705
 nec minus Q perseverat, cum loquor pluraliter,
 casibus cunctis iugamus quando vocales duas:
 qui facit, quorum deinde, mox quibus, quos, a quibus.
 usque Q numquam revelli propalam est pronomini.
 dubius autem quia videri numerus et casus potest, 710
 cum dativo singulari prima Q praescribitur,
 et potest plurale qui lector aliquis credere
 ac simul nutante casu tardius sensum sequi,
 usus, ut solet, reliquit veritatis regulam,
 litteram et dedit propinquam, dum studet compendio. 715
 ergo per c iam videmus cui notandum litteram:*

Entretanto, devemos antes considerar até que ponto
 a consoante seguinte, sozinha, torna longa esta sílaba breve:
 na verdade, ela deveria trazer consigo uma consoante
 ou ser sustentada pelo tempo de duas consoantes seguintes.

Isso não pode, a princípio, ficar claro, se você não observou antes 690
 se a consoante foi escrita em primeiro nessa sílaba, *cui*,
 deve ser mais grafada com C ou Q,
 porque agora C é mais frequentemente usado.
 Só assim, pois, poderá constatar qual das duas
 tem mais valor de vogal: se U anterior ou I seguinte. 695
 De fato, se C for colocada à frente, formam-se duas sílabas,
 porque nenhuma vogal pode se unir a essas duas como uma terceira,
 mas serão, por si mesmas, duas sílabas separadas e breves.
 Assim, *cui super* não pode mais ser reconhecido como dátilo,
 mas esse pé terá todas as quatro sílabas breves. 700
 E ainda vemos que *quis* é a forma original, na qual deriva
cui, quando a lógica do discurso exigir o caso dativo.
 E antes o segundo caso¹²⁸, que produz *quius*, demonstra
 que Q é colocada antes em uma sílaba de duas vogais
 e também o quarto caso não contradiz a regra anterior. 705
 Ao menos permanece Q quando falo no plural e,
 em todos esses casos, unimos as duas vogais:
 forma-se *qui*, em seguida *quorum*, logo depois *quibus*, *quos* e *a quibus*¹²⁹;
 é evidente que Q jamais foi retirada dos pronomes.
 Porém, porque o número e o caso podem parecer duvidosos, 710
 como quando se escreve em primeiro Q no dativo singular,
 e algum leitor pode achar que *qui* está no plural
 e, sendo o caso incerto, ele acompanhará o sentido mais lentamente,
 o uso, como de costume, abandonou a verdadeira regra
 e escolheu uma letra parecida, enquanto buscou a simplificação. 715
 Portanto, já vimos que *cui* deve ser grafado com a letra Q,

¹²⁸ Isto é, o caso genitivo.

¹²⁹ TM apresenta como exemplo o pronome *qui* nos seguintes casos: *quorum* no genitivo plural, *quibus* ablativo plural e *quos* no acusativo plural.

*hanc enim U post insecuta praeditam docet sibi
 et cohaerens I, secundo quando conexas est loco.
 quippe Q non constat aliter quam duabus C et U,
 velut vel K quod esse Q vides muti soni;* 720
*Q velut et U, C quoque et UU plenius quod postmodum
 sic in unam Q redactae congruerunt litteram,
 portio ut nunc consonantis U videri rectius,
 litterae vocalis habitum quam tenere debeat
 namque Q praemissa semper U simul iungit sibi,* 725
*syllabam non editura, ni comes sit tertia
 quaelibet vocalis illis. hoc et exemplis proba.
 namque equos vel aequos, aequor aut aquam cum scribimus,
 et queo et querela, quercus et quater, Q praedita est.
 et vides qui quoque similiter esse vocales duas.* 730
*unde si dematur I, et sola sit vocalis U,
 non erit iam Q necesse syllabae praeponere,
 sicut illic, cum querela et aequor aut aquam notas,
 sed magis C: sola namque subditur vocalis U,
 curo cum vel cupio dicis, curro vel custodio,* 735
*unde nomen qui sequendi rectius scribi putant,
 si prius Q collocarint, U et O subiunxerint,
 quia sequor et easdem habebat, unde nomen nascitur,
 non videntur obtinere veritatis regulam;
 quia sequor duas videmus esse vocales simul,* 740
*et merito tunc Q locamus exigente syllaba:
 at secundus ut sit, una ponitur vocalis U:
 C locari debet ergo, quando solam copulat:*

pois mostra U que vem depois dela
 e I adjacente quando vem junto a ela na segunda posição.
 Visto que Q não é nada mais do que a união de C e U,
 porque você já vê que Q, assim como C e K, é muda 720
 e porque, assim como Q e C, também U, algum tempo depois,
 condensou-se totalmente em uma única letra, grafada como Q,
 e, assim, é melhor agora que U seja considerada como parte da consoante
 do que conservar a natureza de uma letra vocálica.
 De fato, um Q em primeiro sempre une a si um U, 725
 sem produzir uma sílaba, se não acompanhá-la
 como uma terceira vogal qualquer. Observe os exemplos:
 pois quando escrevemos *equos* ou *aequos*¹³⁰, *aequor*¹³¹ ou *aquam*¹³²,
 e *queo*¹³³, *querela*¹³⁴, *quercus*¹³⁵ e *quater*¹³⁶, Q vem em primeiro.
 E veja que também em *qui* há igualmente duas vogais; 730
 se se retira I dessa posição e a vogal U fica sozinha,
 não será mais necessário colocar Q no início da sílaba,
 assim como quando se escreve *querela* e *aequor* ou *aquam*,
 mas, sim, C, pois a vogal U é colocada depois sozinha,
 como quando se diz *curo* ou *cupio*¹³⁷, *curro* ou *custodio*¹³⁸. 735
 Assim, os que supõem que *sequondi* seria mais corretamente escrito
 se colocassem primeiramente Q e se unissem U e O,
 porque também *sequor*¹³⁹, donde o adjetivo se origina, tem as mesmas vogais,
 e não parecem se apoiar em uma regra certa.
 De fato, vemos que há em *sequor* duas vogais juntas 740
 e, por exigência da sílaba, merecidamente colocamos, então, Q:
 porém, para que se tenha *secundus*¹⁴⁰, coloca-se apenas uma vogal U.
 Portanto, deve-se colocar C quando a ela se unir uma só vogal;

¹³⁰ Cf. SARAIVA, 1927, p. 43, s.v. *aequus*; “igual”.

¹³¹ Cf. SARAIVA, 1927, p.43, s.v. *aequor*; “superfície plana”.

¹³² Cf. SARAIVA, 1927, p.94, s.v. *aqua*; “água”.

¹³³ Cf. SARAIVA, 1927, p.991, s.v. *queo*; “poder”.

¹³⁴ Cf. SARAIVA, 1927, p.992, s.v. *querela*; “queixa”.

¹³⁵ Cf. SARAIVA, 1927, p.991, s.v. *quercus*; “carvalho”.

¹³⁶ Cf. SARAIVA, 1927, p.991, s.v. *quater*; “quatro vezes”.

¹³⁷ Cf. SARAIVA, 1927, p.327, s.v. *curo*; “cuidar”; p.326, s.v. *cupio*; “cobiçar”.

¹³⁸ Cf. SARAIVA, 1927, p.328, s.v. *curro*; “correr”; p.329, s.v. *custodio*; “guardar”.

¹³⁹ Cf. SARAIVA, 1927, p.1090, s.v. *sequor*; “seguir”.

¹⁴⁰ Cf. SARAIVA, 1927, p.1077, s.v. *secundus*; “segundo”.

quippe origo prima verbi non manet iam nomini.
ceterum vocalis illis si iugetur tertia, 745
Q necesse est prima detur et sit una syllaba,
nomina ut supra relata iam satis nobis probant.
nuda sed priorque quando nec subacta est consonae, 750
non tamen prior U videri facta consonans potest,
consonans quia de duabus effici prior solet,
quando et hispidam digammus sumit et formam er sonum.
nunc sonus vocalis illi, qui solet, cum libera est,
praedita est vel consonanti: nunc enim est vocalis I.
et tamen videmus illam consonae vim sumere,
tentia ut dixit poeta nobis ire vellera: 755
longa fit nam prima TEN nunc, cum sequatur U et I.
nec minus, vocalis una si sequatur hanc, potest
consonae praebere vires et digammos effici,
genva cum labaut Daretis, aeger est anhelitus.
nec potest et hoc liquere, an I putemus consonam, 760
longa cui super paretur ceu duabus consonis;
alteram quia consequendo semper I vocalis est,
tertiam et easus sequentes esse vocalem docent:
imo si nunc U putamus esse vocalis soni,
I magis vocalis esse iudicanda est subsequens 765
numquid hanc diphthongon ergo ex U et I sic dicimus,
non ut U nunc sit latina, sed magis graecum sit vi,
γῶϊα cum dicunt et ῥίᾱς, tale quid cui ut sonet,
temporum et per se duorum uon requirat consonam.
cui super sed tale fiat, quale dudum trans mare, 770
longa cum reddit vacantes quae simul sunt consonae?
an magis cuii nos oportet per duas I scribere?
quia sequens casus videtur hoc sonare, qui facit
quiis, ut Troia atque Maia, de tribus vocalibus;

porque a origem primeira desse verbo já não serve mais para o adjetivo.
 Se, porém, àquelas se une uma outra vogal como terceira, 745
 é necessário que Q seja a primeira e é uma única sílaba,
 como já nos mostram bastante os nomes anteriormente mencionados.
 Mas não se pode considerar que U em primeiro se torne consoante,
 pois costuma se transformar em consoante quando é a primeira das duas,
 mas quando está descoberta em primeiro e não depende de uma consoante 750
 e quando assume a forma e o som de digama.
 Agora, essa tem um som vocálico que geralmente tem quando está livre
 ou quando precede uma consoante: ora, de fato, U é vogal,
 entretanto, vemos que ela toma força de consoante
 como disse o poeta *tenuia nubis ire uellera*¹⁴¹: 755
 aqui, a primeira sílaba, *ten-*, se torna, de fato, longa, pois segue U e I.
 Do mesmo modo, se uma vogal a segue, ela pode
 produzir o efeito de uma consoante e formar um digama,
 como em: *genua labant Daretis, aeger est anhelitus*¹⁴².
 E isto não pode ficar claro, se considerarmos I consoante 760
 – como se *cui super* fosse prolongado por duas consoantes –
 porque I, seguindo uma outra vogal, é sempre vogal
 e os casos seguintes ao terceiro ensinam que a terceira é uma vogal;
 mas se pensarmos que U tem som vocálico,
 além disso, deve-se considerar vogal o I seguinte. 765
 Então, se dissermos que esse é um ditongo formado por U e I,
 de forma que agora a primeira não seja U latina, mas que seja mais *v* grego,
 – quando eles dizem *γῦῖα* e *ῦῖαζ* –, para que *cui* soe do mesmo modo
 e, com dois tempos, não requeira uma consoante,
 mas *cui super* é como há pouco foi *trans mare*; 770
 quando a longa torna supérfluas as consoantes que estão juntas?
 Ou será que deveríamos grafar *cui* com dois I
 – porque o caso seguinte, que forma *quius*, parece
 ter esse som, como *Troia* e *Maia*, de três vogais –,

¹⁴¹ Trata-se de uma variação do verso 397 das *Geórgicas* I, de Virgílio: *tenuia nec lanae per caelum uellera ferri* (“nem paira sobre nós a lã das nuvens” VIRGÍLIO, 2012, p.68).

¹⁴² Exemplo de TM: “os joelhos de Darete cambaleiam, a respiração é árdua”.

cui super nil ut iuuetur a propinqua consona; 775
quando quius longa prior est, facta cum sit consonans.
haec putavi colligenda: tu sequere quod voles.
Nec minus natura varia est consonis in litteris.
digerunt quidem magistri, quando pueros imbuunt;
sed rudes ne praegraventur, parcius discriminant. 780
nam novem mutas vocarunt, somivocales item
esse septem tradiderunt: ordo uterque notus est.
De novem tres, ut vacantes, separandas convenit.
una nam spiramen addit omnibus vocalibus,
hasta quando et hedera dicis, Hister hospes atque humus. 785
quattuor solis adhaeret consonantium litteris,
inserit si quando graera sermo noster nomina,
cum choros rhamnum necesse est, Phyllida aut thymum loqui.
sola nec vocalis usum nec tuetur consonae,
tempus aut ministrat ullum brevibus usquam syllabis; 790
et tamen vim consonantis adimit, una in syllaba
praedita est quotiens duabus U et I vocalibus.
huius aut huic solemus nam frequenter dicere:
U digammon esse nunc iam non sinit nec consonam,
esse quam semper necesse est, cum carens spiramine 795
ante vocalem locatur, ut vigor valens vetus.
K similiter otiosa ceteris sermonibus,
tunc in usu est, cum kalendas adnotamus aut kaput:
saepe Kaesones notabant hac vetusti littera.
Q vacare prorsus omni diceremus syllaba, 800
C quod eius invenitur posse subdi pro sono,
casus unus ni probaret rectius poni semel,

assim *cui super* não é amparado pela consoante seguinte, 775
já que em *quius* a primeira é longa porque I se torna consoante?
Presumi que essas ideias deveriam ser reunidas: siga a que quiser.
Não menos variada é a natureza das letras consoantes:
dividem-nas, pois, os professores quando educam as crianças,
mas, para não oprimir os iniciantes, fazem pouquíssimas distinções. 780
De fato, chamaram nove mudas, assim como ensinaram
que sete são semivogais; ambas as séries são conhecidas.
Dessas nove, convém separar três como supérfluas:
uma, pois, acrescenta aspiração a todas as vogais,
quando se diz *hasta e hedera, hister, hospes e humus*¹⁴³. 785
Ela se une apenas a quatro letras das consoantes,
se o nosso idioma introduzir palavras gregas
quando é necessário dizer *choros, rhamnum, Phyllida* ou *thymum*¹⁴⁴.
É a única que não mantém função nem de vogal nem de consoante,
nem fornece, de modo algum, tempo às sílabas breves. 790
Porém, perde seu valor de consoante sempre que
ela precede as duas vogais U e I em uma única sílaba.
De fato, estamos acostumados a sempre dizer *Huius* e *huic*:
nesse caso, H já não permite que U seja digama nem consoante,
o que sempre deve ser quando, sem aspiração, 795
é colocado diante de uma vogal, como em *vigor, valens* e *vetus*¹⁴⁵.
K, que do mesmo modo é inútil nas demais palavras,
é, portanto, utilizado quando escrevemos *kalendas* ou *kaput*¹⁴⁶,
e os Antigos costumavam escrever *Kaesones*¹⁴⁷ com essa letra.
Diríamos que Q é completamente supérflua em qualquer sílaba, 800
porque se percebe que esse som pode ser substituído por C,
se um único caso provasse que é mais correto usá-la,

¹⁴³ Mesmos exemplos apresentados no verso 218, com exceção de *humus* (cf. SARAIVA, 1927, p.562, s.v. *humus*; “chão”).

¹⁴⁴ TM retoma os exemplos do verso 221.

¹⁴⁵ Cf. SARAIVA, 1927, p.1277, s.v. *vigor*; “força, vigor”; p. 1252, s.v. *valens*; “forte”; p.1272, s.v. *vetus*; “velho”.

¹⁴⁶ Cf. SARAIVA, 1927, p.168, s.v. *calendae* ou *kalendae*; “calendas, primeiro dia do mês no calendário romano”; p.182, s.v. *caput*; “cabeça”.

¹⁴⁷ Cf. SARAIVA, 1927, p.165; s.v. *Caeso*; “Cesão, nome latino”.

*syllabam iunctis duabus cum facil vocalibus,
 ut satis sumus locuti iam priore pagina.*

Nunc loquar natura quae sit omnibus, quae et singulis. 805
*nulla nam mutis facultas ad sonum edendum data est:
 labra fixa, vincta lingua est, exitus nullus patet,
 nexa si non adiuvetur cuilibet vocalium.
 namque b vel C sonare, porro D G et ceteras
 quis queat, si non resignet labra vocalis comes,* 810
*syllabam fingas ut ante, litteram quam proferas?
 semivocales videmus oris exprimi sono
 posse vel solas, adhaerens nulla vocalis licet
 exitum plenum ministret nuncupandae litterae.
 verum enim binae ligari non queunt mutae simul,* 815
*syllabae si quando binas postulabunt consonas,
 nominis verbive cuius quae tenent primordia:
 C modo aut P copulare subditam T sic solent
 non priore sed secunda dum latina in syllaba,
 nactus ut dicas vel aptus, sanctus aut Neptunius.* 820
*ceteris natura non est ut duae iungi queant.
 Semivocales oportet segregare attentius;
 quas quidem quia nominatim versus indi non sinit,
 ordinis signabo numero, quae sit haec quam disseram,
 titulus ut praescribet iste discolor sinopide,* 825

F L M N R S X

*prima mutas nec sequetur nec potest praecedere,
 ipsa gemina nec locari simplici in verbo potest.
 suffice et suffer vel offer est quidem duplex sonus,
 partibus sed ex duabus verba coniungi vides:
 et prior non hac eadem terminatur littera,* 830
sed sonum confundit ipsa partium conlisio.

quando integra uma sílaba com duas vogais seguidas,
 como já explicamos o suficiente na página anterior.

Agora direi qual é a natureza geral e também particular de cada uma. 805

Portanto, as mudas não podem produzir som:
 os lábios estão fechados e a língua imóvel; nenhuma saída se abre,
 se a consoante não for auxiliada ao se unir a qualquer vogal.

De fato, quem poderia fazer soar B ou C e, depois, D, G e as demais,
 se a vogal de apoio não abrisse os lábios, 810

de modo que se forma a sílaba antes de pronunciar a letra?

As semivogais, como vimos, podem ser produzidas com um som da boca
 ou sozinhas, sem que nenhuma vogal unida permita
 que se obtenha pleno êxito à pronúncia da letra.

As mudas, pois, não podem ser unidas aos pares 815

toda vez que as sílabas solicitarem as duas consoantes
 que constituem o início de qualquer nome ou verbo:
 apenas C ou P costumam se associar a um T seguinte,
 desde que não esteja na primeira, mas na segunda sílaba em latim,
 de modo que se diz *nactus* ou *aptus*, *sanctus* ou *Neptunius*¹⁴⁸. 820

As demais não têm essa natureza para que possam se unir em duas.
 É preciso considerar as semivogais com mais atenção;
 e, porque o verso não permite coloca-las nominalmente,
 indicarei com o número cardinal, aquela que for discutir,
 como será escrito esse título, destacado em vermelho: 825

F L M N R S X

A primeira não vem depois nem antes das mudas,
 nem pode ser ela mesma geminada em uma palavra simples:
 em *suffice* e *suffer* ou *offer*¹⁴⁹, o som é, portanto, duplo;
 mas veja que as palavras são compostas de duas partes
 e a primeira não termina com a mesma letra, 830

mas é a colisão dessas partes que funde o som.

¹⁴⁸ Cf. SARAIVA, 1927, p.765, s.v. *nactus*; “encontrado”; p.93, s.v. *aptus*; “próprio, apto”; p.1060, s.v. *sanctus*; “estabelecido”; p.776, s.v. *Neptunius*; “Netuno”.

¹⁴⁹ Cf. SARAIVA, 1927, p.1153, s.v. *sufficio*; “substituir”; p. 1153, s.v. *suffero*; “submeter”; p.814, s.v. *offero*; “expor”.

*quattuor post hanc locatas Graecus udas nominat:
lubrica est natura in illis namque et alternus vigor,
nunc enim vocalis usum, nunc ministrant consonae,
et pedum vel hinc vel inde sublevant discrimina,* 835
*hinc sibi primam atque quartam semivocalis potest
subdere ista quam loquebar, quando flabra et flosculos
atque item frugem atque frondem nominas et talia.
non item potest secundam copulare et tertiam,
quia secunda mugit intus abditum et caecum sonum,* 840
*tertiam nec ullus illi sermo Romanus ligat.
nec sinas errare puerum, quando Daphnin scripserit,
semivocalem locandam primam ut istam existimet:
quippe nos, si quando graecum ϕ necesse est exprimi,
P et H simul solemus, non latinam hanc, ponere,* 845
*cuius a graeca recedit levis atque hebes sonus:
phosphoron Phrygasque nam vel Pamphilum sic scribimus.
Consonas autem per omnes, quae quibus iungi queant,
quas vetet natura iunctas convenire in syllabam,
ire iam nunc ideo nobis visum erit consultius,* 850
*in breve ut redacta silva demeret caliginem;
neu subesse praeter istos quos loquar casus putes,
qui pedum turbare normam, laedere aut metrum queant.
Praeter udas ergo, supra iam duas quas rettuli,
haec sibi nullam ligare semivocalis potest.* 855
*Quattuor post hanc loquemur ordine udas debito,
quas priores ante nullam consonam praeponimus,
ut caput verbi incobare conditae simul queant;
subdimus mutis earum plurimis tantum duas,
scilicet primam atque quartam, quod palam exemplis erit.* 860
namque B C G, deinde P, priores ponere

As quatro que vêm depois dessa, os gregos as chamam *líquidas*,
 pois há nelas uma natureza mutável e um valor inconstante:
 ora exercem função de vogal, ora de consoante,
 e, de um modo ou de outro, anulam as diferenças entre os pés. 835

Daí, essa semivogal de que eu falei, F, pode unir a si
 a primeira e a quarta dessa série, como quando se diz *flabra* e *flosculos*¹⁵⁰,
 e, do mesmo modo, *frugem* e *frondem*¹⁵¹ e similares.

Assim, a segunda e a terceira não podem se unir,
 porque a segunda, M, grita dentro de um som oculto e indefinido 840
 e, com aquela, F, nenhuma palavra latina une a terceira, N.

E não permita que as crianças errem ao escreverem *Daphnin*¹⁵²,
 ou seja, que elas pensem que devem colocar essa primeira semivogal, F;
 porque nós, toda vez que é necessário exprimir o φ grego,
 costumamos usar P e H juntas, e não aquela letra latina, 845
 cujo som fraco e suave se distancia da letra grega:
 na verdade, escrevemos assim: *Phosphoros* e *Phryges* ou *Pamphilus*¹⁵³.

Porém, a partir de agora, parece ser mais sensato estabelecer
 entre todas as consoantes, vendo quais podem se unir com quais,
 quais a natureza impede de se acomodarem juntas em uma sílaba,
 porque a matéria recomposta brevemente dissipará a obscuridade, 850
 e não julgue haver outros casos ocultos, além desses de que falarei,
 que possam confundir a regra dos pés ou prejudicar o metro:
 portanto, além das líquidas, as duas que já mencionei antes,
 essa semivogal, F, não pode ser unida a nenhuma outra. 855

Depois dessa, falaremos na devida ordem sobre as quatro líquidas
 que não colocamos em primeiro antes de nenhuma consoante,
 de forma que, juntas, possam constituir o início de qualquer palavra;
 juntamos às diversas mudas somente duas delas,
 ou seja, a primeira, L, e a quarta, R; isso ficará mais claro com exemplos. 860
 Certamente você poderia pôr à frente B, C, G e depois P

¹⁵⁰ Cf. SARAIVA, 1927, p.489, s.v. *flabra*; “soprar de ventos”; p.494, s.v. *flosculus*; “florzinha”.

¹⁵¹ Cf. SARAIVA, 1927, p.509, s.v. *frux*; “frutos”; p. 507, s.v. *frons*; “folha”.

¹⁵² Cf. SARAIVA, 1927, p.334, s.v. *Daphnis*; “Daphnide, filho de Mercúrio, poeta bucólico da Sicília”.

¹⁵³ Cf. SARAIVA, 1927, p.896, s.v. *Phosphoros*; “estrela d’alva”; p. 896, s.v. *Phryges*; “habitantes da Frígia”; p. 838, s.v. *Pamphilus*; “discípulo de Platão e mestre de Epicuro”.

*singulas possis, ut uda prima sic subiecta sit,
 blandior cum dico, cludo gleba plebs aut Plinius.*
*D cum ea numquam coibit, Q magis numquam potest;
 t potest, si quando graeca mixta sunt vocabula:* 865
Tlepolemus Atlas solemus invenire in versibus.
*uda quarta praeter istas quattuor, quas rettuli,
 amplius D T priores subsequetur, ut puta
 Brutus et Crassus fuerunt, Drusus et Graechus, Procas,
 Trossulus. iam sex habemus ante mutas redditas,* 870
*ceterae quia tres in usum syllabarum non cadunt:
 semivocalis quod una praefici possit, tenes:
 uda quarta praeter istas ceteris non subditur.
 et secunda paene solis convenit vocalibus,
 seu loco prior locetur, seu iugetur alteri,* 875
*mane cum dicis vel umbra mensis ambo et talia.
 tertiam udam sibi videtur posse solam iungere,
 sic tamen, non in priore sed sequenti syllaba,
 omnis ut dicas vel amnis, uda quaeque cum sequi
 alteram non possit udam, dum sit una syllaba,* 880
*omnis uda cum gemella rite coniungi queat,
 Gallus ut vel Ammianus annus et Tyrrenius.
 nec secus mutas videmus posse geminas currere,
 hanc tamen Graecus secundam tertiae sic praeficit,* 885
syllaba prima latine quod nequire diximus,

uma após a outra, de modo que a primeira líquida venha em seguida, quando digo *blandior, cludo, gleba, plebs* ou *Plinius*¹⁵⁴.

D nunca poderá se unir a L, ainda mais o Q;

T pode se, por acaso, palavras gregas foram combinadas: 865
geralmente encontramos *Tlepolemus* e *Atlas*¹⁵⁵ em versos.

Além dessas quatro que já mencionei, a quarta líquida, R, seguirá mais D e T no início da sílaba; veja como

foram escritos *Brutus* e *Crassus, Drusus e Gracchus, Procas*
e *Trossulus*¹⁵⁶. Já colocamos antes todas as seis mudas, 870

porque as outras três não têm impacto na formação das sílabas, e apenas uma semivogal pode ser precedida, você sabe;

A quarta líquida não vem em seguida de outras que não essas.

E a segunda combina quase somente com as vogais,

seja colocada na primeira posição, seja unida depois de uma outra: 875
quando se diz *umbra, mensis, ambo*¹⁵⁷ e semelhantes.

Contudo, não na primeira, mas na sílaba seguinte,

quando se diz *omnis* ou *amnis*¹⁵⁸. Embora uma sílaba qualquer não possa vir após outra líquida, contanto que seja uma única sílaba,

toda líquida pode se unir sem problemas a sua gêmea, 880
como em *Gallus* ou *Ammianus, annus* e *Tyrrenius*¹⁵⁹.

E, assim, vemos que as mudas podem aparecer duplicadas:

obba e *ecce, redde* e *agger, Attius* e *Appius*¹⁶⁰.

Contudo, os gregos põem a segunda, μ, à frente da terceira, ν; assim, 885
na primeira sílaba – o que em latim dissemos ser impossível –

¹⁵⁴ Cf. SARAIVA, 1927, p.175, s.v. *blandior*; “acariciar”; p.232, s.v. *claudo*; “enfraquecer”; p.527, s.v. *gleba*; “torrão de terra”; p.907, s.v. *plebes*; “a classe do povo, os plebeus”; p.908, s.v. *Plinius*; “Plínio, escritor latino”.

¹⁵⁵ Cf. SARAIVA, 1927, p.1207, s.v. *Tlepolemus*; “Tlepolemo, filho de Hércules, capitão dos Ródios”; p.120, s.v. *Atlas*; “Atlas, rei da Mauritània petrificado por Perseu”.

¹⁵⁶ TM apresenta aqui exemplos de nomes em ordem alfabética. Cf. SARAIVA, 1927, p.158, s.v. *Brutus*; “nome de um dos chefes da conspiração contra César”; p.315, s.v. *Crassus*; “Crasso, famoso orador romano”; p.395, s.v. *Drusus*; “Druso, nome romano”; p.530, s.v. *Gracchus*; “Tibério Graco, pai dos Gracos que eram os tribunos do povo, os quais foram mortos tentando executar leis agrárias”; p.952, s.v. *Procas*; “rei de Alba, avô de Rômulo e Remo”; p.1228, s.v. *Trossulum*; “Trossulo, cidade da Etrúria”.

¹⁵⁷ Cf. SARAIVA, 1927, p.1239, s.v. *umber*; “da Umbria”; p.729, s.v. *mensis*; “mês”; p.67, s.v. *ambo*; “ambos”.

¹⁵⁸ Cf. SARAIVA, 1927, p.818, s.v. *omnis*; “todo”; p.69, s.v. *amnis*; “rio”.

¹⁵⁹ Cf. SARAIVA, 1927, p.517, s.v. *Gallus*; “sacerdote de Cybeles”; p.69, s.v. *Ammianus*; “nome romano”; p.80, s.v. *annus*; “ano”; p.1236, s.v. *Tyrrenus*; “o mar Tirreno ou Etrusco”.

¹⁶⁰ Cf. SARAIVA, 1927, p.796, s.v. *obba*; “vaso de por vinho”; p.402, s.v. *ecce*; “de repente”; p.1009, s.v. *reddo*; “dar”; p.50, s.v. *agger*; “todo material que serve para fazer aterro, como terra, areia, pedra, madeira”; p.123, s.v. *Attius*; “nome de vários romanos”; p.91, s.v. *Appius*; “nome de uma antiga família romana”.

*quando μνήμην atque μνᾶσθαι dicitatque Μνεσθέα.
interim compellit illam δέλτα nunc, nunc ταῖ sequi:
δμῶας et Τμῶλον videmus namque graeca nomina.
tertia uda sic videtur posse G mutam sequi, 890
graia verba quando in usum sermo noster suscipit,
Gnosios si dicere arcus, insulam aut Gnidum velis.
scribimus praenomen unum et C quidem praeponimus,
G tamen sonabit illie, quando Gnaeum enuntio;
asperum quia vox sonorem leviole interpolat, 895
vel priores G Latini nondum ab apice finxerant.
Gaius praenomen inde C notatur, G sonat.
sic amurgam, quae vetuste saepe per C scribitur.
esse per G proferendam crediderunt plurimi,
quando ἀμόργη graeca vox est, γάμμα origo ut praeferat 900
ille contra dicat, unde C sonare debeat.
G tamen, mox tertia uda, rarius componitur,
quando gnatum nominare, dicere aut gnarum volēs:
namque magnus dignus agnus signa pugna et talia,
syllabae cum sint secundae, non ita impugnant pedes; 905
quis iugatis impediri, cum caput verbi tenent,
saepius pedes videmus, ut suo promam loco.
Ammonet nunc ordo sextam semivocalem loqui,
quae sonum nobis ministrat, σίγμα quaeem Graecis solet.
vivida est haec inter omnes atque densa littera: 910
ἀρχτιχόν Graeci vocarunt, adseruntque exordiis,*

como quando se repete *μνήμην* e *μνᾶσθαι* e *Μνεσθέυς*¹⁶¹.

Às vezes, obrigam-na a seguir ora *δέλτα*, ora *ταῦ*¹⁶²:

de fato, conhecemos palavras gregas como *δμῶας* e *Τμῶλον*¹⁶³.

Assim, a terceira líquida parece poder vir depois da muda G, 890

quando o nosso idioma toma a seu uso palavras gregas,

se se deseja dizer que arcos são *Gnosios* ou que a ilha é *Gnidum*.

De fato, escrevemos um prenome e colocamos à frente um C,

porém, ele soará como G ali, quando eu pronuncio *Gnaeum*,

porque a voz muda o som áspero por um mais brando, 895

ou porque os antigos latinos ainda não haviam feito o traço ápex.¹⁶⁴

Por isso, o prenome *Gaius* se escreve com C, mas soa como G.

Assim *amurga*¹⁶⁵, que antigamente era muitas vezes escrito com C,

muitos supuseram que deveria ser pronunciado como G,

visto que a palavra grega é *ἀμόρρη*: a origem apresenta um *γάμμα*, 900

e que alguém me diga, ao contrário, por que deveria soar como C.

Entretanto, G e a terceira líquida raramente se juntam,

como quando se quer pronunciar *gnatus* ou dizer *gnarus*¹⁶⁶:

e ainda *magnus*, *dignus*, *agnus*, *pugna*¹⁶⁷ e semelhantes,

quando estão em sílabas internas não impugnam também os pés; 905

com essas duas unidas, quando constituem o início da palavra,

mais frequentemente vemos os pés, como explicarei em seu momento.

Agora a ordem adverte falar da sexta semivogal, S,

que nos oferece o som que *σίγμα*¹⁶⁸ costuma produzir aos gregos.

Vigorosa e intensa é, entre todas, essa letra; 910

os gregos a chamaram *ἀρκτικόν*¹⁶⁹, a colocam no início da sílaba

¹⁶¹ Cf. LIDDELL, 1996, p.1139, s.v. *μνήμη*; “memória”; p.1138, s.v. *μνάομαι*; “tribunal”.

¹⁶² Nome das letras do alfabeto grego, delta (δ) e tau (τ).

¹⁶³ Cf. LIDDELL, 1996, p. 441, s.v. *δμωή*; “escrava levada à guerra”; p.1801, s.v. *Τμῶλος*; “monte Tmoló”.

¹⁶⁴ De acordo com Cignolo (2002, p.385), o termo latino *apex* se refere a um traço vertical utilizado como uma marca distintiva entre duas palavras de grafia igual, mas que tinham sentidos diferentes, como no caso das abreviações dos nomes *Marius* e *Manius* ou de palavras diferentes apenas devido à diferença da quantidade das vogais como, por exemplo, o substantivo *mālus* (“macieira”) e o adjetivo *mālus* (“mau”).

¹⁶⁵ Cf. SARAIVA, 1927, p.72, s.v. *amurca*; “borra do azeite”.

¹⁶⁶ Cf. SARAIVA, 1927, p.529, s.v. *gnatus*; “nascido”; s.v. *gnarus*; “conhecedor”.

¹⁶⁷ Cf. SARAIVA, 1927, p.704, s.v. *magnus*; “grande”; 374, s.v. *dignus*; “digno”; p.52, s.v. *agnus*; “cordeiro”; p.978, s.v. *pugna*; “conflito”.

¹⁶⁸ Nome da letra grega “sigma” (σ).

¹⁶⁹ Cf. LIDDELL, 1996, p.242, s.v. *ἀρκτικός*; “inicial, posta em primeiro em um período”.

et probant mutis eandem paene cunctis praefici,
cum σβέσον σθένοσque dicunt, σχῆπτρον, et quando σπάθας
στέμμα dicunt, σφίγγας aequae, σχήματα: atque udae quoque
posse praeponi secundae sic apud Graios vides, 915
σμηγμα si quando aut σμόραγδον, σμιλίον vel nominant.
γάμμα solum non videtur posse subdi, quia loco
intimo fauces prope ipsas littera haec excluditur,
dentibus σίγμα atque labris proximam sedem tenet.
σίγμα quis possit negare quod det adiunctum sonum, 920
cum sonis utrisque constet ζῆτα, quod graecum duplex?
nomen etsi non videbor tradere exempli loco.
syllabis sedet secundis, quando prosa oratio est,
versus ut quadrae resistat, nec propaget terminum.
Nestoris si forte nomen dividendum incurrerit, 925
νῶ et E versus prioris obtinebunt extimum,
sigma versus insequentis atque ταῶ exordium.
nos tribus mutis eandem possumus praeponere,
nulla cum sic possit ante semivocalis dari:
scuta namque spatia dico, stamina aliaque hoc genus. 930
et duas simul ligare sola consonans potest,
scrinium struemve quando splendidumve dicimus.
tres tamen numquam coibunt, uda ni sit tertia.
Semivocalis suprema duplicis restat soni.
praefici in verbis latinis ista nec vocalibus 935
*poterit umquam: tantum abest ut consonis *,*
ipsa cum constet duabus comparata consonis.
syllaba quacumque sane subditur vocalibus,

e demonstram que ela pode ser posta diante de quase todas as mudas,
 como quando dizem *σβέσον e σθένος, σκήπτρον e σπάθα*¹⁷⁰
 e dizem *στέμμα*, igualmente *σφίγγας e σχήματα*¹⁷¹. E você também vê que,
 entre os gregos, pode ser colocada antes da segunda líquida, *μ*, 915
 como quando dizem *σμήγμα, σμάραγδον ou σμιλίον*¹⁷².
 Apenas *γάμμα* não pode ser posta depois, porque essa letra
 é produzida no ponto mais interno, próximo à garganta,
 já *σίγμα* tem posição próxima aos dentes e lábios.
 Quem poderia negar que *δέλτα* fornece um som adicional, 920
 pois com ambos os sons se forma *ζήτα* que é uma dupla grega,
 ainda que você veja que não apresento um nome como exemplo?
 Quando o discurso está em prosa, essa permanece na sílaba seguinte,
 de modo que a linha da coluna se detenha e não avance além do limite.
 Se por acaso é necessário dividir a palavra *Νέστωρ*¹⁷³, 925
νῶ e *ε* ocuparão o início da primeira linha,
 já *σίγμα* e *ταῦ*, o começo da linha seguinte.
 Podemos pôr essa mesma semivogal antes de três mudas,
 quando nenhuma das semivogais poderia se colocar à frente assim:
 pois digo *scuta, spatia, stamina*¹⁷⁴ e outras do tipo. 930
 E a única consoante pode se unir a outras duas,
 quando dizemos *scrinium* ou *struem* ou *splendidum*¹⁷⁵;
 porém três nunca ficarão juntas, se a terceira não for líquida.
 Resta uma última semivogal, a de som duplo.
 Nas palavras latinas, ela não poderá ser preposta 935
 nem às vogais: a tal ponto que difere das consoantes <*> ,
 uma vez que ela própria é formada por duas consoantes.
 sem dúvida ela é, em qualquer sílaba, seguida de vogais,

¹⁷⁰ Cf. LIDDELL, 1996, p.1588, s.v. *σβέννουμι*; “eliminar”; p.1595, s.v. *σθένος*; “força”; p.1609, s.v. *σκήπτρον*; “vara”; p.1623, s.v. *σπάθη*, “lâmina”.

¹⁷¹ Cf. LIDDELL, 1996, p.1638, s.v. *στέμμα*, “guirlanda”; p.1741, s.v. *σφίγγς*; “voraz”; p.1745, s.v. *σχήματα*, “figura”.

¹⁷² LIDDELL, 1996, p.1619, s.v. *σμήγμα*; “sabão”; p.1619, s.v. *σμάραγδος*; “esmeralda”; p.1620, s.v. *σμιλίον*; “bisturi”.

¹⁷³ LIDDELL, 1996, p.1170, s.v. *Νέστωρ*; “Nestor”.

¹⁷⁴ SARAIVA, 1927, p.1074, s.v. *scutum*; “escudo”; p.1117, s.v. *spatium*; “espaço, extensão”; p.1124, s.v. *stamen*; “fio”.

¹⁷⁵ SARAIVA, 1927, p.1073, s.v. *scrinium*; “caixa pequena”; p.1134, s.v. *strues*; “conjunto”; p.1121, s.v. *splendidus*; “brilhante, luminoso”.

quando rex calixve dicis, pax latex apex senex.
ante vocales locatur in sequenti syllaba, 940
faxo si dicas vel axis nexus uxor noxia.
tantum apud Graecos videmus inchoantem nomina,
qui ξένον ζανθόν loquuntur, ζουθόν et ξεινήτα
consonis praefertur autem, si dirempta syllaba est
nominis verbive, cuius cum Latinis sermo sit; 945
expuli cum dico et exta, seu quis excussam comam
dicat aut exlex, et illud, hoc sine exquiram prius:
adde et exsortem, vel istis simile siquid finxeris.
muto vel partem prioris, si fit hirtum, syllabae,
ecfer ut dicam, vel illud, hoc tibi effectum dabo. 950
verba contra separata quando sic conectimus,
hanc ut ante desinentem subsequatur consonans,
E sat est solum locare. quia duplex est consona,
tres videntur syllabam unam consonantes edere:
hispidum quod porro ne sit, dico et e bello viros, 955
dico et e pago reversos, dico et e foro domum.
ast enim Graius locabit quandocumque hanc ultimam
sive in uno comprehensam sive verbo separi,
consonam numquam iugabit, quia sono levi studet:
nam nisi et vocalis adsit, vertit hanc in simplicem: 960
χάππα enim solum sonabit, σίγμα vero excluditur.

como quando se diz *rex* ou *calix, pax, latex, apex, senex*¹⁷⁶.

É colocada antes de vogais, em sílaba interna, 940

se dizes *faxo* ou *axis, nexus, uxor* ou *noxia*¹⁷⁷.

Nós a vemos iniciando palavras somente para os gregos,

que dizem *ζένον, ζανθόν, ζουθόν e ζεινήια*¹⁷⁸.

Porém, ela vem antes de consoantes se estiver em uma sílaba separada

de nome ou de verbo quando a palavra pertencer aos latinos: 945

quando digo *expuli* e *extra*, ou alguém diz *excussam comam*

ou *exlex*¹⁷⁹, e este: *hoc sine exquiram prius*¹⁸⁰

e acrescenta *exsortem*¹⁸¹ ou o que encontrar semelhante a esses exemplos.

Do contrário, eu mudo parte da primeira sílaba, se ela se torna áspera,

assim digo *ecfer*¹⁸² ou este: *hoc tibi effectum dabo*¹⁸³. 950

Ao contrário, quando conectamos palavras distintas,

de modo que esta, final da anterior, siga uma consoante,

basta colocar apenas um E. Porque é uma consoante dupla,

três consoantes parecem formar apenas uma sílaba:

daí para que o som não seja áspero, digo *e bello viros*¹⁸⁴, 955

e digo *e pago reversus* e digo *e foro domum*¹⁸⁵.

Mas sempre que os gregos a colocarem por último,

seja unida em uma única palavra, seja em palavras separadas,

jamais será unida a uma consoante, pois se deseja um som suave;

de fato, se não existir uma vogal, a transformam em uma simples, 960

pois soará apenas *κάππα*, enquanto *σίγμα* é excluído.

¹⁷⁶ SARAIVA, 1927, p.1039, s.v. *rex*; “rei”; p.169, s.v. *calix*; “cálice”; p.856, s.v. *pax*; “paz”; p.663, s.v. *latex*; “água nascente”; p.87, s.v. *apex*; “ponta”; p.1085, s.v. *senex*; “velho”.

¹⁷⁷ SARAIVA, 1927, p.477, s.v. *faxim* ou *faxo*; “arcaico de *facirim*: fazer”; p.135, s.v. *axis*; “eixo da Terra”; p.778, s.v. *nexus*; “atado, ligado”; p.1243, s.v. *uxor*; “esposa”; p.789, s.v. *noxia*; “prejuízo”.

¹⁷⁸ LIDDELL, 1996, p.1189, s.v. *ζένος*; “convidado”; p.1187, s.v. *ζανθός*; “amarelo”; p.1191, s.v. *ζουθός*; “rápido”; p.1188, s.v. *ζεινήιον*; “presente do anfitrião”.

¹⁷⁹ SARAIVA, 1927, p.455, s.v. *expello*; “expulsar”; p.465, s.v. *extra*; “preposição: além de”; p.453. *Excussam comam aut exlex*: “cabelo arrancado ou bagunçado”.

¹⁸⁰ “Perguntarei sem esse primeiro”.

¹⁸¹ SARAIVA, 1926, p.461, s.v. *exors*; “excluído”.

¹⁸² SARAIVA, 1926, p.406, s.v. *effero*; “tirar, exportar”.

¹⁸³ “Oferecerei a ti este resultado”. De acordo com Cignolo (2002, p.391), o pronome *illud* enfatiza a citação do verso, de modo que induz a se pensar que se trata de um verso famoso. No entanto, esse verso parece ter sido perdido.

¹⁸⁴ “Eu combato os venenos”.

¹⁸⁵ *E pago reversus*: “o povo que voltou”; *e foro domum*: “da praça pública à casa”.

sic et ἐκπλη̃ζαι loquuntur, sic et ἐκπέρσαι πόλιν,
sic et illud, εἰς τὸ κάλλος ἐχχεχώρηται ζίφη,
sic et ἐκ πάντων solute, sic et ἐκ νήσου facit.
Litteras autem receptant saepe ternas syllabae, 965
nec minus saepe et quaternas, porro quinas parcius.
esse quia vocalis una debet una in syllaba
vel duae, diphthongos edit quando vocalem sonum,
inde rarum est consonantes addere uni quattuor;
quia vetat natura mutas iungere una in syllaba: 970
semivocales iugari saepius deprendimus,
in quibus iam scimus udas computari quattuor.
syllaba ergo quando quinque litteris componitur,
consonas duas necesse est et tot udas copulet,
possit ut vocalis una syllabam talem dare. 975
ergo frons et glans videmus esse quinas litteras:
consonans nam prima et uda, postmodo uda et consonans,
O tenent utrimque iunctam: sic et A, cum glans erit.
est et uda quando sola, dantur et tres alterae,
consonans cum sit bis una, silve duplex tertia: 980
stant enim cum dico verbum, T secunda et ultima est:
strixve si dicam, supremam duplicem esse perspicias.
porro cum diphthongos inerit, fraus velut scribi solet,
e tribus videmus unam quae sit uda consonis.
nempe ut esse litterarum syllaba una sex potest, 985
graeca cum duplex duabus solvitur nostratibus,
dixerit si forte quidam scrobs abunde fossa erit,
stirps velut dixit disertus Gracchus alter Gaius.
Graecus hoc casu nequibit syllabam talem dare,
nec dabit per se seorsam, sed residuam nominis 990

Assim, se diz *ἐκπλήξαι* e também *ἐκπέρσαι πόλιν*¹⁸⁶
e também o ilustre *εἰς τὸ κάλλος ἐκκεκώφηται ζίφη*,
e soa assim, separadamente, *ἐκ πάντων*, como também *ἐκ νήσου*.
As sílabas, então, geralmente recebem três letras, 965
e com menos frequência quatro, mas muito raramente cinco.
Porque deve haver em uma sílaba uma só vogal
ou duas, quando um ditongo produz um som vocálico.
Por isso, é raro adicionar quatro consoantes a uma só vogal,
porque a natureza impede que as mudas se unam em uma sílaba; 970
percebemos que, geralmente, as semivogais são unidas,
nas quais já sabemos que quatro líquidas foram contadas.
Porém, quando uma sílaba é composta por cinco letras,
é necessário que duas consoantes se unam com outras líquidas,
de modo que uma vogal possa criar uma sílaba assim. 975
Então, observamos que *frons* e *glans*¹⁸⁷ têm cinco letras:
então uma consoante e uma líquida e, depois, líquida e consoante,
em ambos os lados se mantém O unida, assim como será A em *glans*;
e mesmo quando há apenas uma líquida, outras três são dadas,
caso uma consoante vier duas vezes ou a terceira muda for dupla: 980
pois, quando digo a palavra *stant*¹⁸⁸, T é a segunda e a última,
ou se eu disser *strix*¹⁸⁹, perceba que a última é dupla.
Porém quando houver um ditongo, como se costuma escrever *fraus*¹⁹⁰,
das três consoantes, vemos que apenas uma é líquida.
E, decerto, uma única sílaba pode ter seis letras, 985
quando a dupla grega for dissolvida em duas das nossas letras,
se acaso alguém disser *scrobs abunde fossa erit*,
*stirps*¹⁹¹, como disse um dos dois Gracos, o eloquente Gaio.
Um grego não poderá dizer tal sílaba no caso nominativo,
nem a dirá como palavra separada, mas como o final de um nome 990

¹⁸⁶ LIDDELL, 1996, p.517, s.v. *ἐκπλήσσω*; “expelir”; *ἐκπέρσαι πόλιν*: “destruir a cidade”.

¹⁸⁷ SARAIVA, 1926, p.507, s.v. *frons*; “rosto, fronte”; p.527, s.v. *glans*; “glande”.

¹⁸⁸ SARAIVA, 1926, p.1129, s.v. *sto*; “estar de pé”.

¹⁸⁹ SARAIVA, 1926, p.1133, s.v. *strix*; “ave noturna, feiticeira”.

¹⁹⁰ SARAIVA, 1926, p.504, s.v. *fraus*; “fraude”.

¹⁹¹ “Nossa descendência será uma vala, esta abundantemente escavada.”

eque diphthongo coactam promet et pluraliter.
namque declinare Graeci saepe sic αἰσχροῦς solent:
ai prior si separetur, sex erunt superstites:
ἀπτιχόν nam cernis esse σίγμα primum et ultimum,
alteram diphthongos auxit copulando litteram, 995
consonans et uda complent syllabam senariam.
Nunc per ipsas ire pergam syllabas, quae versibus
scrupulum solent movere, ratio si non cernitur.
Sed quoniam exemplis heroi carminis uti
res monet, ut pedibus sistat sua regula iustis, 1000
seu vitium incessit, metri ratione probemus,
aptius est nobis simili decurrere norma,
discolor alternos referat ne pagina versus.
Spectandis pedibus quae sunt nimis obvia, mittam:
natura longas quid enim tractare necesse est, 1005
aut facili positu et plana ratione patentes?
quae pueris etiam promptum est occurrere parvis.
nec mihi Graecorum ratio est attingere κοινάς,
quarum rarus inest nostris in versibus usus,
nec tanta in pedibus venia conceditur uti. 1010
E brevibus quotiens longae redduntur, oportet
versificatorem, quid littera quaeque ministret,
dispicere atque aptas natura iungere secum,
vel discordantes mutatis vincere verbis.
consona sed sane gemina est cum praedita verbo, 1015
seu medio in pede sunt, sive has pes proximus infert,
quam dubias pedibus soleant adferre figuras,
ut possum, paucis nitar discernere verbis.
Syllaba prima brevis quemcumque pedem generabit,
longa fit a geminis, quibus indita consona vis est, 1020

e constituída ao mesmo tempo de um ditongo e no plural;
de fato, os gregos costumam quase sempre declinar assim *αἰσχροῦς*¹⁹²:
se se separa o primeiro *αι*, restarão seis letras,
pois veja que o primeiro é *ἀρκτικόν*¹⁹³ e *σίγμα* o último,
o ditongo cresce unindo outra letra, 995
consoante e líquida completam a sílaba de seis.
Agora me dirijo a essas sílabas que costumam,
se não se conhece a regra, criar dificuldade aos versos.
Mas porque o tema recomenda usar exemplos
da poesia heroica, para que sua regra estabeleça pés corretos, 1000
ou, se houver um defeito, identifiquemos pela regra métrica,
o melhor para nós é continuar com a mesma norma,
para que uma página diferente não carregue versos alternados.
Observando os pés, omitirei os que são muito óbvios:
por que, de fato, seria necessário tratar das longas por natureza 1005
ou das evidentes pela posição simples e pela escansão clara,
aquelas que são compreensíveis até mesmo pelas crianças pequenas?
E não é de meu interesse falar sobre *κοινάς*¹⁹⁴ dos gregos,
cujo uso é raramente encontrado em nossos versos
e não nos é dada tanta permissão em relação aos pés. 1010
Sempre que de sílabas breves longas são produzidas, convém
ao versificador examinar qual efeito cada letra produz
e unir àquelas que se ajustam por natureza
ou reconsiderar as que não combinam uma vez alteradas as palavras.
Mas sempre quando no começo de uma palavra há duas consoantes, 1015
se estão no meio do pé ou se introduzem o próximo pé.
Tentarei, como puder, distinguir em poucas palavras
os padrões incertos que se produz nos pés.
Uma primeira sílaba breve de qualquer pé criará o início;
torna-se longa por duas letras, às quais se atribui valor de consoante: 1020

¹⁹² LIDDELL, 1996, p.43, s.v. *αἰσχροῦς*; “desonrar” .

¹⁹³ LIDDELL, 1996, p.242, s.v. *ἀρκτικός*; “inicial, primeiro”.

¹⁹⁴ LIDDELL, 1996, p.968, s.v. *κοινός*, “comum”. Segundo Cignolo (2002, p.397), TM se refere nesse verso às sílabas comuns, isto é, aquelas sílabas que, sendo breves ou longas ou por natureza ou por posição, podem assumir um valor prosódico diferente devido às imposições métricas.

*seu pariter iunctae, suberuntve in parte sequenti,
 seu sunt divisae finemque caputque tenentes.
 exemplis manifesta magis reddenda videntur.
 'postquam res', prior est iunctis adiuta duabus:
 subiectis aequae fiet, cum dicimus agros: 1025
 'at tu sume pedum', divisas cernis utrasque.
 dactylon haec eadem poterit totiens dare forma,
 quando brevem mediam brevis aequae tertia claudet.
 nunc age, nescio quis, nec non et Belgica collo,
 uda etiam quocumque loco, seu subdita detur, 1030
 libera seu, verbo quasi consona curret in uno,
 'arma virumque cano', 'duris agrestibus arma'.
 Si sit longa prior, mox hanc correpta sequatur
 vocalis verbi pariter cum fine resistens,
 syllabaque adiaceat geminis exorta sonoribus, 1035
 non semper videas spondeon posse creari;
 quia mutas ita coniungi natura recusat,
 ut pariter poni possint in parte sequenti:
 udas nec possis umquam praeponere mutis:
 nec tempus praestant udae, cum subiciuntur 1040
 nominis in capite aut verbi. superest igitur quid?
 ut sint divisae, subduntur quando trochaeo;
 unam detineat sequitur quae, syllaba primam,*

se são parte da mesma sílaba, ou se vierem depois na sílaba seguinte, ou se são separadas e constituem o fim e o começo das duas sílabas.

Parece que tais casos se tornam mais claros com exemplos:

em *postquam res*¹⁹⁵ a primeira é sustentada por duas unidas, assim também será na sílaba seguinte quando dizemos *agros*¹⁹⁶; 1025

em *at tu sume pedum*¹⁹⁷, veja as duas separadas.

Esse mesmo modelo¹⁹⁸ sempre poderá produzir um dátilo, quando uma terceira, também breve, fechar uma breve central: *nunc age*¹⁹⁹, *nescio quis*²⁰⁰, e também *Belgica collo*²⁰¹.

Também uma líquida colocada em qualquer lugar, seja dependente ou livre, se comporta em uma palavra como consoante: 1030

*arma uirumque cano*²⁰², *duris agrestibus arma*²⁰³.

Se a primeira for longa, logo segue uma vogal breve que termina junto ao final da palavra

e adiciona uma sílaba que começa com duas consoantes; 1035

veja que nem sempre se pode formar um espondeu,

porque a natureza impede, assim, que as mudas se juntem,

de modo que podem ser colocadas juntas na palavra seguinte

e nem se pode mais pôr as líquidas antes das mudas;

as líquidas não fornecem tempo quando, no início de um nome 1040

ou de um verbo, as mudas são postas depois. Então, o que resta?

Quando são colocadas depois de um troqueu, dividem-se:

uma faz parte da sílaba que segue a primeira

¹⁹⁵ Exemplo de sílaba em que a vogal se torna longa pelo fato de ser seguida por duas consoantes (*post-*).

¹⁹⁶ A sílaba *a-* é seguida por duas consoantes na sílaba seguinte (*gros-*), por isso *a-* também se torna longa.

¹⁹⁷ Parte do verso 88 da *Bucólicas* V, de Virgílio. Verso inteiro: *At tu sume pedum, quod, me cum saepe rogaret,* (“Mas toma este bastão, que, mesmo me pedindo,” VIRGÍLIO, 2005, p.55).

¹⁹⁸ *Forma*, aqui traduzido por “modelo”, se refere, nesse contexto, à sucessão de uma sílaba longa e uma breve (—) antes que ela forme, em conjunto com a próxima palavra, um pé dátilo (—).

¹⁹⁹ *Nunc age*: “Agora vai”. Nesse verso, TM exemplifica os dáctilos que começam com a sílaba longa devido às consoantes seguintes que ele mencionou anteriormente: (*nūnc āgē; nēsciō; Bēlgicā*).

²⁰⁰ Primeira parte do verso 103, da *Bucólicas* III, de Virgílio. Verso completo: *nescio quis teneros oculus mihi fascinat agnos* (“alguém enfeitou os meus tenros cordeiros”. VIRGÍLIO, 2005, p.39).

²⁰¹ Parte do verso 204 de Virgílio, em *Geórgicas* III. Verso completo: *Belgica uel molli melius feret esseda collo* (“ou dócil o pescoço lhe aguenta/ o carro que na Bélgica suspendem”. VIRGÍLIO, 2012, p.100).

²⁰² Verso inaugural da *Eneida*, de Virgílio. “As armas e o varão primeiro eu canto,” (THAMOS, 2011, p.327). Nesse verso, TM apresenta um exemplo de dátilo: *ārmā uī-*.

²⁰³ Parte do verso 160, das *Geórgicas* I, de Virgílio. Verso completo: *Dicendum et quae sint duris agrestibus arma* (“Há que dizer agora quais as armas/ que são úteis ao rude camponês”. VIRGÍLIO, 2012, p.59). TM destaca, nesse verso, o espondeu: *-rīs āg-*.

atque ita vocalis superet non sola trochaeo;
altera succedat, qua proximus exoritur pes. 1045
'et quis cuique dolor victo, quae gloria palmae':
'postquam res Asiae': geminum hoc exemplar habebis.
Ergo ut vocalis remanens in fine trochaei
et verbi finem faciat, spondeon et edat,
unicus efficiet casus, si qui sequitur pes 1050
nascatur certis, quas debet habere, sonoris,
dum caput obtineat fortissima littera verbi.
haec quae sit, iam scire potes, si prima tenebis,
quae tibi, cum loquerer septem quoque semisonantes,
discrevi titulo et numero signante notavi. 1055
haereat ergo animo sexta hinc tibi vivida perquam
littera de numero, quam dixi, semisonantum;
quae sibi tres tantum poterit subiungere mutas,
si quando scutum spumas vel stamina dico.
haec sola efficiet, nudo ut remanente trochaeo 1060
spondeum geminae possint firmare sonorae.
exemplis, an prava sequar vel recta, probato.
quisque scire cupit vel quisque scribere curat,
ante stare decet cum dico et separo verbum,
ante Stesichorum vatem natura creavit, 1065
ultima vocalis remanens finisque trochaei
excipitur geminis, quis proximus exoritur pes;

– e, assim, a vogal não constitui sozinha o fim do troqueu –
 a outra, na qual o próximo pé começa, vem na sílaba seguinte. 1045
*Et quis cuique dolor victo, quae gloria palmae*²⁰⁴
postquam res Asiae, aqui você terá dois exemplos²⁰⁵.
 Portanto, que uma vogal, permanecendo no fim do troqueu,
 constitua fim de palavra e produza um espondeu,
 poderá executar um único caso, se o pé que segue 1050
 começar com determinadas consoantes que se deve ter,
 porque o início da palavra é constituído pela letra mais forte.
 Essa letra é a que você já conhece, se se lembra das primeiras
 que eu, quando também falei das sete semivogais²⁰⁶,
 destaquei no título e marquei com um número. 1055
 Permanece, então, em sua mente a sexta letra²⁰⁷ daquelas,
 a qual eu disse ser muito vigorosa no grupo das semiconsoantes
 e que poderá unir a si apenas três mudas,
 quando digo *scutum*, *spumas* ou *stamina*²⁰⁸.
 Essa sozinha fará com que, embora o troqueu permaneça aberto, 1060
 as duas consoantes possam sustentar um espondeu²⁰⁹.
 Demonstrarei com exemplos se sigo um raciocínio correto ou impreciso:
quisque scire cupit ou *quisque scribere curat*,
 quando digo *ante stare decet* e separo a palavra:
*ante Stesichorum vatem natura creavit*²¹⁰. 1065
 A vogal que permanece por último e constitui o fim do troqueu
 é seguida por duas consoantes que começam o pé seguinte;

²⁰⁴ Verso 102 da *Geórgicas* III, de Virgílio. (“os desgostos de quem é derrotado,/ os orgulhos de quem é vencedor”. VIRGÍLIO, 2012, p.97).

²⁰⁵ TM descreve nos versos 1037-47 algumas razões para não haver alongamento da sílaba final: duas consoantes mudas não podem estar juntas na sílaba seguinte, uma líquida não pode ser colocada antes de uma muda no início de palavra; uma líquida colocada após uma muda não se torna longa por posição; se as duas consoantes se dividem uma na sílaba final do troqueu e a outra na sílaba seguinte, elas não formarão um troqueu *nudus* (“aberto”).

²⁰⁶ Cf. v.908 ss.

²⁰⁷ Trata-se da letra S.

²⁰⁸ O gramático apresenta exemplos de palavras que tem como letras iniciais S mais consoantes mudas.

²⁰⁹ TM descreve, nos versos 1048-70, um único caso de alongamento. Segundo o gramático, quando a primeira sílaba da palavra seguinte for composta do conjunto S+ consoante, a sílaba anterior ao grupo será alongada.

²¹⁰ *Exempla ficta* de TM, em que ele mostra quatro exemplos de alongamento da vogal devido ao conjunto S + consoantes no início da palavra seguinte: *quīsquē scire*; *quīsquē scribere*; *āntē stare*; *āntē Stesichorum*. Por esse motivo, o gramático afirma nos versos 1060-1 que os troqueus se tornam espondeus, ao serem seguidos pelo grupo S+ consoantes.

*quae quamquam capite alterius verbi teneantur,
sufficiant retro vires et tempus oportet,
consona quod debet geminata referre priori.* 1070
*nam cur spondeo credas non reddere tempus,
quae tali positu, cum dactylus incidit, obstant?
incipi si dicas et scire aut scribere iungas,
creticus efficitur. quis viribus ergo nocebit
subdita praeteritae, cur isdem viribus aequae* 1075
*tempora non praestet, cum sit subiecta priori?
quin mirum magis invenias, ut tempore duplo
semisonans istaec pariterque et muta cohaerens
correptam retro nequeant augere trochaei.
nam nisi vocalis producta sequatur utrasque* 1080
*tertia, quas dixi nullum poterunt dare tempus.
scire etenim cum dico et stare spumeus amnis,
tertia vocalis producta adiungitur illis
atque inde accipiunt vires prosuntque priori:
si fuerit correpta, nihil praestare valebunt,* 1085
*cum scapulam spatium stimulum subiungo trochaeo.
quippe pedem primum nisi pes comitabitur alter,
desinit esse caput versus, est prosa loquela.
pes etenim speciem metri numquam facit unus,
quia et variis pedibus loquimur sermone soluto,* 1090
*nec metrum facimus, quia fungimur ordine nullo.
adde quod hic primum cernis nutare trochaeum,
quem tantum in fini sumunt heroica metra.
cui si dactylici generis subiungitur alter
a geminis ortus, cui sit quoque tertia longa,* 1095
*cum fit dactylus ipse, simul quoque reddat oportet
spondeum, pleno qui tempore solus egebat.
cum correpta adeo vocalis tertia curret,*

essas, ainda que façam parte do início da segunda palavra,
 devem fornecer de volta a força e o tempo
 que duas consoantes devem transferir à sílaba anterior. 1070
 Por que, de fato, acredita-se que não confere tempo ao espondeu
 aquela que, em tal posição, é um obstáculo quando há um dátilo?
 Se se diz *incipē* e junta *scire* ou *scribere*,
 forma-se um crético²¹¹. Com quais forças, então, a seguinte
 causará dano à anterior, por que, com a mesma força, 1075
 não fornece, assim, tempo quando segue a sílaba antecedente?
 Porém, sabe-se que o mais espantoso é que, com um tempo duplo,
 essa semiconsoante e também a muda unida a ela
 não podem acrescentar uma breve do troqueu anterior.
 De fato, a não ser que uma vogal longa siga ambas 1080
 em terceiro, a que eu disse que não pode dar nenhum tempo,
 na verdade, quando digo *scire*, *stare* e *spumeus amnis*²¹²
 uma vogal longa é unida a essas como uma terceira
 e, daí, assumem a força e beneficiam a anterior.
 Se for uma breve, não serão capazes de oferecer nada, 1085
 quando coloco após o troqueu *scapulam*, *spatium*, *stimulum*²¹³.
 Com efeito, se um segundo pé não acompanhará o primeiro pé
 deixa de ser o começo de um verso, é discurso em prosa;
 um único pé, de fato, não constitui mais a estrutura do metro,
 porque também falamos em prosa utilizando vários pés 1090
 e não fazemos um metro, pois não seguimos uma ordem.
 Observe também que aqui vacila na primeira posição um troqueu,
 aquele pé que os metros heroicos admitem somente no final.
 Se a esse se junta um outro pé do tipo datílico
 que começa com duas e que também tem uma longa como terceira, 1095
 sendo esse mesmo um dátilo; deve ao mesmo tempo formar
 um espondeu que, sozinho, não tinha um tempo inteiro.
 Quando aparecer uma vogal como terceira, sobretudo, breve,

²¹¹ O dátilo, *īncīpē*, torna-se um crético quando seguido pelo conjunto *sc-*: *īncīpē scire* ou *scribere*.

²¹² Exemplos de vogais longas depois de S inicial: *scīre*; *stāre*; *spūmeus*.

²¹³ Três exemplos contrários aos do verso 1082: *scāpulam*; *spātium*; *stīmulum*.

si positu longa efficitur, pedis efficit orsum,
dactylicumque parat iam rite effingere metrum, 1100
suggerit et tempus, quantum producta solebat.
quod nos exemplis aequae firmare decebit:
unde scissa coma est aut unde spissa corona,
temporis accessu non tantum est reddita longa, 1105
sed dedit et vires geminis augere trochaeum.
Dactylus in brevibus vocales quando supremas
servabit verbique simul cum fine resistet,
si pedis alterius primordia consona et uda
subnectent, pes incolumis vegetusque manebit: 1110
consona si gemina est, qua proximus incipiet pes,
cuius principium sexta haec, quam dico, tenebit,
dactylus ille prior, quamvis sermone peracto
discretus liberque pedis compage secundi,
sentiet accessum momenti et temporis auctum. 1115
exemplo versus unius utrumque probabis,
'ante supinatas aquiloni ostendere glebas',
tendere cum verbi finem simul et pedis explet,
nil obstant pedis alterius modo consona et uda.
syllaba si contra veniat, qualem modo dixi, 1120
temporibus vitiatus erit pes integer ante,
ante supinatas aquiloni ostendere strages:
tertia sic longa efficitur, pes creticus exit.
vel tu finge aliud, dum talis syllaba detur:
sed nullam invenies, nisi littera sit prior ista, 1125
quae sexto praescripta loco est atque ordine earum,

se se forma uma longa por posição, faz-se o começo do pé
e já se prepara para formar regularmente um metro datílico 1100
e fornece tempo tanto quanto se costumava uma longa.
Do mesmo modo, convém afirmar isso com exemplos:
unde scissa coma est ou *unde spissa corona*,
*ecce stagna madent*²¹⁴: assim a sílaba, num arranjo triplo,
não se tornou longa somente com o aumento do tempo, 1105
mas também foi dado forças às duas para alongar o troqueu.
Quando um dátilo conservar nas sílabas breves vogais finais
e terminar junto com o fim da palavra,
se uma consoante e uma líquida se unirem no início do pé seguinte,
o pé permanecerá intacto e forte. 1110
Se o próximo pé começar com duas consoantes,
cujo início é constituído por essa sexta semivogal que falo,
aquele primero dátilo, embora em fim de palavra
separado e livre da estrutura do segundo pé,
sofrerá pela soma de valor e pelo aumento do tempo. 1115
Você verificará ambos os casos com o exemplo de um só verso:
*ante supinatas Aquiloni ostendere glebas*²¹⁵.
Como *tendere* completa ao mesmo tempo o fim da palavra e do pé,
assim, em nada atrapalham a consoante e a líquida do pé seguinte.
Se, ao contrário, aparecesse uma sílaba do tipo da que acabei de citar, 1120
o primeiro pé inteiro será defeituoso quanto aos tempos:
*ante supinatas Aquiloni ostendere strages*²¹⁶.
Assim, a terceira sílaba se torna longa e o pé um crético.
Ou você cria outro exemplo, desde que haja uma sílaba assim,
mas não encontrará nada, se não houver primeiro esta sílaba 1125
que está colocada na sexta posição e na ordem daquelas

²¹⁴ Exemplos em que TM demonstra a transformação dos troqueus *ūndē* e *ēccē* em espondeus, ao se juntarem ao grupo S+consoante: *ūndē sc-* e *undē sp-*; *ēccē st-*.

²¹⁵ Verso 261, das *Geórgicas* II, de Virgílio. *Ante supinatas Aquiloni ostendere glaebas* (“de expor ao Aquilão terra revolta/ antes de vir bacelo e depois vide”. VIRGÍLIO, 2012, p.82).

²¹⁶ Terenciano Mauro substitui a última palavra do hexâmetro datílico virgiliano por *strages*. Pela regra do metro, o penúltimo pé deve ser obrigatoriamente um dátilo. Entretanto, no momento em que o gramático substitui a última palavra, a última sílaba do dátilo (*-tēndērē*) é alongada, pois, como o autor explica nos versos anteriores, o grupo *-st-* alonga a sílaba anterior transformando o pé em um crético (*-tēndērē*) e, conseqüentemente, corrompendo o verso inteiro.

dimidium vocis quas edere diximus ante.
Syllaba difficilis quotiens correpta secunda
indiget auxilio, quo tempora bina ministret,
dactylus inde magis, spondeus rarior exit. 1130
nam cum. finitur vocali sermo trochaeum
destituens, iam pes in dactylon ire videtur,
inque breves geminas longam laxare secundam,
ecce stagna madent: triplici sic syllaba pacto
spondeus quo more solet dare dactylon ex se.
quippe ubi sola manet verbi vocalis in imo, 1135
et brevis haec abscissa etiam comitemque requirens
nullaque consona iuncta parat dare temporis auctum,
nil iam spondeo videas superesse relictum.
vel tu ruricolae primum decurre Maronis.
Liber et alma Ceres: et ferte simul Dryadesque: 1140
munera vestra cano: et studium cui prima frementem:
ipse nemus: tunc dique deaeque: atque arva tueri: 1144
quique novas: et quique satis: et teque sibi: mox 1145
anne novum: tunc ipse tibi: plus parte relinquit: 1147

- necessita de auxílio para fornecer tempo duplo,
daí passa a ser mais um dátilo e, mais raramente, um espondeu. 1130
que, como dissemos antes, produzem metade do som.
Sempre que uma segunda sílaba breve em difíceis condições
Portanto, quando uma palavra termina em vogal
e acaba com um troqueu, já se vê que o pé termina em dátilo
e separa a segunda longa em duas breves,
de modo que um espondeu costuma produzir de si um dátilo.
De fato, a vogal deve permanecer sozinha em fim de palavra 1135
– e essa, separada, é breve e ainda requer uma companhia
e nenhuma consoante unida a ela se dispõe a aumentar o tempo –
perceba que não resta mais nada ao espondeu.
Percorri o primeiro livro de Virgílio geórgico:
*Liber et alma Ceres*²¹⁷ e *ferte simul Dryadesque*²¹⁸, 1140
*munera uestra cano et studium cui prima frementem*²¹⁹
*ipse nemus*²²⁰, então *dique deaque*²²¹, e *arua tueri*²²², 1144
*quique nouas*²²³ e *quique satis*²²⁴, e em seguida *teque sibi*²²⁵, 1145
*anne nouum*²²⁶, então *ipse tibi*²²⁷, *plus parte relinquit*²²⁸, 1147

²¹⁷ *Liber et almã Ceres*: parte do verso 7, das *Geórgicas I*, de Virgílio. (*Liber et alma Ceres, uestro si munere tellus*. “a Ceres criadora, se é verdade/ que foi por vós que nos trocou a terra”. VIRGÍLIO, 2012, p.53). Ressalta-se que todos os exemplos dos versos 1141-50 são das *Geórgicas I*.

²¹⁸ *fērtē simul Dryadesque*: parte modificada do verso 11. (*ferte simul Faunisque pedem Dryadesque puellae*. “para que venham, Faunos, vossos passos/ como os vossos também, Driades jovens”. VIRGÍLIO, 2012, p.53).

²¹⁹ Verso 12 modificado por TM. Verso original: *munera uestra cano. Tuque o, cui prima frementem* (“por vossos dons invoco. E tu, Neptuno/ a quem a Terra, por tridente lesa,/ deu fremente cavalo [...]”). VIRGÍLIO, 2012, p.53).

²²⁰ *īpsē nemus*: parte do verso 16: *ipse nemus linquens patrium saltusque Lycae* (“e tu, deus Pã, o guarda das ovelhas,/ deixa o bosque e gargantas do Liceu”. VIRGÍLIO, 2012, p.53).

²²¹ *dīquē deaque*: parte do verso 21: *dique deaque omnes, studium quibus arua tueri* (“deuses e deusas todas que cuidais/ de defender os campos e que aos frutos”. VIRGÍLIO, 2012, p.54).

²²² *āruā tueri*: outra parte do verso 21.

²²³ *quīquē nouas*: parte do verso 22: *quique nouas alitis non ullo semine fruges* (“que da terra brotarem sem semente”. VIRGÍLIO, 2012, p.54).

²²⁴ *quīquē satis*: primeira parte do verso 23: *quique satis largum caelo demittitis imbrem* (“sustentais quando nascem e do céu/ tanta chuva fazeis logo descer” VIRGÍLIO, 2012, p.54).

²²⁵ *tēquē sibi*: parte do verso 31: *teque sibi generum Tethys emat omnibus undis* (“e que Tétis com todas suas vagas/ te compre como genro[...]). VIRGÍLIO, 2012, p.54).

²²⁶ *ānnē nouum*: primeira parte do verso 32: *anne nouum tardis sidus te mensibus addas* (“[...] ou que te juntes / como astro novo a nossos lentos meses”. VIRGÍLIO, 2012, p.54).

²²⁷ *īpsē tibi*: parte do verso 34: *panditur ipse tibi iam bracchia contrahit ardens* (“e com Escorpião já retraído/ para do céu deixar-te o mais que muito”. VIRGÍLIO, 2012, p.54).

²²⁸ *plus pārtē relinquit*: parte do verso 35: *Scorpius et caeli iusta plus parte reliquit* (“e com Escorpião já retraído/ para do céu deixar-te o mais que muito”. VIRGÍLIO, 2012, p.54).

<i>nec tibi regnandi veniat tam dira cupido:</i>	1146
<i>vere novo gelidus canis: et laurus aratro:</i> ²²⁹	1148
<i>et quid quaeque ferat regio: et quid quaeque recuset,</i>	1150
<i>bis decies unumque supra, nisi fallimur, ecce</i>	
<i>dactylon efficiet talis, quem dico, trochaeus,</i>	
<i>spondeum at nullum potuit dare versibus isdem.</i>	
<i>Namque etiam duplex quae nobis una relictæ est,</i>	
<i>principium verbi quoniam proferre latini</i>	1155
<i>non valet et tantum vocali subdita currit,</i>	
<i>cum graecum inciderit nomen, quo possumus uti,</i>	
<i>si post dactylon accedat, nil tempore duplo</i>	
<i>officiet. gemini poterunt quod pandere versus,</i>	
<i>pontibus instratis coniunxit litora Xerxes,</i>	1160
<i>sanguine turbatus miscebat litora Xanthus.</i>	
<i>litora pes longa constat brevibusque duabus:</i>	
<i>tempora nec laedil duplex, quin dactylus extet.</i>	
<i>pro duplici contra gemina est si consona, laedit,</i>	
<i>pontibus instratis coniunxit littora Sciron.</i>	1165
<i>in tantum vegeta est et vivida littera sexta,</i>	
<i>cum prior est, et mula loco subiecta secundo:</i>	
<i>arcticon idcirco stoechion Graecia dixit.</i>	
<i>sed non principium nunc nominis incohat ipsa,</i>	
<i>cum duplicem reddit, sequitur sed pone priorem,</i>	1170

²²⁹ Nas edições de Keil (1874, p.359) e de Cignolo (2002, p.82), observa-se a inversão dos versos 1146 ss. que, segundo Cignolo (ibid., p.411), são invertidos tendo como referência os versos de Virgílio, como uma tentativa de rescontituição dos exemplos apresentados por TM, uma vez que não é possível identificar a posição exata dos versos nas primeiras edições do texto.

*nec tibi regnandi veniat tam dira cupido*²³⁰, 1146

*uere nouo gelidus canis*²³¹ e *laurus aratro*²³² 1148

*et quid quaeque ferat regio et quid quaeque recuset*²³³, 1150

Mais acima, por vinte e uma vezes, se não nos enganamos,
eis que um troqueu, tal como o de que falo, produzirá um dátilo,
mas ele não pode oferecer nenhum espondeu aos mesmos versos.
Na verdade, também a consoante dupla²³⁴, a única que nos restou

– porque não consegue alongar o começo de uma palavra latina 1155

e é encontrada somente depois de uma vogal –,
quando aparecer um termo grego que podemos utilizar,
se se apresenta depois de um dátilo, não atrapalhará nada
com o seu tempo duplo. Dois versos poderão mostrar isso:

pontibus instratis coniunxit litora Xerxes, 1160

*sanguine turbatus miscebat litora Xanthus*²³⁵.

O pé *litora* é constituído por uma longa e duas breves
e a dupla não prejudica os tempos, e ainda é um dátilo.

Ao contrário, se existem duas consoantes em vez de duplas, elas prejudicam:

*pontibus instratis coniunxit littora Sciron*²³⁶. 1165

Assim, a sexta letra é forte e expressiva,
quando está em primeiro e em segundo lugar uma muda a segue,
por isso foi definida na Grécia como “letra inicial”.

Nesse caso, entretanto, quando constitui a dupla, não é ela mesma
que começa a palavra, mas vem depois da primeira, 1170

²³⁰ Verso 37: *nec tibi regnandi ueniat tam dīrā cupido* (“ninguém te verá nunca rei do Tártaro/ por não haver em ti uma tão fera/ cobiça de mandar [...]”). VIRGÍLIO, 2012, p.54).

²³¹ *uērē nouo gelidus canis*: parte do verso 43: *uere nouo, gelidus canis cum montibus humor* (“É bem urgente que, na Primavera,/ quando já pelos montes se desfaz/ a brancura de seu gelado humor”). VIRGÍLIO, 2012, p.54).

²³² *laurus aratro*: parte do verso 45. De acordo com Chiara Cignolo (2002, p. 411), esse exemplo apresentado por TM não é adequado, uma vez que não demonstra o troqueu *nudus*, a que TM se refere no verso 1060. Por esse motivo em sua edição e também na edição Jan-Wilhelm Beck (1998, p.116), apresenta-se *glēbā resoluit*, parte do verso 44 (*liquitur et Zephyro putris se glaeba resoluit*. “e, soprada pelo Zéfiro a gleba,/ se dispersa em poeira”. VIRGÍLIO, 2012, p.55).

²³³ Virgílio, *Geórgicas* I, v.53: *et quid quāequē ferat regio et quid quaeque recuset* (“e que coisas produz a região/ ou o que de contrário ela recusa”). VIRGÍLIO, 2012, p.55).

²³⁴ Nesse caso, *duplex* indica a letra “x”.

²³⁵ A única fonte encontrada para os versos acima é o próprio TM (“Xerxes uniu as praias às pontes cobertas”/ “Xanto agitado pelo sangue unia as praias”). Em ambos os exemplos, o gramático destaca a vogal final do dátilo *lītōrā*, seguido de “x” (de *Xerxes* e *Xantus*), demonstrando que não há nenhuma alteração prosódica provocada pela consoante seguinte.

²³⁶ “Scirão uniu as praias às pontes cobertas”.

*cum Xanthum Xerxen aut Xuthum et talia pono.
 nam ξ̃, quod Graecis commune videmur habere,
 χάππα et σίγμα facit, non σίγμα et χάππα secundo:
 nec sonus est illis idem nec littera prima;
 quae cum mutatur, mutatur origo sonandi. 1175*

*sic Ξέρξης duplicem praestat, Σχείρων aliquid plus;
 ut supra ostendi, cum scire et scribere curat
 vel scutum spatium spumas aut stamina dixi.
 Imo vetim spectes, quam multa occasio detur,
 cum remanet nutans etiam dubiusque trochaeus, 1180
 dactylus ut crebro, spondeus rarior extet.
 syllaba vocali quando est finita secunda,
 tertia vocalem si subicit, hiscere credas:
 est tamen exemplum, vocalis consona si fit,
 ‘ante Iovem nulli subigebant arva coloni’. 1185
 vocalem mediam si consona suscipit una,
 dactylus incolumi constabit lege sonoque,
 ‘ante tibi eoe Atlantides abscondantur’.
 consona si mediam determinat, altera porro
 vocalem adnectit, simili pes lege probatur, 1190
 ‘venit et upilio, tardi venere subulci’.
 si mediam vocalis habet, quam consona et uda
 excipiunt, nequeunt geminae vexare priorem,
 ‘unde tremor terris’ aut hoc, ‘percussa tridenti’.
 dactylus efficitur: nam longa est reddita prima, 1195
 et mediam nil uda iuvat, quae subdita currit:
 sic manet unde brevis, sic et percussa tridenti.*

como quando digo *Xanthum*, *Xerxen* ou *Xuthum* e semelhantes.
 De fato, $\xi\tilde{i}$ que temos em comum com os gregos, como se vê:
 faz-se *κάππα* e *σίγμα*, não *σίγμα* e *κάππα* em segundo lugar;
 elas não têm o mesmo som nem a mesma primeira letra
 e quando muda essa, muda a origem do som. 1175

Assim, *Ξέρξης* apresenta dois tempos, *Σχείρων* algo mais,
 como mostrei acima quando disse *scire* e *scribere curat*²³⁷
 ou *scutum*, *spatium*, *spumas* ou *stamina*.

Mas gostaria que considerasse que muitas oportunidades são dadas,
 quando um troqueu permanece ainda incerto e dúbio, 1180
 que um dátilo sempre apareça e um espondeu mais raramente.
 Quando a segunda sílaba termina em vogal,
 se a terceira segue uma vogal, você pensa que é um hiato,
 todavia é um exemplo, se a vogal se torna consoante:
*ante Iovem nulli subigebant arva coloni*²³⁸. 1185

Se uma consoante segue uma vogal média,
 o dátilo se mantém com a regra e som intactos:
*ante tibi eoae Atlantides abscondantur*²³⁹.

Se uma consoante determina a sílaba média, e então à seguinte
 une uma vogal, o pé é admitido pela mesma regra: 1190
*venit et upilio, tardi venere subulci*²⁴⁰.

Se uma vogal, a qual uma consoante e uma líquida sucedem,
 ocupar a sílaba média, essas duas não podem danificar a anterior:
*unde tremor terris*²⁴¹ ou esse *percussa tridenti*²⁴².

Constitui-se um dátilo: de fato, a primeira se tornou longa 1195
 e a líquida que vem depois não ajuda em nada a sílaba média,
 assim *unde* permanece breve, como também *percussa tridenti*.

²³⁷ TM retoma os exemplos do verso 1063.

²³⁸ Verso 125 do livro I das *Geórgicas*, de Virgílio: *ante Iovem nulli subigebant arva coloni* (“Antes de Jove, lavrador algum/ jamais trabalhou terra [...]”. VIRGÍLIO, 2012, p.58).

²³⁹ Verso 221 do livro I das *Geórgicas*, de Virgílio: *ante tibi eoae Atlantides abscondantur* (“deixemos que as Atlântides se escondam”. VIRGÍLIO, 2012, p.62).

²⁴⁰ Verso 19 das *Bucólicas X*, de Virgílio: *venit et upilio, tardi venere subulci* (“vieram o pastor e, após, alguns porqueiros;”. VIRGÍLIO, 2005, p.91).

²⁴¹ Verso 479 das *Geórgicas II*, de Virgílio: *unde tremor terris, qua ui maria alta tumescant* (“ou o tremor das terras, ou a força/ que o mar profundo faz entumescer”. VIRGÍLIO, 2012, p.89).

²⁴² Verso 13 das *Geórgicas I*, de Virgílio: *fudit equum magno tellus percussa tridenti* (“a quem a Terra, por tridente lesa”. VIRGÍLIO, 2012, p.53).

syllaba si contra fortisque et vivida detur,
unde scire potes, percussa spumat harena,
reddet spondeos iusta ratione locatos. 1200
nec modo quia verbo finem facit unde, putato
sic cecidisse: magis sermone notabis in uno
congruere ut cassae pariter sint consona et uda,
'et solem geminum et duplices se ostendere Thebas'.
et duplices mediam non possit reddere longam. 1205
perspicis udarum quam vis modo fiat inanis,
subiectae quotiens et iuris sunt alieni.
Hoc et diversa melius ratione patebit.
vocalis mediae nam quando residet in udam,
tertiaque accedens similem geminaverit udam. 1210
spondeus plenis reddetur temporibus pes,
'attollitque animos: Poenorum qualis in arvis':
'et Tyrrhena pedum circumdant vincula plantis'.
nec non vocalis primae si quamlibet udam
contineat, veniensque aliam subiecerit udam 1215
praepositam longae, spondeon cernimus edi,
'Pallenen: hunc et Nymphae veneramur, et ipse'.
'Tyrrhenas i sterne acies, tege pace Latinos'.
si fuerit correpta sequens, et tertia talis
iungenda est, pes sic geminis fit dactylus udis, 1220
spondeum qualem geminae fecere priores,

Se, ao contrário, se coloca uma sílaba forte e expressiva:

*unde scire potes, percussa spumat harena,*²⁴³

produzirá espondeus postos pela norma correta. 1200

E não pense que é porque *unde* forma fim de palavra que

que isso acontece assim: você verá, ainda mais dentro de uma palavra,

que uma consoante e uma líquida são dispensáveis juntas:

*et solem geminum et duplices se ostendere Thebas*²⁴⁴,

e que *et duplice* não pode tornar a sílaba do meio longa²⁴⁵. 1205

Perceba agora que a força das líquidas é inconsistente,

sempre que são dependentes e pospostas a outra,

isto ficará ainda mais claro com um raciocínio diferente.

Na verdade, quando a vogal de uma medial terminar com uma líquida

e a terceira seguinte duplicar a mesma líquida, 1210

será produzido um pé espondeu com tempo inteiro:

*attollitque animos: Poenorum qualis in arvis*²⁴⁶;

*et Tyrrhena pedum circumdat uincola plantis*²⁴⁷.

E, assim, se a vogal da primeira sílaba unir a si

alguma líquida, a seguinte somará outra líquida 1215

preposta a uma vogal longa; observamos que se forma um espondeu:

*Pallenen: hunc et Nymphae veneramur, et ipse*²⁴⁸

*Tyrrhenas, i, sterne acies; tege pace Latinos*²⁴⁹.

Se a sílaba seguinte for breve, deve unir uma terceira

do mesmo tipo, assim, com duas líquidas, se constitui um pé dátilo, 1220

tal como as duas primeiras consoantes formaram um espondeu:

'Parrhasio dictum Panos de more Lycaeí'.

²⁴³ “De onde podes saber, a ferida areia espuma.”

²⁴⁴ Verso 470 do livro IV da *Eneida*, de Virgílio: *et solem geminum et duplices se ostendere Thebas* (“dois sóis no espaço a abrasá-la e também duas Tebas ao longe”. VIRGÍLIO, 2014, p.285).

²⁴⁵ Nesses versos, TM se refere ao grupo consonântico *muta cum líquida*, que é constituído por uma consoante muda seguida de uma líquida em uma mesma sílaba. No exemplo do verso anterior, o gramático destaca que o conjunto *muta cum líquida* não produz alongamento dentro de uma palavra, como em *ēt dŭplīces*.

²⁴⁶ Verso 4 do livro XII da *Eneida*: *attollitque animos: Poenorum qualis in arvis* (“sente inflamar-se-lhe o brio. Tal como nos campos da Líbia”. VIRGÍLIO, 2014, p.797).

²⁴⁷ Verso 458 do livro VIII da *Eneida*: *et Tyrrhena pedum circumdat uincola plantis* (“calça as sandálias tirrenas, atando-as nos pés ainda firmes”. VIRGÍLIO, 2014, p.549).

²⁴⁸ Verso 391 das *Geórgicas* IV: *Pallenen: hunc et Nymphae veneramur, et ipse* (“de Emátia e de Palene; a este deus/ o veneramos nós que somos Ninfas”. VIRGÍLIO, 2012, p.127).

²⁴⁹ Verso 426 do livro VII da *Eneida*: *Tyrrhenas, i, sterne acies; tege pace Latinos* (“hostes tirrenas; a paz propicia de novo aos latinos”. VIRGÍLIO, 2014, p.477).

'Palladia gaudet silva vivacis olivae',
cur tantum valeant udae, modo reddita causa est:
consona quia vis est illis. nunc libera namque 1225
utraque complexu alterius nec subdita currit:
Quattuor udarum primam quartamque videmus
in pedibus varias effingere posse figuras:
uda secunda sed his et tertia dissimiles sunt, 1230
consona nulla potest quoniam sociare secundam
sermone in nostro, sicut positum ante tenemus;
tertia non aliter mutae subiungitur uni,
quam quotiens Gnaeum gnarum gnatumque loquemur,
syllaba dum primas habeat geminisque creetur. 1235
has etiam geminas pedibus similes dare formas
invenies, geminae quot prima et quarta dedere,
'taliam flammato secum dea corde volutans',
'non anni domuere decem, non mille carinae',
'quam multa in tectis', 'una cum gente tot annos', 1240
dactylus hinc etiam reddetur talis, ut illinc,
'quem mea carminibus meruisset fistula caprum',
'annuus exactis completur mensibus orbis'.
nec non et mutas geminas componere possis,

*Palladia gaudet silva vivacis olivae,*²⁵⁰

*Parrhasio dictum Panos de more Lycae.*²⁵¹

O motivo pelo qual as líquidas valem tanto, explica-se agora:
 porque a força delas é de consoante. De fato, agora ambas são 1225
 livres pela imposição de outra consoante não posposta,
inter vocales positas nam cernimus ambas.

pois vemos que ambas são colocadas entre vogais.

Das quatro líquidas, observamos que a primeira, L, e a quarta, R,
 nos pés podem compor diferentes combinações,
 mas a segunda, M, e a terceira, N, são diferentes dessas, 1230
 porque nenhuma consoante pode se unir à segunda
 em nossa língua, como já demonstramos anteriormente;
 a terceira se une a somente uma muda, não à outra,
 como quando dizemos *Gnaeum*, *gnarum* e *gnatum*,
 desde que a sílaba esteja em primeiro e comece com as duas. 1235

Observará que até essas, juntas, oferecem os mesmos padrões
 aos pés, quantas vezes deram a primeira, L, e a quarta, R, juntas:
*talia flammato secum dea corde volutans,*²⁵²
*non anni domuere decem, non mille carinae,*²⁵³
*quam multa in tectis*²⁵⁴, *una cum gente tot annos?*²⁵⁵ 1240

Também aqui será produzido um dátilo semelhante, como nestes:

*quem mea carminibus meruisset fistula caprum,*²⁵⁶
*annuus exactis completur mensibus orbis.*²⁵⁷

E é claro que você pode juntar duas mudas,

²⁵⁰ Verso 181 das *Geórgicas II*: *Palladia gaudet silva vivacis olivae* (“muita moita no solo, são lugar/ da vivaz oliveira que é de Palas”. VIRGÍLIO, 2012, p.79).

²⁵¹ Verso 344 do livro VIII da *Eneida*: *Parrhasio dictum Panos de more Lycae* (“do Lupercal, onde Pã é Liceu, nome antigo da Arcádia”. VIRGÍLIO, 2014, p.539).

²⁵² Verso 50 da *Eneida I*, de Virgílio: *talia flammato secum dea corde volutans* (“Remoendo-se, em brasa o coração”. THAMOS, 2011, p.333).

²⁵³ Verso 198 da *Eneida II*: *non anni domuere decem, non mille carinae* (“dez longos anos, Aquiles feroz e mil barcos de guerra”. VIRGÍLIO, 2014, p.149).

²⁵⁴ Verso 449 do livro I das *Geórgicas*, de Virgílio: *tam multa in tectis crepitans salit horrida grando* (“que violenta soa nos telhados”. VIRGÍLIO, 2012, p.69).

²⁵⁵ Verso 47 do canto I da *Eneida*, de Virgílio: *et soror et coniunx, una cum gente tot anos* (“que sou de Júpiter irmã e esposa,/ combato o mesmo povo há tantos anos!”. THAMOS, 2011, p.333).

²⁵⁶ Verso 22 das *Bucólicas III*, de Virgílio: *quem mea carminibus meruisset fistula caprum* (“o bode que ganhei tocando bem a flauta?”. VIRGÍLIO, 2005, p.29).

²⁵⁷ Verso 46 da *Eneida V*: *annuus exactis completur mensibus orbis* (“Exatamente hoje é o dia em que o círculo dos meses de uma ano/ no seu percurso completam.”. VIRGÍLIO, 2014, p.307).

- obba et Tucca velut, muris velut additur agger,* 1245
Oppius advenit, comes est quoque Tertius illi.
uda igitur numquam praebebit subdita tempus?
praebebit verbo deprensa aut nomine eodem:
replet cum dico, subiecta est uvida mutae:
Atlas ut graeca, sic profero voce latina. 1250
uda secunda utinam nostra sic voce sederet!
exemplo sat erit qui dixit 'membra Pyracmon'.
tertia tum cygnus. sed quarta frequentior his est:
nam mutis docui subiectam hanc omnibus esse.
Fabricium dixit, 'sacrum qui', 'limite quadret', 1255
agricola et vepres, dixit 'saluere per utres'.
tempora sic praebent udae, cum subiciuntur.
Si pars sermonis perstat nec fine trochaei
finitur, geminae praebebunt tempora mutae,
quae secum iungi possunt, ut diximus ante, 1260
siqua prior seu posterior correpta locatur:
sermonis dixi, non hanc pedis esse priorem.
cum prior est, duplici exemplo contentus abito.
'et genus invisum et rapti': prior hic brevis est RA,
longa fit a geminis, quas proxima syllaba praebet 1265

como em *Obba* e *Tucca*²⁵⁸, ou em *muris additur agger*²⁵⁹. 1245
*Oppius advenit, comes est quoque Tertius illi*²⁶⁰.
 Portanto, a líquida seguinte nunca acrescentará tempo?
 Ela terá se for incorporada ao mesmo verbo ou nome:
 quando digo *replet*, a líquida vem depois de uma muda:
Atlas, como em grego, também a pronuncio assim em latim. 1250
 Quem dera a segunda líquida estivesse assim em nossa língua!²⁶¹
 Como exemplo, bastará aquele que disse *membra Pyracmon*²⁶².
 De fato, expliquei que essa segue todas as mudas:
 disse *Fabricium, sacrum qui limite quadret*,²⁶³
agricola e uepres, disse *saluere per utres*²⁶⁴. 1255
 Assim, as líquidas oferecem tempo quando são pospostas.
 Se uma parte da palavra permanece e não acaba
 com o fim do troqueu, duas mudas, que podem ser unidas,
 contribuirão com seus tempos, como dissemos antes, 1260
 se uma breve qualquer se encontra antes ou depois dela
 (como eu disse, essa sílaba é a primeira da palavra, e não do pé).
 Contente-se com dois exemplos quando é a primeira:
*et genus invisum et rapti*²⁶⁵, esta primeira sílaba, RA, é breve,
 torna-se longa devido às duas consoantes que possibilitam a sílaba 1265

²⁵⁸ Exemplos de consoantes mudas seguidas. Assim como a maioria dos exemplos do tratado, TM enfatiza ali a estrutura prosódica das palavras. SARAIVA, 1927, p.796, s.v. *obba*; “vaso de por vinho; copo com que faziam as libações aos mortos”; p.1229, s.v. *Tucca*; nome próprio.

²⁵⁹ “A terra é acrescentada aos muros”.

²⁶⁰ De acordo com Cignolo (2002, p.421), há divergências em relação à origem desse verso, uma vez que há autores que o atribuem ao fragmento de Cícero, *De Consulatu*, e outros que o consideram parte de um fragmento de Lucílio. No entanto, a autora afirma que não é possível encontrar nenhum elemento no texto de TM que sustente essas hipóteses. Dessa forma, a ausência de referência a um autor específico pode indicar que se trata aqui de um *exemplum fictum* do gramático, em que ele dá continuidade aos exemplos das consoantes mudas, como nos nomes *Oppius* e *Tettius*.

²⁶¹ TM retoma o que havia dito no verso 874 a respeito da poucas possibilidades de combinação de M com outras consoantes em uma mesma sílaba, uma vez que em latim ela se une quase somente às vogais.

²⁶² Parte final do verso 425 do canto VIII da *Eneida: Brontesque Steropesque et nudus membra Pyragmon* (“nu, Piracmão trabalhava; e os dois outros, Estérope e Brontes”. VIRGÍLIO, 2014, p.544).

²⁶³ Os exemplos apresentados por TM seguem a ordem alfabéticas das consoantes mudas: *Fabricium, sacrum, quadret, agricola, uepres, utres*.

²⁶⁴ Parte do verso 384 do livro II das *Geórgicas: mollibus in pratis unctos saluere per utres* (“prémio darão a quem sobre relvado/ entre copos soltar odre azeitado”. VIRGÍLIO, 2012, p.86).

²⁶⁵ Primeira parte do verso 28 do canto I da *Eneida*, de Virgílio: *et genus invisum et rapti Ganymedis honores* (“e ofende-lhe a beleza; a raça infame,/ e as honras do raptado Ganimedes”. THAMOS, 2011, p.329). Nesse exemplo, TM explica que a primeira sílaba de *rapti* é longa, pois ao separar a sílaba unindo as letras P e T, alonga-se a letra A (*rā|pti*).

*eiusdem verbi: nam P sequitur simul et T.
 'quam facile accipiter saxo sacer ales ab alto':
 pro geminis duplicem recte subiungere possis.
 sic reddunt longas, quod dudum posse negavi,
 finitur quoniam pleno tunc sermo trochaeo, 1270
 vivida nec praesto est totiens tibi littera nota:
 nunc sermo incolumis sibi vires ipse ministrat.
 at quotiens correpta sequens est syllaba, posse
 spondeum fieri, si syllaba tertia tales
 substituat geminas, exempla tibi totidem do, 1275
 'efficit obiectu laterum, quibus omnis ab alto',
 'hunc illa exceptum'. correptas cernimus ambas
 sermonum voces positas in parte sequenti;
 sed tamen has etiam reddet tibi syllaba longas
 tertia, quae geminis constat subiecta sonoris, 1280
 quia sermo ipse manet nulloque est fine recisus.
 Forsitan hunc aliquis verbosum dicere librum
 non dubitet; forsan multo praestantior alter
 pauca reperta putet, cum plura invenerit ipse;
 deses et impatiens nimis haec obscura putabit: 1285
 pro captu lectoris habent sua fata libelli.
 sed me iudicii non paenitet: haec bene vobis
 commisi, quibus est amor et prudentia iuxta,
 et labor in studiis semper celebratus inhaeret:
 vos sequar, in vestro satis est examine cautum. 1290
 haec ego cum scripsi, bis quinque mensibus aeger*

seguinte da mesma palavra: de fato, P segue junto a T.
*quam facile accipiter saxo sacer ales ab alto*²⁶⁶:
 no lugar de duas consoantes se pode colocar depois corretamente a dupla.
 Assim, elas as tornam longas, o que há pouco neguei ser possível,
 porque, no caso da palavra terminar com o troqueu completo, 1270
 a própria palavra intacta já se fortalece agora
 e a letra conhecida como forte não está sempre à disposição.
 Porém, quando a sílaba breve é a seguinte,
 pode formar um espondeu, se a terceira sílaba substituir
 duas letras desse tipo; dou-lhe outros exemplos: 1275
*efficit obiectu laterum, quibus omnis ab alto,*²⁶⁷
*hunc illa exceptum*²⁶⁸. Sabemos que as vogais breves
 são colocadas em uma parte interna da palavra,
 no entanto, esta também formará longas, a terceira sílaba
 que, colocada depois, é composta por duas consoantes, 1280
 pois a palavra permanece a mesma e não é enfraquecida pela final.
 Talvez alguém não hesite em dizer que este livro é redundante;
 talvez um outro, muito mais eficaz, pode acreditar que
 poucos assuntos foram elucidados quando encontrar outros.
 Um preguiçoso e impaciente pensará que isso é obscuro: 1285
 os livrinhos estão fadados à competência do leitor.
 Mas não me importo com a opinião alheia: reuni bem tais tópicos
 para vocês, que nutrem amor bem como o bom senso
 e que sabem que o esforço é sempre inerente aos estudos.
 Seguirei sua opinião, em seu juízo há bastante cautela. 1290
 Quando escrevi isso, doente por dez meses,

²⁶⁶ Verso 721 do canto XI da *Eneida*: *uam facile accipiter saxo sacer ales ab alto* (“Não de outra forma o gavião consagrado a Mavorte se atira/ do alto da penha e frágil pombinha entre as nuvens apanha”. VIRGÍLIO, 2014, p.779).

²⁶⁷ Verso 160 do primeiro canto da *Eneida*. de Virgílio: *efficit obiectu laterum, quibus omnis ab alto* (“O lugar é um recôncavo isolado:/ uma ilha interposta forma um porto”. THAMOS, 2011, p.343). O gramático apresenta nesse verso um exemplo em que duas consoantes em uma sílaba alonga a vogal anterior: *obiēctū*.

²⁶⁸ Verso 684 do canto XI da *Eneida*, de Virgílio. Verso completo: *hunc illa exceptum neque enim labor agmine uerso*: “Mui facilmente Camila o derruba, pois rotos estavam/ por ela mesma os seus homens.[...]” (VIRGÍLIO, 2014, p.777). Assim como no verso anterior, TM demonstra o alongamento da vogal anterior a duas consoantes: *excēptum*.

*pendebam ambiguum trutina sub iudice corpus,
alternum nutans et neutro pondere sidens:
nam neque mors avide nigros pandebat hiatus,
nec vitam forti retinebant stamine Parcae.
sic varios tam longa dies renovando dolores
duxit ad hoc tempus semper sine fine minando,
cum potui tamen, obrepens incepta peregi,
quo vitae dubius vel sic vixisse viderer*

1295

estava abatido com o corpo vacilando sob a balança de um juíz
e, oscilando de um lado para o outro, não pendia para nenhum dos lados,
porque nem a morte abria avidamente as mandíbulas negras,
nem as Parcas mantinham minha vida com o forte fio. 1295
Assim, renovando diversas dores, aquela longa etapa
me conduziu a este momento, ameaçando-me sempre e sem fim.
Assim que pude, porém, me arrastando, finalizei o trabalho já iniciado,
porque, duvidoso da vida, vi, pelo menos assim, que eu parecia estar vivo.

DE METRIS

Nulla vox humana constat absque septem litteris, 1300
rite vocales vocavit quas magistra Graecia:
quicquid audis praeter istas, pars soni, non vox erit.
quinque contenta est figuris Romuli latinitas:
η et ω longas enim nos non habemus litteras,
nec breves semper vocamus his duas contrarias. 1305
ceteras tres, quae supersunt, dichronas cognominant,
corripi quod saepe eaedem, saepe produci valent.
porro cunctas noster usus quinque vocales suas
corripit quod nunc easdem, nunc easdem protrahit,
utitur longis et isdem brevibus aequae fungitur, 1310
nec brevem semper requirit, semper aut quae longa sit,
omnibus sed quinque semper utitur ceu dichronis.
in brevi sed tempus unum est, bina longae possident.
Vna vocalis iugata consonanti aut pluribus
syllabam reddat necesse est. syllabum Graeci vocant, 1315
ore quod simul profectae copulant unum sonum:
vinculum nam signat ista congregale dictio.
et tamen vocalis una quando pars sermonis est,
syllabam dici necesse est, cum sit una littera.
Cum brevis duas habeat adiacentes consonas, 1320
sive secum vel sequenti copulatas syllabae,
singulae vel dividuntur, longa fiet e brevi,
non secus producta quam si temporis dupli foret.
nec minus longam probamus, una cum duplex erit,
quia duarum consonantum vim suo praebet sono. 1325
vel gemellis cum iugamus syllabam vocalibus,
misceant sonum necesse est, iure distent temporum.
A et E simul iugatae sive cum illa singulae,
quinta quae vocalis est, longam creabunt syllabam.
I et U non hoc valebunt, sive praesint alteri, 1330
vel sibi cum copulantur; quia prior fit consonans,

SOBRE OS METROS

Nenhum som da linguagem humana existe sem sete letras, 1300
 que a Grécia, mestre, chamou devidamente de vogais:
 tudo o que você ouve além delas será uma parte sonora, não uma voz.
 A latinidade de Rômulo se contenta com cinco símbolos:
 de fato, não temos as letras longas η e ω ,
 e nem sempre consideramos breves as duas opostas a essas. 1305
 As outras três restantes chamamos de ancípites,
 porque a mesma ora pode ser breve, ora longa.
 Em vez disso, em nosso uso, como todas as cinco vogais,
 ora elas se tornam breves, ora elas são alongadas.
 Elas são usadas como longas e, assim, também servem como breves 1310
 e nem sempre se exige uma breve ou uma que seja sempre longa,
 mas se usa sempre todas as cinco, bem como as ancípites;
 na breve, porém, há apenas um tempo, já as longas têm dois.
 Uma vogal unida a uma ou mais consoantes forma,
 necessariamente, uma sílaba. Os gregos dizem sílaba, 1315
 porque as letras, emitidas juntas pela boca, formam um único som:
 de fato, esse termo significa “vínculo de união”.
 E, todavia, quando uma vogal sozinha faz parte de uma palavra,
 deve ser considerada sílaba, ainda que seja uma só letra.
 Quando uma breve for seguida de duas consoantes, 1320
 ou consigo mesma ou unidas à sílaba seguinte,
 ou se cada uma das duas será dividida, a breve se torna longa,
 não diferentemente longa do que se tivesse dois tempos.
 E não provamos que será longa quando houver uma dupla sozinha,
 porque ela fornece, com seu som, a força de duas consoantes. 1325
 Ou quando compomos a sílaba com duas vogais
 que devem fundir o som e diferenciam pelo valor do tempo.
 A e E, juntas ou cada uma com aquela que é
 a quinta vogal, produzirão uma sílaba longa.
 I e U não terão essa possibilidade, se precederem outra 1330
 ou quando se unem, porque a primeira se torna consoante;

*illa quae remansit inde tempus unius tenet
sive duplum, quale et omnis, quando producta est, habet.*

O cum E tantum iugatae longa semper syllaba est.

Cum duas sermonis usus comprehendit syllabas, 1335

* * *

*hoc ut exemplis probemus, resque ut omnis clara sit,
ante quae natura quaeque ratio sit dicam pedum.
sed prius nitar docere simplices quos nominant,
una vis quod syllabarum est, quando binos scandimus.*

Ergo cum duas videbis esse iunctas syllabas, 1340

effici pedem necesse est, sint breves ambae licet:

una longa non valebit edere ex sese pedem,

ictibus quia fit duobus, non gemello tempore.

brevis utrimque sit licebit, bis ferire convenit:

parte nam attollit sonorem, parte reliqua deprimit 1345

(ἄρσιν hanc Graeci vocarunt, alteram contra θέσιν):

una porro bis feriri quando poterit syllaba?

temporum momenta sane lege certa dividunt,

seu duas pes quisque iunget sive plures syllabas.

aut enim quantum est in ἄρσει, tantum erit tempus θέσει, 1350

altera aut simplo vicissim temporis duplum dabit,

sescuplo vel una vincet alterius singulum:

quicquid istia discrepabit, absonum reddet melum.

latius tractant magistri rhythmici vel musici:

nos viam metri studemus parte ab aliqua pandere. 1355

ergo cum reddenda rursus haec erit distinctio,

qua pedum natura poscet, satis habebō attingere.

nunc pedes accedo primos, quos vocant disyllabos.

Primus ille est, iure primus, ἡγεμών qui dictus est,

aquela que permanece, portanto, mantém a duração de um tempo
ou de dois, assim como todas têm quando são longas.

O com apenas E sempre formarão, quando juntas, uma sílaba longa.

Quando o uso da palavra incluir duas sílabas, 1335

* * *

a fim de demonstrarmos isso com exemplos, para que tudo seja claro,
antes direi qual é a natureza e o que é a escansão dos pés.

Mas, primeiro, tentarei ensinar os pés que chamamos de simples,
sendo que, quando escandimos a cada duas, o valor das sílabas é o mesmo.

Portanto, quando você observar as duas sílabas juntas, 1340

necessariamente se forma um pé, ainda que ambas sejam breves;

uma única longa não será capaz, por si só, de produzir um pé,

porque ele é constituído de dois *ictus*, não de dois tempos.

Se o pé for breve em ambas as sílabas, é possível que ele soe duas vezes;

na verdade em uma parte aumenta o som, em outra abaixa 1345

(os gregos chamaram *ἄρσιν* a primeira, já a outra de *θέσιν*²⁶⁹):

quando, contudo, uma única sílaba poderá soar duas vezes?

Certamente dividem o valor total do tempo em uma regra fixa,

se cada pé juntar duas sílabas ou unir mais:

ou, de fato, tanto de tempo que há em *ἄρσιν*, haverá também em *θέσιν*, 1350

ou a segunda fará um tempo duplo corresponder ao simples da primeira,

ou uma supera, com um tempo e meio, um só tempo da outra;

tudo o que destoar dessa norma produzirá um ritmo irregular.

Os teóricos de ritmo ou de música refletem mais amplamente sobre isso.

Nos empenhamos em revelar em alguma parte o acesso à métrica 1355

e, então, quando essa distinção tiver de ser repetida,

onde a natureza dos pés exigirá isso, será suficiente mencioná-la.

Agora chego aos primeiros pés que se chamam dissílabos.

O primeiro, justamente o primeiro, o que é conhecido como *ἡγεμών*²⁷⁰,

²⁶⁹ Os termos gregos *ἄρσιν* e *θέσιν* correspondem à noção de ársis e tésis, em que ársis representa a posição de destaque em um verso em que a sílaba se apresenta com maior intensidade. Já “tésis” corresponde à parte do verso em que a sílaba tem menor intensidade. No verso 1345, observa-se que TM explica ársis como a parte do verso em que se “aumenta o som” (*attollit sonorem*) e tésis como a que “abaixa” (*deprimit*).

²⁷⁰ De acordo com Cignolo (2002, p.440), no sentido métrico, esse termo grego corresponde ao pé pirríquio composto por duas breves (¯ ¯), que também é chamado díbraco (v.1365) ou pariambo (v.1369).

auctor et ductor melorum, qui duas breves habet, 1360
ante enim breve est creatum, redditum longum dein,
sicut unum numerus ante quam secundum prodidit.
ergo natura repertus iure princeps dicitur,
ante quem non est creatus, quem sequuntur ceteri.
διβραχυν dixere Graeci, quod sit ambabus brevis. 1365
πυρρίχιος, idem vocatur: quippe et aptus pyrrhichae
tam cito molu recursat, quam breves hi sunt soni.
tertium detrecto nomen: lege nam metri vetor:
παρίαμβον namque dicunt, si probatis ἔχτασιν,
ars vetat primae negare spatia bina syllabae. 1370
reddere autem pedibus isdem plura cogor nomina,
nequis erret, quando nomen aliud alibi invenerit,
ac putet pigrum vel artis usque ad ista nescium.
huius exemplum videbis esse, cum dices honor.
est huic adversus ille qui duas longas habet, 1375
syllabis compar priori, temporis duplum merens;
qui quod in templis canorus a sono vocis malae
auribus libantis obstat et favet, spondeus est.
hunc sonabis, sive reges sive cives dixeris.
verum uterque quantum in arsi, tantum habebit in thesi: 1380
temporum mensura dispar, lex soni communis est.
qui brevem primam tenebit, deinde longam syllabam,
erit iambus, pes virilis acer et raptim citus.
nec minus currit trochaeus, lege versa temporum,
syllaba longus priore, parcior novissima: 1385
χόριος idem nuncupatur a magistris plurimis.
terna rite partientur ambo vicibus tempora:
ἄρσις unum possidebit, quando iambum partior;
fiat alternum necesse est, cum trochaeum divides.
vis iambum, dic parens; si vis trochaeum, Roma dic. 1390

origem e princípio dos ritmos, que têm duas breves. 1360
 De fato, primeiramente a breve foi criada, depois se fez a longa,
 assim como o sistema numérico criou o um antes do dois.
 Portanto, existindo por natureza, é bem conhecido como o primeiro,
 mas não foi criado antes e veio depois do demais.

Os gregos chamaram *δίβραχυν*, porque é breve em ambas; 1365
 também é chamado *πυρρίχιος*, visto que é adequado à pírrica,
 repete com movimento tão rápido quanto esses sons são breves.
 Evito o terceiro nome, pois a regra métrica me proíbe
 e, de fato, disseram *παρίαμβον*, se você aceitar *ἔκτασιν*²⁷¹.
 A métrica obriga atribuir dois tempos à primeira sílaba, 1370
 mas sou obrigado a dar vários nomes aos mesmos pés;
 ninguém estará errado se encontrar outro nome em algum lugar
 e me considerar preguiçoso ou ignorante do assunto até aqui.
 Um exemplo disso você verá quando disser *hōnōr*.
 Esse é oposto àquele que tem duas longas, 1375
 igual ao anterior pelas sílabas, mas que vale o dobro do tempo;
 aquele que, nos templos, melodioso, protege dos sons das vozes ruins
 os ouvidos de quem faz a libação e favorece, é o espondeu;
 esse soará se você disser *rēgēs* e *cīuēs*.

Porém, qualquer um deles terá tanto em tesis quanto em ársis: 1380
 a medida dos tempos é diferente, mas a lei do ritmo é a mesma.
 Aquele que terá a primeira breve e depois uma sílaba longa
 será um iambo: pé forte, pungente e veloz.
 Não corre menos o troqueu com a ordem inversa dos tempos:
 longo na primeira sílaba, breve na última; 1385
 esse mesmo é chamado de *χόριος*²⁷² pela maior parte dos mestres.
 Ambos sempre estarão divididos em três tempos, mas ao contrário:
 terá apenas um *ἄρσις* quando eu partir o iambo,
 decerto acontecerá o inverso quando se dividir o troqueu.
 Se se quer um iambo, digas *pārēns*; se um troqueu, digas *Rōmă*. 1390

²⁷¹ Cf. LIDDELL, 1996, p.521, s.v. *ἔκτασις*; “alongamento”. Trata-se, nesse caso, do alongamento incomum de uma sílaba breve por natureza.

²⁷² Termo grego que se refere ao pé coreu, outro nome para o troqueu (— ~).

hactenus vicissitudo vertitur disyllabum:
nam quater reciprocantur numerus et tempus duplex.
Octo porro procreantur, quos vocant trisyllabos.
τρίβραχον primo loquemur, tunc sequentur ceteri,
ut pedes sibi recursant temporum adversi vice. 1395
namque huic adversus ibit qui tribus longis patet:
hunc molossum nominarunt, hunc et ἵππειον vocant.
temporum tria ille habebit, iste duplo tenditur;
quae tamen cum partieris, simpla duplis reddito.
forma talis est minoris, anima quando dicimus: 1400
hic trilingus tunc sonabit, quando Romanos loquor.
qui breves primas habebit atque longam tertiam,
is erit ἀνάπαιστος: sat audis quot sit iste temporum
(versus hic nusquam vacillat, hoc suo reddam loco):
huius exemplum tenebis, quando populos nominas. 1405
dactylum post hunc loquemur: nam priori adversus est,
ordinis situ repugnans, temporum consors modo:
nam breves longam sequuntur, quando dico Romulus.
horum uterque tempus aequum librat arsi cum thesi.
cum duas longas sequetur una brevior syllaba, 1410
pes erit βακχειός, ἀντίβακχος autem tunc erit,
cum brevem primam locabis et duas longas dein:
nomina aut vertens vicissim, cum priorem dixeris
antibacchum, nominato qui redit contrarius.
temporum mensura par est: bina ternis appara, 1415
ut pedum natura poscet ante vel retro brevem.
forma ut est Romanus illi, sic Catones alteri.
septimum pedem loquemur, quem vocant ἀμφίβραχον,
cum duae breves utrimque, media longa ponitur,
quale si velis amoenus aut amicus dicere. 1420

Até agora se verifica a alternância dos dissílabos,
 porque o número e o tempo duplo são alternados em quatro.
 Oito que se chamam trissílabos também são criados:
 falaremos primeiro do *τρίβραχυν*²⁷³, depois dos demais,
 quando os pés seguem um ao outro, opostos, alternando o tempo. 1395
 Pois que contrário a esse virá aquele que se abre em três longas:
 o chamaram molosso²⁷⁴ e também o chamaram *ίππειον*.
 Aquele terá três tempos, esse se estende em dobro;
 mas quando você os dividir, tornará os dois simples.
 Quando dizemos *ἄνιμᾶ* essa é a forma do menor; 1400
 esse, então, soará trilongo quando eu falo *Rōmānōs*.
 Aquele que terá as primeiras breves e longa a terceira,
 será um *ἀνάπαιστος*²⁷⁵: perceba bem quanto vale os tempos
 (esse verso não vacila em parte alguma, refiro-me a sua posição),
 você terá um exemplo disso quando disser *πόρῦλός*. 1405
 Depois desse, falaremos do dátilo, pois é o contrário do anterior:
 opõe-se pela posição da ordem, parecido pela medida dos tempos,
 pois as breves seguem a longa quando digo *Rōmūlūs*.
 Cada um desses dois tempos em ársis equivale à tésis.
 Quando uma sílaba breve seguir duas longas, 1410
 o pé será *βακχεῖος*, o contrário será então *ἀντιβακχος*²⁷⁶.
 Quando você colocar a primeira breve e duas longas depois:
 ou, invertendo os nomes, quando você chamar o primeiro
 antibáquio, nomearei ao contrário aquele que é seu oposto.
 A medida dos tempos é igual: corresponde a dois mais três, 1415
 de modo que a natureza do pé exige a breve, à frente ou ao final;
 o modelo daquele é *Rōmānūs*, assim como o do outro é *Cātōnēs*.
 Falaremos do sétimo pé que chamamos *ἀμφίβραχυν*²⁷⁷:
 com duas breves dos dois lados, a longa é posta no meio,
 como se se quisesse dizer *ἄμōενῦς* ou *ἄμῑcῦς*. 1420

²⁷³ Refere-se ao tríbraco, metro que consiste em três sílabas breves. (cf. LIDDELL, 1996, p. 1817)

²⁷⁴ De acordo com Crusius (1951, p.42), trata-se de um pé métrico composto por três sílabas longas (— — —).

²⁷⁵ Refere-se ao pé anapesto (˘ ˘ ˘) (cf. LIDDELL, 1996, p.59).

²⁷⁶ Refere-se aos pés báquio (˘ —) e antibáquio (— ˘), respectivamente.

²⁷⁷ Pé anfíbraco (˘ — ˘).

*arsis hinc sumat necesse est tria priora tempora
 et thesi relinquat unum: vel licet veritas retro,
 arsis uno sublevetur, deprimant thesin tria.
 par pari figura non est, pugnat unum cum tribus,
 nec modum dupli rependit, nec tenetur sescuplo: 1425
 exigunt idcirco talem qui sequuntur musicam,
 pes adest supremus unus octo de trisyllabis,
 ἀμφίμακρος: hunc priori perspicis contrarium:
 nam duae longae receptam continent intus brevem,
 Romulos si nominemus, Apulos aut Doricos, 1430
 sescuplo metimur istum: quinque nam sunt tempora:
 nunc duo ante tria sequuntur, nunc tribus reddes duo,
 Italum si quando mutat Graius accentus sonum.
 Apulos nam quando dico, tunc in arsi sunt duo:
 Σωκράτην Graius loquendo reddet in thesi duo. 1435
 creticum appellant eundem, forte Curetum genus
 quo modos ludo sub armis congruentes succinat.
 primus iste pes locatur his ubique in versibus,
 optimus pes et melodis et pedestri gloriae.
 plurimum orantes decebit, quando paene in ultimo 1440
 obtinet sedem beatam, terminet si clausulam
 dactylus spondeus imam, nec trochaeum respuo:
 bacchicos utrosque fugito, nec repellas tribrachyn
 (plenius tractatur istud arte prosa rhetorum):
 nam solet longam trochaeus solve in duas breves; 1445
 unde et appellant trochaeum, quem vocamus tribrachyn.
 nec minus frequens iambus tribrachyn ex sese creat.
 solvit et spondeus imam, cum propagti dactylum:
 cum prior solvetur, edet dactylo contrarium.
 amphimacros saepe primam, saepe solvit tertiam; 1450*

É necessário que aqui a ársis assuma os três primeiros tempos
e resta apenas um para a tésis, ou é possível você inverter,
a ársis é sustentada em um tempo e três decaem em tésis.
Nem um nem o outro tem o mesmo modelo, pois um se opõe a três,
e o pé não equilibra uma medida dupla, nem é feito em um e meio: 1425
assim, aqueles que acompanham música exigem isso.
Aqui está o último pé dos oito trissílabos,
o *ἀμφίμακρος*²⁷⁸: perceba, esse é contrário ao anterior,
pois duas longas contêm admitida dentro delas uma breve;
se pronunciarmos *Rōmūlōs*, *Āpūlōs* ou *Dōrīcōs*. 1430
Medimos esse em um tempo e meio, pois são cinco tempos:
ora dois seguem antes com três, ora contrapõem dois a três,
se, por acaso, o acento grego mudar o som latino,
pois quando digo *Āpūlōs*, são, então, duas em ársis,
*Σωκράτην*²⁷⁹, dizendo os gregos, produzem duas em tésis. 1435
Também o chamam crético, no qual a forte origem dos Curetes
canta os ritmos que combinam com a dança de armas²⁸⁰.
Esse pé é o primeiro a ser encontrado em qualquer lugar nesses versos,
pé perfeito tanto para poesia quanto para a glória da prosa.
Convirá muito dizer quando, quase em último, 1440
ocupar uma posição preciosa, se termina em cláusula.
Dátilo, espondeu e nem troqueu rejeito;
evite os dois báquios e não exclua o tríbaco
(isso é melhor tratado pela arte sobre prosa dos retóricos).
De fato, o troqueu costuma separar a longa em duas breves, 1445
donde denominamos o troqueu, que também chamamos tríbaco,
e, assim como o iambo, produz de si o tríbaco;
o espondeu separa a última quando se espalha em dátilo.
O anfímacro ora separa a primeira, ora a terceira, 1450

²⁷⁸ Refere-se ao pé anfímacro, pé também conhecido como crético (— —), segundo Crusius, 1951, p.41.

²⁷⁹ LIDDELL, 1996, p.1748, s.v. *Σωκράτης*; “Sócrates”.

²⁸⁰ Segundo Cignolo (2002, p.449), TM apresenta nesses versos a etimologia do nome do pé que está relacionada aos Curetes, jovens cretenses aos quais Réia confiou Júpiter, seu filho recém-nascido, para que eles pudessem protegê-lo das mandíbulas de Saturno, seu pai. A fim de ocultar o choro da criança, os Curetes batiam suas lanças contra os escudos.

quin et ambas saepe solvens quinque componit breves,
 versus est ut ille noster, quem probare debeo.
 regulam reddemus omnem debito metri loco.
 nulla enim non longa solvi per duas breves potest:
 dum suo pedi reservet praestituta tempora, 1455
 syllabarum nil nocebit longior progressio.
 Nunc incipiam bis geminos pedes referre,
 quasi si repetam quos docui disyllabos iam,
 unum ut faciant duo pariter pedes iugati.
 προχειλευσματικός primus erit: breves habebit 1460
 hic quattuor omnes, duo quia sunt pariambi:
 hunc efficiet Minucius ut quis vocitetur.
 versum dabo, quo regula nota fiat omnis,
 perit abit avipedis animula leporis.
 hunc nos pedibus scandere convenit iugatis: 1465
 tetrametrus erit. tribrachys in fine resistet,
 pariambon habebit simul et semipedem unum,
 detracta sit ut quarta pedi syllaba quarto.
 catalexis enim dicitur ea clausula versus,
 quam syllaba vel pes numeri datus minoris 1470
 ita terminat, ut discrepet id quod inde restat.
 adversus huic tempora bis quaterna sumet:
 δισπόνδιος hic dicitur; ecce nomine ipso
 debent duplici tempora singuli quaterna.
 rhythmis magis hic ingiter invenitur aptus: 1475
 anapaestica nec non variantur inde metra,
 quasi si duo sint, tempora qui quaterna reddunt.
 cum prima brevis, longa dein, tertia longa,
 post quarta brevis syllaba continebit omnes,
 hunc promit iambus, geminum facit trochaeus: 1480

mas às vezes separando ambas compõe cinco breves,
 como é aquele nosso verso que devo explicar
 (apresentaremos toda a regra na devida explicação do metro).
 De fato, uma longa pode ser separada em duas breves:
 contanto que mantenha o tempo estabelecido em seu pé; 1455
 uma sequência de sílabas mais longas não prejudicará em nada.
 Agora começo a mencionar os pés de dois em dois novamente
 – quase como se repetisse os dissílabos que já ensinei –,
 de modo que dois pés unidos formarão um só.
 O primeiro será o *προκελευσματικός*²⁸¹. Este terá todas 1460
 breves e quatro sílabas, porque são dois pariambos:
 um o produzirá quando alguém disser *Μῆνυΐϋς*.
 Darei um verso que a conhecida regra seja bem aplicada:
*perit abit avipedes animula leporis.*²⁸²
 Esse convém a nós escandir unindo os pés: 1465
 será um tetrâmetro; ao final permanecerá um tríbaco
 e, por último, terá um pariambo e junto um semipé,
 de modo que a quarta sílaba seja eliminada no quarto pé.
 Pois se chama “catáletico” aquele fim de verso
 que termina, assim, em sílaba ou em um pé de menor extensão, 1470
 de modo que o que resta ali destoará do que precede.
 O oposto desse pé adotará duas vezes quatro tempos;
 esse se chama *δισπόνδιος*²⁸³: assim como o próprio nome revela,
 devem ter quatro tempos cada um com o pé duplo.
 Esse é considerado o mais apto aos ritmos em série contínua 1475
 e também variam os metros anapésticos
 como se fossem dois que produzem quatro tempos.
 Quando a primeira for breve, depois longa, a terceira longa,
 depois a quarta sílaba breve, acabará tudo;
 o iambo o começa, o troqueu faz dois. 1480

²⁸¹ Pé proceleusmático que, segundo Crusius (1951, p.42), é composto por quatro sílabas breves (~~~~).

²⁸² Verso atribuído como fragmento XVII, de Séptimio Sereno: “perece o sopro do encanto, vai-se aquele de pés alados”.

²⁸³ Refere-se a dois pés espondeus (—|—) (cf. LIDDELL, 1996, p. 437).

*pes nomen habebit, quod in hoc referre metro
longae prohibent ordine tres simul locatae:
ἀντίσπαστον enim mage lex heroica promet:
est forma, Tarentina velut moenia dicas.*

claudunt medias quando breves utrimque longae, 1485
*est ante trochaeus, sequitur dehinc iambus:
idcirco gemellum vocitarunt χορίαμβον:
nam qui chorios dicitur et trochaeus idem est:
exemplar in isto facile est locare versu,
si Romulidas dicere quis velit Quirites.* 1490

*sin prima brevis, longa sequens, itemque rursus
sibi consimiles ordine quo duas locavi,
hunc rite vocant, quia geminatur, diiambon,
duplicemque trochaeum vocitarunt διτρόχαιον.*

est forma prioris, quasi si Corinthios quis, 1495
*itidemque sequentis, quasi Gallicane dicat.
nunc reddo duos, nomine quos Ἴωνας ambos
discrimine signant, dedit urdo quod locorum:
longas siquidem quando prius locamus ambas,
exinde breves subdimus, ut putes priorem* 1500

*spondeon oriri, comitem mox pariambum,
ἀπὸ μείζονος illum memorant ionicorum:
at qui brevibus praepositis deinde longas
acceperit, ἀπ' ἐλάσσονος hunc iubent vocari.
nomen tibi quid deligo, quo notes priorem,* 1505

O pé terá um nome que as três longas colocadas
juntas na ordem proibem de mostrar nesse metro.
*ἀντίσπαστον*²⁸⁴, de fato, a lei heroica o fará melhor;
o esquema é este se se disser *Tarentina moenia*²⁸⁵.
Quando as longas fecham ambas as breves do meio, 1485
antes há um troqueu, depois segue o iambo,
por isso chamaram o duplo de *χορίαμβον*²⁸⁶,
pois aquele que é chamado coreu é igual ao troqueu;
é fácil colocar um exemplo nesse verso,
se alguém quer chamar *Rōmūlīdās* os Quirites²⁸⁷. 1490
Mas se a primeira for breve, a seguinte longa e, assim, de novo
iguais entre si, na ordem que coloquei as duas primeiras,
esse sempre o chamam *dijambo*, porque ele é duplicado
e o troqueu duplo nomearam *διτρόχαιον*²⁸⁸.
O modelo do primeiro é como se dissesse *Cōrīnthiōs* 1495
e, do mesmo modo, o do segundo como *Gāllīcānē*.
Agora apresento dois que nomeiam ambos como *Ἴωνας*²⁸⁹
e marcam pela diferença que a ordem das posições estabeleceu:
visto que quando colocamos duas longas primeiro,
depois colocamos as breves, de modo que pensa que o primeiro 1500
espondeu se forma e depois acompanhado de um pariambo
que dos iônicos chamam *ἀπὸ μείζονος*²⁹⁰;
mas aquele que, com as breves antes, ouvirá
depois as longas resolveram chamá-lo *ἀπ' ἐλάσσονος*²⁹¹.
Qual nome escolho para você notar o primeiro, 1505

²⁸⁴ O mesmo que manco de dois pés (cf. LIDDELL, 1996, p.163).

²⁸⁵ “Os muros tartentinos”. Segundo Cignolo (2002, p.455-56), o exemplo citado por TM pode sugerir referência a uma expressão conhecida, na qual não é possível recuperar a origem.

²⁸⁶ Refere-se ao coriambo. Trata-se de um pé composto por quatro sílabas, sendo uma delas um troqueu (—) e um iambo (—) (cf. LIDDELL, 1996, p. 1999).

²⁸⁷ De acordo com Harvey (1998, p.427), os quirites são os habitantes mais antigos de Roma, incluindo latinos e sabinos.

²⁸⁸ Ditroqueu, pé composto por dois troqueus (cf. LIDDELL, 1996, p.437).

²⁸⁹ Refere-se ao pé iônico (cf. LIDDELL, 1996, p.847).

²⁹⁰ Refere-se ao pé iônico maior, cujo esquema é — — — — (cf. CRUSIUS, 1951, p.41). TM demonstra que esse pé métrico é composto por um espondeu (— —) seguido de um pariambo (— —)

²⁹¹ Apresentado o iônico maior, agora TM refere-se ao iônico menor, cujo esquema é exatamente o oposto do anterior: — — — — (cf. CRUSIUS, 1951, p.41).

*cum versibus istis totiens recurrat hic pes,
 longas geminat qui prius et iugat minores?
 Lavinia cum dicimus, haec tamen figura est,
 metrumque facit, sotadicon quod vocitarunt
 qui multa ferunt hoc pede Sotaden locutum. 1510
 ἀπ' ἐλάσσοδος autem cui nomen indiderunt,
 in nomine sic est, Διομήδης. metron autem
 non versibus istud numero aut pedum coartant,
 sed continuo carmine quia pedes gemelli
 urgent brevibus tot numero iugando longas, 1515
 idcirco vocari voluerunt συνάφειαν.
 anapaestica fiunt itidem per συνάφειαν:
 versus tamen et non minus inde comparatur,
 qui saepe pedes tres habeat vel ille plures,
 catalectica quos syllaba terminat frequenter, 1520
 solet integer anapaestus et in fine locari.
 ἀπ' ἐλάσσοδος umquam numero non cohibetur,
 sensum quotiens terminat aut carmina finit.
 longas ratio est ponere, non breves in imo,
 pes ut integer sit geminus, simulque in aure 1525
 dulcem sonitum tempora longiora linqunt.
 ἀπὸ μείζονος autem brevior quod est secundis,
 versus male ne desinat, adhibentur in imo
 quas prima pedis portio longas habet ambas:*

quando, ao percorrer esses versos várias vezes, esse pé
 que primeiro une as longas e depois as breves?
 Contudo, é esse o esquema quando dizemos *Lāuīnīā*
 e forma o metro que chamaram sotadeu²⁹²,
 porque disseram que os sotadeus compuseram muito nesse pé. 1510
 Aquele, porém, ao qual deram o nome *ἀπ' ἐλάσσονος*
 em um nome fica assim: *Διομήδης*²⁹³. Esse metro, no entanto,
 não o relacionamos aos versos ou ao número dos pés,
 mas porque os pés duplos insistem em poema contínuo
 associando um grande número de longas às breves, 1515
 por isso quiseram que se chamasse *συνάφειαν*²⁹⁴.
 Os metros anapésticos se fazem do mesmo modo por *συνάφειαν*;
 e, todavia, a partir desses se forma um verso
 que sempre tem três pés ou mais
 e termina frequentemente em sílaba catalética, 1520
 mas costuma colocar um anapesto completo no final.
 O *ἀπ' ἐλάσσονος* não é mais limitado ao número de pés:
 todas as vezes que se termina um pensamento ou os poemas acabam,
 é regra colocar as longas no final e não as breves,
 de modo que seja um pé inteiro duplo e, assim, 1525
 os tempos mais longos ecoam um doce som.
 Mas porque o iônico *ἀπὸ μείζονος* é mais breve nas duas últimas
 e o verso não acaba mal, são usados no final
 as duas longas que a primeira parte do pé dispõe;

²⁹² De acordo com Crusius (1951, p. 119), os versos sotadeus são compostos por três pés iônicos maiores seguidos de um espondeu ou um troqueu: $\bar{\text{---}}\bar{\text{---}}\bar{\text{---}}\bar{\text{---}}|\bar{\text{---}}\bar{\text{---}}\bar{\text{---}}\bar{\text{---}}|\bar{\text{---}}\bar{\text{---}}\bar{\text{---}}\bar{\text{---}}|\bar{\text{---}}\bar{\text{---}}$. Ademais, esse verso recebe o nome do poeta alexandrino Sótades (séc. III a.C.), já que ele foi o primeiro a utilizá-lo com maior frequência. Ainda segundo Crusius (1951, p. 119), na poesia latina o verso foi utilizado nesse mesmo esquema por Plauto e Ênio e, no período do Império, foi utilizado principalmente por Petrônio, Marcial e TM, que seguem as regras impostas para a composição desse verso. Ressalta-se que TM faz uso do sotadeu a partir do verso 1457 até o 1579, i.e., incluindo esse trecho em que o gramático descreve e analisa o próprio metro.

²⁹³ Diomedes (cf. LIDDELL, 1996, p.433, s.v. *Διομήδης*). TM exemplifica o pé iônico menor em um substantivo, demonstrando o esquema $\bar{\text{---}}\bar{\text{---}}\bar{\text{---}}$.

²⁹⁴ Como primeiro sentido, pode significar “união” (cf. LIDDELL, 1925, p.1700, s.v. *συνάφεια*). Nesse caso, trata-se do termo técnico *sinafia*, regularidade métrica que une o fim de um verso ao início do verso seguinte, de modo que as sílabas no fim desse verso são completadas pelo seguinte, formando parte de um mesmo pé (cf. CRUSIUS, 1951, p.49-50). Segundo Chiara Cignolo (2002, p.457-8), TM refere-se especificamente à sinafia que ocorre nos sistemas anapésticos ou iônicos, sendo estes exemplificados mais adiante, a partir do verso 2056, pelo *carmen* III, 12, de Horácio.

ita versus erit de tribus et semipede uno: 1530
tres dico iugatos fieri, semipedem unum.
et paeonici nominis ambo sunt quaterni.
is primus erit, longa cui locata prima est,
quam continuo tres aliae breves sequuntur:
tu pone trochaeum prius et mox pariambon, 1535
Caecilius erit consimilis pedis figurae.
παίωνα secundum faciet secunda longa:
fiet hinc iambus prior et dibrachys alter,
dicat quasi siquis magis hunc Horatius vult.
hoc ordine fit tertius, ut sit pariambus 1540
prior et socium post sibi copulet trochaeum:
Menelaus ei nomen erit simile locatum.
quartum quoniam quarta facit syllaba longa,
subiungit iambum prior hic pes pariambus:
apto similes nomine Πελοπίδαι sonabunt. 1545
et ἐπίτριτος aequae genus est paeonicorum,
totidem pedibus quia varius tempore differt:
septena etenim tempora singuli tenebunt,
cum paeonici possideant quina priores.
cum prima brevis syllaba, longae veniunt tres, 1550
is primus habetur, pedibusque post secutis
ex ordine sunt nomina, quem breves tenebunt.
spondeus iambum sequitur quando priorem,
prima si brevis, ἐπίτριτος hic primus habetur.

assim, o verso²⁹⁵ terá três pés e meio: 1530
 quero dizer que há três juntos e apenas um meio pé.
 Também os dois que têm o nome peônico²⁹⁶ são de quatro sílabas.
 O primeiro será aquele que a longa é colocada em primeiro
 e as outras três breves seguem uma depois da outra:
 coloque um troqueu primeiro e depois um pariambo; 1535
Cāecīlīūs corresponderá ao esquema do pé.
 A segunda longa fará o *παίωνα*²⁹⁷ segundo:
 será um iambo em primeiro e um díbraco em segundo,
 como se alguém dissesse *magis hunc Horatius vult*²⁹⁸.
 Com essa ordem, o terceiro se forma de modo que seja um pariambo 1540
 em primeiro e depois é acompanhado de um troqueu:
 semelhante a esse será o nome dado: *Mēñēlāūs*.
 Porque a quarta sílaba longa constitui o quarto peônico,
 esse primeiro pé pariambo une a si um iambo:
 com um nome apropriado soam semelhantemente *Πελοπίδαι*. 1545
 E *ἐπίτριτος*²⁹⁹ é igualmente um tipo de peônico,
 porque a variação de tantos pés difere no tempo:
 de fato, cada um terá sete tempos,
 enquanto que os peônicos anteriores têm cinco.
 Quando a primeira sílaba é breve e depois vêm três longas: 1550
 este é o primeiro epítrito; e depois os pés seguintes
 têm os nomes de acordo com a ordem que terão as breves.
 Quando um espondeu segue um iambo inicial,
 se primeira é breve, esse será o *ἐπίτριτος* primeiro.

²⁹⁵ Isto é, o verso sotadeu que, como TM demonstra, é constituído por três pés iônicos maiores completos e um meio pé que pode ser um espondeu.

²⁹⁶ 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, são estes: $\bar{\text{—}}\text{—}\text{—}\text{—}$ ou $\text{—}\bar{\text{—}}\text{—}\text{—}$ ou $\text{—}\text{—}\bar{\text{—}}\text{—}$ ou $\text{—}\text{—}\text{—}\bar{\text{—}}$.

²⁹⁷ Palavra grega para o nome do pé peão (cf. LIDDELL, 1996, p.1286, s.v. *παίαν*).

²⁹⁸ “Horácio quer mais isso”. O gramático ressalta em seu exemplo o peão segundo: *Hōrātīūs*.

²⁹⁹ Refere-se ao 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: $\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}$. A formulação desse pé admite, naturalmente qualquer uma de quatro possibilidades, conforme a posição da sílaba breve na sequência: $\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}$ (epítrito 1º); $\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}$ (epítrito 2º); $\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}$ (epítrito 3º); $\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}$ (epítrito 4º), assim como TM explica nos próximos versos.

- migrante brevi consequitur pedem trochaeum;* 1555
idcirco secundus vocitatur alter hic pes,
ut tertius ille est, brevis ubi tertia currit:
spondeus in hoc fit prior, est sequens iambus;
idemque manet, cum faciet quarta trochaeum,
quartum quoniam perspicias hunc epitriton esse. 1560
versus similes non sinit hic dari figuras;
ut quibo tamen disparili notabo metro.
primus Agyllinos pes efficit, alter Ἀρχιμήδην,
Δημοσθένης fit tertius, quarto loco
qui currit, poterit quasi Δωδωνᾶϊος haberi. 1565
Ἄρσιν quotiens in geminis θέσινve quaeres,
προκελευσματικός bina dabit, sequens quaterna.
sex ac qua pedes tempora dividant oportet,
binas pariles qui sibi syllabas habebunt.
qui sena tenent tempora, terna partientur. 1570
at quando genus finditur hoc ionicorum,
longis dare nos tempora convenit quaterna,
et bina duabus brevibus dari necesse est:
servare vices ammonet ordo longiorum.
impar numerus paeonicis utrisque coget 1575
aptare duobus tria vel quaterna ternis,
sesquata fere quod numeros pars secat istos.
Perspecta pedum regula si satis videtur,
iam possumus ipsis animum adplicare metris.
Hexametros tradit genitos duo prima vetustas; 1580

Mudando a breve, o espondeu segue um pé trocaico, 1555
 por isso, esse outro pé é chamado epítrito segundo,
 como aquele teceiro, no qual a breve aparece como terceira:
 nesse, o primeiro é um espondeu e o seguinte um iambo;
 o mesmo espondeu permanece quando a quarta forma um troqueu,
 porque percebe que esse é o *ἐπίτριτον* quarto. 1560
 O verso em que escrevo não permite dar esse esquema similar,
 todavia, vou mencioná-lo como puder em um metro diferente³⁰⁰.
 O primeiro pé forma *Ἄγγλινός*, o segundo *Ἄρχιμήδην*,
Δημοσθένης é o terceiro aquele que repete
 na quarta posição poderá ser considerado como *Δωδωναῖος*³⁰¹. 1565
 Todas as vezes que você procurar ársis e tésis nos pés duplos,
 é preciso que dividam igualmente os tempos
 e seis pés que terão as sílabas iguais entre eles, duas a duas:
 o *προκελευσματικός* terá dois e dois, o seguinte quatro e quatro³⁰²;
 aqueles que terão seis tempos, serão divididos de três em três. 1570
 Mas quando esse tipo é separado daquele dos iônicos,
 convém dar quatro tempos às longas
 e é necessário dar dois às duas sílabas breves:
 a ordem das longas induz a manter a alternância.
 O número ímpar forçará ambos os peônicos 1575
 a colocar três tempos para duas ou quatro para três,
 porque a parte diferente divide esses ritmos em uma vez e meia.
 Se a lei dos pés foi suficientemente analisada,
 agora podemos voltar nossa atenção aos próprios metros.
 A remota antiguidade reporta que foram criados dois hexâmetros; 1580

³⁰⁰ Observa-se que TM comenta a dificuldade em encaixar os esquemas do primeiro (— — —) e terceiro epítrito (— — —) no verso sotadeu, o qual ele compõe essa parte do texto. Por esse motivo, o gramático altera a composição do verso 1563 para um arquiloqueu e do verso 1564 para um trímetro iâmbico, a fim de que esses pés sejam inseridos adequadamente na regra dos metros. É interessante notar a preocupação de TM em esclarecer essa questão ao leitor, o que evidencia o aspecto metalinguístico de seu tratado, bem como o performativo, já que o autor insere seus exemplos nos metros em que compõe seguindo suas regras.

³⁰¹ Cf. LIDDELL, 1996, p.464, s.v. *Δωδωναῖος*; de Dodona, em Epiro, lugar do oráculo de Zeus mais antigo.

³⁰² Os pés duplos mencionados nesse trecho apresentam sílabas com o mesmo tempo, i.e, isócronas. O proceleusmático possui quatro tempos (— — — —), uma vez que é formado por quatro sílabas breves. TM demonstra isso unindo as breves em pares (*bina*), assim ele apresenta o proceleusmático como um pé composto por dois tempos mais dois. A mesma lógica segue para todos os pés considerados duplos, como, por exemplo, o duplo espondeu ou dispondeu (*sequens quaterna*) e os demais que serão apresentados mais adiante (v. 1570 ss.).

herous ille est, hunc vocant iambicum.
nam pedibus senis constare videmus utrumque,
diversa quamquam lex sit ambobus pedum.
additur haec gemino non absona fabula metro,
seu vera res est: spectet auctorem fides. 1585
cum puer infestis premeret Pythona sagittis
Apollo, Delphici feruntur accolae
hortantes acuisse animum bellantis, ut illos
metus iubebat aut propinqua adoria.
tendebat geminas pavida exclamatio voces, 1590
ἦ παιάν, ἦ παιάν, ἦ παιάν:
spondeis illum primo natum cernis sex.
ex parte voces concitas laeti dabant,
ἦ παιάν, ἦ παιάν, ἦ παιάν:
et hinc pedum tot ortus est iambicus. 1595
Haec sibi quaeque prius distinguere metra paramus,
heroa primo, mox adire iambica,
alternae nequem impediatur confusio silvae;
quae lex sit ipsis, quae sit his quae procreant,
partibus adiectis detractis quae varientur, 1600
post hinc deinde quanta compages novos
alternet varietque modos, mutatio quantum
commendet. et si non valebo plurima,
atingam vel pauca tamen: nam pandere prima
prodest frequenter artium vestigia. 1605
Vim propriam pedibus fida cito reddito mente,
ne, dum requiris, tarda sit dispectio.
spondeus, versum quo primum diximus ortum,
suam tuetur hexametris heroum
nomine nunc proprio, nunc debita tempora reddens 1610
sub alterius consonat vocabulo.
ex geminis longam solvet si quando sequentem,
fit dactylus trisyllabus, tempus manet.
si prior in geminas solvetur longa minores,

aquele é o heroico, este chamam iâmbico.
 pois vemos que um e outro constam de seis pés,
 embora o arranjo dos pés seja diferente para cada um.
 Também há essa bela história sobre os dois metros
 – se é coisa verdadeira: que se dê crédito ao autor. 1585
 Quando Apolo, menino, feriu Píton com setas contrárias
 conta-se que os vizinhos de Delfos
 aguçaram a coragem do guerreiro exortando-o,
 dependendo de como o medo ou a glória próxima lhes ditava.
 O grito temeroso se lançou em apenas duas palavras: 1590
'hie paieon, hie paieon, hie paieon'.
 Observe que se forma primeiro este de seis espondeus.
 De uma parte eles gritavam animados:
'hie paieon, hie paieon, hie paieon';
 e daí nasceu, com esses pés, o iâmbico. 1595
 Primeiro especificaremos cada um desses metros:
 primeiro os heroicos, depois analisaremos os iâmbicos
 para que a mistura de assuntos alternados não seja difícil;
 quais leis são as mesmas e o que eles criam,
 quais metros variam somando ou subtraindo as partes, 1600
 em seguida, o quanto uma combinação alterna
 e varia os novos ritmos e quantos na transformação
 surgem. E se eu não atingir os níveis mais altos,
 pelo menos alcanço os básicos: de fato, sempre é útil
 abrir os primeiros caminhos das artes. 1605
 Atribui-se logo com segurança aos pés o valor que é deles,
 para que, enquanto você os analisa, seu exame atento não demore demais;
 o espondeu, donde dissemos que o primeiro verso foi formado,
 mantém sua força nos hexâmetros heroicos;
 ora ressoa com nome próprio, ora por outra palavra, 1610
 produzindo os tempos adequados.
 Se se separa a segunda longa das outras duas,
 forma-se um dátilo trissílabo e se mantém o tempo.
 Se a primeira longa for resolvida em duas breves,

tum pes recurret dactylo contrarius. 1615
tempora sed quamquam totidem defendat uterque,
heroa fiunt pulchriora dactylo.
haec contra vitiant incurrentes anapaesti
post dactylum, ne quattuor iungas breves:
post autem spondeum veniens sic mutet oportet, 1620
ut iste versus iam docet, legem metri.
ergo spondeus plerumque in dactylon ibit,
nec interest vel quo loco vel quam frequens:
nam saepe alterni gemini, nunc saepius alter,
species reformant plurimas in versibus; 1625
quas longum credo perscribere, cum sibi cunctas
legendo possit annotare quilibet.
hoc sat erit monuisse, locis quod quinque frequenter
iugem videmus inveniri dactylum:
sed non et sextum pes hic sibi vindicat umquam, 1630
nisi quando rhythmum, non metrum, componimus.
namque metrum certique pedes numerusque coercent,
dimensa rhythmum continet lex temporum.
spondeus partem semper sibi vindicat imam,
dat et trochaeo qua disyllabo locum; 1635
nec damnum importat, tria qui sua tempora subdit,
quae quattuor spondeus expleret magis:
debita nam spatii recipit quasi tempora versus,
dum iungit imis consequens exordium.
omnibus in metris hoc iam retinere memento, 1640
in fine non obesse pro longa brevem.
Praeterea pes nullus erit qui rite locetur,
laudem mereri si voles poeticam.
hexametron dicunt sed non heroicon omnem:
nam sex pedes inesse non erit satis; 1645
leges quippe datas heroica carmina poscunt,
quas, acta Homerus heroum cum scriberet
versibus, ostendit, quas aequae sermo latinus

então se apresenta o pé inverso ao dátilo. 1615

Mas, ainda que ambos mantenham o mesmo tempo,
os heroicos são mais belos com dátilo.

Ao contrário desse, se os anapestos são lançados depois do dátilo
estragam o verso: não se deve juntar quatro breves;
porém, vindo depois de um espondeu, é necessário mudar, 1620
assim como já demonstrei nesse verso anterior, a lei do metro.

Portanto, o espondeu geralmente será transformado em um dátilo
e não importa em qual posição ou com que frequência:
na verdade, ora alternando os dois, ora o segundo mais vezes;
dão origem nos versos a diversos esquemas 1625
que considero longos para descrever, assim como
qualquer um deveria notar em sua leitura.

Será suficiente lembrar desse e daquele que frequentemente
vemos junto de um dátilo encontrado em cinco posições:
mas esse pé não exige mais a sexta posição, 1630
a não ser quando compomos, não um metro, mas um ritmo.

Na verdade, pés fixos e o ritmo limitam o metro,
a lei medida dos tempos regula o ritmo.

O espondeu sempre exige para si a última posição,
na qual cede lugar ao troqueu de duas sílabas 1635
e não causa dano aquele que dá seus três tempos,
aqueles que o espondeu completa com mais quatro:
de fato, é como se o verso assumisse os tempos devidos,
assim unindo o início do seguinte às últimas.

Em todos os metros, agora, lembre-se de considerar isso: 1640
no fim de verso não se prejudica uma breve em vez de uma longa.

Além disso, não será qualquer pé que será utilizado adequadamente,
se você quiser merecer a aprovação de um poeta.

Chamam-no hexâmetro, mas nem sempre heroico:
de fato, não será suficiente que sejam seis pés, 1645
porque os poemas heroicos pedem leis definidas,
aquelas que Homero, escrevendo em versos, os feitos dos heróis
ostentou e as que também a língua latina

custodit omnes, et pedes solos probat,
quos supra posui. Graecis et creticus aptus; 1650
bacchius etiam ponitur pro dactylo.
creticus in nostris, si levia carmina pangas,
raro invenitur, qualis hic Maronis est,
'insulae Ionio in magno, quas dira Celaeno':
creticus offendit pes primus et asperat aures, 1655
dabo et latentem, sed notandum creticum,
'solus hic inflexit sensus', nam primus et istic
pes longiorem tertiam dat syllabam:
C geminum, quoniam sermonis regula poscit
ut fiat hicce plena vox, si excluditur 1660
vocalis, dabitur. nec consona pellitur ulla,
nisi quae duabus obstat una vocibus,
cum venit in medium vocesque oblimat adhaerens:
bis senus istam litteram monstrat locus.
aut geminum in tali pronomine si fugimus C, 1665
spondeus ille non erit, qui talis est,
'hoc illud germana fuit,' sed et 'hoc erat alma';
iambus ille fiet, iste tribrachus.
Has autem leges heroicus omnis habebit.
cum post duos pedes relicta syllaba est, 1670
si plenum absolvet verbi vel nominis instar,
orationis ista vel quae pars erit,

conserva todas e admite apenas aqueles pés
 que mostrei primeiro. Aos gregos convém usar o crético, 1650
 o báquio também é posto no lugar do dátilo.
 Nos nossos, se você compor poemas leves, o crético
 é encontrado raramente, assim também é esse de Virgílio:
*īnsūlāe onio in magno, quas dira Celaeno*³⁰³,
 O primeiro pé, o crético, desagrada e irrita os ouvidos. 1655
 Também darei um crético oculto, mas para você notar:
*solus hic inflexit sensus*³⁰⁴. De fato, o primeiro pé
 também apresenta aqui a terceira sílaba longa,
 porque a regra da língua exige
 que a palavra completa seja *hicce*, se você elimina 1660
 a vogal, você terá dois C. E nenhuma consoante é anulada,
 a não ser que aquela se oponha sozinha às duas vogais
 quando vier no meio e, estando unida, confunde essas vogais.
 A décima segunda posição mostra essa letra.
 Aliás, se em tal pronome evitamos duas C, 1665
 não será um espondeu aquele que é assim:
*hoc illud germana fuit*³⁰⁵, nem *hoc erat alma*³⁰⁶;
 aquele primeiro é um iambo, este um tríbaco.
 Porém, todo heroico terá essas leis:
 quando depois de dois pés permanece uma sílaba, 1670
 se essa terminar em uma parte completa como nomes ou verbos
 ou qualquer parte da oração,

³⁰³ Verso 211 do canto III da *Eneida*. (“[...] no Jônio vastíssimo, assim pelos gregos/ denominadas, por serem morada da crua Celeno” VIRGÍLIO, 2014, p.207). A escansão do hexâmetro virgiliano ficaria assim, sendo o primeiro pé um crético: *īnsūlāe| Īōnī|ō in mā|gnō, quās| dīrā Cē|lāenō*.

³⁰⁴ Verso 22 do canto IV da *Eneida*. Verso completo: *solus hic inflexit sensus animumque labantem*. (“este, somente, os sentidos tocou-me e a vontade oscilante” VIRGÍLIO, 2014, p. 251). O esquema métrico desse hexâmetro seria assim, com um pé crético na primeira posição: *sōlūs hīc| īnflē|xīt sēn|sūs ānī|mūmquē lā|bāntēm*. TM explica que primeiro pé desse hexâmetro é um crético, uma vez que ele considera a quantidade de *hic* longa devido à palavra original do pronome, *hicce* (v.1658-60).

³⁰⁵ Verso 675 do canto IV da *Eneida*. Verso completo: *Hoc illud, germana, fuit? Me fraude petebas?* (“Este era, irmã, o sacrifício aprestado? Quiseste lograr-me?” VIRGÍLIO, 2014, p.299). A escansão desse verso, considerando o primeiro pé um iambo, ficaria assim: *hōc_ī|llūd, gēr|mānā, fū|īt?Mē|frāudē pē|tēbās*.

³⁰⁶ Verso 664 do canto II da *Eneida*. Verso completo: *Hoc erat, alma parens, quod me per tela, per ignes* (“Mãe generosa! Livraste-me de tantos dardos, das chamas.”. VIRGÍLIO, 2014, p.181). A escansão do hexâmetro de Virgílio, considerando o primeiro pé um tríbaco, ficaria assim: *Hōc_ērāt,| ālmā pā|rēns, quō|mē pēr| tēlā, pēr|īgnēs*.

hoc πενθημιμερές medium de quinque vocatur:
hanc et tomen dixere. forma talis est,
‘Tityre tu patulae’: concludit syllaba nomen, 1675
duos pedes secuta quae fit semipes.
talis in heroo laudatur regula versu,
locumque primum possidet, quia prima fit.
nec minus hanc laudant, quam dat mensura secundam,
post tres pedes ut una nomen terminet: 1680
hanc hephthemimerin numeri de parte vocarunt,
quia tres pedes et una septem dividunt.
‘inde toro pater Aeneas’ exemplar habebis:
post tres pedes reperta nomen integrat.
horum si nihil est, specta ne forte trochaeus 1685
sit tertius finemque det vocabulo,
‘infandum regina’: datur locus ecce trochaeo,
quem post duos pedes videmus tertium.
nec vitium medio in versu deprensus habebit,
quem dactylum secuta faciet syllaba: 1690
nam sequitur ‘regina iubes’. prior inde trochaeum
I U brevis secuta reddit dactylum;
BES, hinc quae remanet, conectit cetera versus
membra: at trochaeus tantum erit novissimus.
et quartum tradunt simili ratione trochaeum, 1695
exemplum at eius vix et ipsi conlocant:
namque ex praedictis paene est ut regula quaevis

essa metade se chama *πενθημιμερές*³⁰⁷ de cinco;
 essa é chamada a cesura. Sua forma é assim:
*Tityre tu patulae*³⁰⁸, o nome termina a sílaba que, 1675
 seguida de dois pés, forma o quinto meio pé.
 Essa regra é apreciada no verso heroico,
 e detém o primeiro lugar, pois é a primeira.
 E não menos aprovaram aquela que a medida dá como segunda,
 quando uma sílaba termina com um nome depois de três pés: 1680
 essa chamaram de eptemímera a partir da metade do número,
 porque três pés e uma sílaba são metade de sete.
 Você terá como exemplo: *inde toro pater Aeneas*³⁰⁹;
 a sílaba repetida depois de três pés completa as palavras.
 Se não há nada dessas, observe atentamente para que 1685
 um troqueu não esteja em terceiro e constitua o fim de palavra,
*infandum regina*³¹⁰: eis que é dado lugar ao troqueu
 que vemos em terceiro depois de dois pés.
 E, estando no meio do verso, não será defeituoso
 esse pé, o qual a sílaba seguinte formará um dátilo: 1690
 de fato, *regina* é seguida por *iubes*. A primeira sílaba dessa palavra,
iu, sendo a seguinte breve, produz um troqueu e um dátilo;
bes, a que resta, se une às outras partes do verso,
 mas o troqueu será somente o último pé.
 E com medida semelhante apresentam o quarto troqueu, 1695
 mas eles próprios dificilmente fornecem um exemplo:
 pois, é quase sempre o caso que se encontra e que comprova ser

³⁰⁷ Pentemímera, cesura localizada após dois pés e meio (cf. LIDDELL, 1996, p.1360).

³⁰⁸ Verso 1 das *Bucólicas I*, de Virgílio. Verso completo: *Tityre, tu patulae recubans subtegmine fagi* (“Títilo, tu, sentado embaixo da ampla faixa,” VIRGÍLIO, 2005, p.13). TM explica nesse verso que a cesura pentemímera recai sobre o quinto meio pé, de modo que se pode escandir o hexâmetro virgiliano assim: *Tītýrē, | tū pātū|lāe || rēcū|bāns sūb|tēgmīnē| fāgī.*

³⁰⁹ Verso 2 da *Eneida II*, de Virgílio. Verso completo: *Inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto:* (“O pai Eneias, então, exordiu do seu leito elevado:”. VIRGÍLIO, 2014, p.135). Como o gramático explica, nesse verso há uma cesura eptemímera que recai sobre o sétimo meio pé: *Īndē tō|rō pātēr| Ānē|ās || sīc| ōrsūs āb| āltō.*

³¹⁰ Verso 3 da *Eneida II*. Verso completo: *Infandum, regina, iubes renouare dolorem,* (“Mandas, rainha, contar-te o sofrer indizível dos nossos,” VIRGÍLIO, 2014, p.135). De acordo com TM, em *infandum regina*, observa-se que o último pé é um troqueu (*īnfān|dūm rē|gīnā*). Porém, quando se verifica no verso completo, nota-se que, com a sílaba seguinte *iū-*, se forma um dátilo. Assim, o esquema desse verso é este: *īnfān|dūm rē|gīnā iū|bēs rēnō|vārē dō|lōrēm.*

inventa versum comprobet, qua sic vacet
quandoque, ut quartum contingat habere trochaeum.
exemplar eius tale confici potest, 1700
quae pax longa remiserat, arma novare parabant:
quartus trochaeus arma fit, rarum est tamen.
harum si nulla est species deprensa, magistri
versum recusant nec vocant heroicum.
sed fortasse putes nullum contingere versum, 1705
qui in ullam earum regulam non incidat.
rarum concedam, fieri non posse negabo.
apud Maronem talis incurrit mihi,
‘magnanimi Iovis ingratum ascendere cubile’:
species in istum nulla praedicta incidit. 1710
magnanimi Iovis est etenim tantum geminus pes,
sequiturque nullus qui probatur semipes;
inde duas longas pes tertius efficit INGRA,
orationis plena nec pars editur;
et quartus TASCEN, nec portio plena relicta est, 1715
et D sequens longam priorem perficit.
quintum nulla iubet lex observare trochaeum,
nec est notandus unus in tot milibus.
Hae faciunt formae variari plurima metra:
quae potero, tangam; tu mihi leges tene. 1720
Pentametrum dubitant quis primus finxerit auctor:
quidam non dubitant dicere Callinoum.
hexametro cum quinque pedum subiungitur iste,
partes heroi dupliciter recipit,
quas penthemimeris possit disiungere forma: 1725
has si quis geminet, pentametrum faciet.

um verso de qualquer medida entre as já mencionadas e, no entanto, às vezes falta alguma, de modo que se chega a ter um quarto troqueu.

Pode-se compor um exemplo deste modo: 1700

*quae pax longa remisera, arma novare parabant*³¹¹

arma forma o quarto troqueu, mas é um caso raro.

Se nenhum desses padrões for encontrado, os professores rejeitam o verso e não o chamam de heroico.

Mas pense que talvez não há nenhum verso 1705

que não se encaixa em nenhuma dessas regras:

admito que é raro, mas não direi que é impossível.

Em Virgílio, este me desafia:

*magnanimi Iovis ingratum ascendere cubile*³¹²,

aqui não se encontra nenhuma das formas já apresentadas. 1710

Em *magnanimi Iovis* são, de fato, apenas dois pés,

e não segue nenhum que seja considerado meio pé;

depois o terceiro pé, *ingra*, produz duas longas

e não se forma uma palavra completa;

o quarto pé é – *t'ascen* –, mas não resta uma palavra inteira; 1715

e – *de* – seguinte torna longa a anterior.

Nenhuma lei exige que respeite o quinto troqueu,

nem se deve notar um só caso entre tantos milhares.

Esses esquemas fazem muitos metros variar:

falarei sobre aqueles que posso, você guardará as regras para mim. 1720

Não se sabe ao certo qual autor compôs primeiro o pentâmetro,

alguns não hesitam em atribuí-lo a Calino³¹³.

Quando um verso de cinco pés vem depois de um hexâmetro,

forma-se duas partes do heroico

que podem separar o esquema da pentemímera: 1725

se um se junta a dois, um pentâmetro será feito.

³¹¹ “A longa paz havia acabado, aqueles ordenaram mudar as armas”. Trata-se de um *exemplum fictum* de um hexâmetro datílico: *quae pax | longā rē | misērat |, armā nō | vārē pā | rābant*.

³¹² Verso 144 da *Eneida* XII: “que já subiram o leito infiel do magnânimo Júpiter” (VIRGÍLIO, 2014, p. 807). Assim, com a descrição de TM do esquema do verso (v.1710-16), o hexâmetro fica assim: *māgnānī|mē Iōvis | īngrā|tum āscēn|dērē cū|bīlē*.

³¹³ Segundo Harvey (1998, p.98), Calinos foi um antigo poeta elegíaco grego que, como menciona TM, parece ter sido o primeiro poeta a escrever em versos elegíacos.

sed refert duo sint an dactylus unus in illa.
cum duo sunt, eadem bis repeti poterit:
subiungam exemplum, quo fiat planius istud,
desine Maenalios, desine Maenalios; 1730
dactylus ut duplex, non his sententia currat,
desine Maenalios, Musa, referre iocos.
hoc nec praepositum peccat nec parte sequenti:
talis utrique loco convenit una tome.
si primo spondeus erit, tum dactylus alter, 1735
stabit comma prius, non poterit repeti:
talis erit versus haec portio, quam modo tracto,
'postquam res Asiae': claudicat, ut repetas.
ut stet comina sequens, bis dactylus adsit oportet,
postquam res Asiae, desine Maenalios. 1740
dactylus in primo positus, spondeus adhaerens,
non oberit primis, officiet reliquis.
exemplum ponam, parti quod congruat isti,
'Musa mihi causas': discrepat hoc iterum.
dactylus ergo duplex redeat mihi parte sequenti, 1745
Musa mihi causas, desine Maenalios.

Mas há uma diferença se nessa parte são dois ou apenas um dátilo:
quando são dois, o mesmo pode ser repetido duas vezes;
sigo com esse exemplo, para que fique mais claro:

*desine Maenalios, desine Maenalios;*³¹⁴ 1730

desse modo o dátilo aparecerá duas vezes, mas não a mesma ideia:
*desine Maenalios, Musa, referre iocos.*³¹⁵

Isso não é um erro na primeira parte nem na próxima:
esse único hemistíquio é adaptado para ambas as posições.

Se o primeiro for um espondeu, depois um dátilo em segundo, 1735
fica bem como primeiro hemistíquio, mas não poderá ser repetido;
essa parte de verso de que falo ficará assim:

postquam| res Asi|ae ³¹⁶; se você o repete, claudica.

Para que o hemistíquio seguinte esteja certo, o dátilo deve aparecer duas vezes:
postquam res Asiae, desine Maenalios ³¹⁷. 1740

O dátilo colocado na primeira posição, o espondeu na segunda,
não prejudica a primeira parte, mas danifica a segunda.

Darei um exemplo que corresponda a este hemistíquio:

*Musa mihi causa*³¹⁸; este, de novo, destoa.

Então, o dátilo duplo voltará na parte seguinte: 1745

*Musa mihi causas, desine Maenalios*³¹⁹.

³¹⁴ Exemplo composto com parte do verso 61 das *Bucólicas* VIII, de Virgílio. Verso completo: *desine Maenalios, iam desine, tibia, uersus*. Ressalta-se que TM explica a composição do pentâmetro a partir da repetição de *dēsīnē Māenālīōs*. Crusius (1951, p.68), nomeia essa parte do verso de semi-hexâmetro e explica que o pentâmetro datílico resulta de sua repetição, podendo apresentar o esquema exatamente do modo como TM o fez: *dēsīnē| Māenālī|ōs|| dēsīnē| Māenālī|ōs*.

³¹⁵ Esse exemplo de TM é composto a partir do hemistíquio do verso virgiliano apresentado anteriormente. Esse é o esquema do verso: *dēsīnē| Māenālī|ōs|| Mūsā, rē|fērrē iō|cōs*. No segundo hemistíquio (*Musa, referre iocos*), observa-se que a parte *referre iocos* pode corresponder ao verso 42, do poema X, das *Epistulae ex ponto*, de Ovídio (*quorum non pudeat, posse referre iocos*). No entanto, ressalta-se que pelo fato de TM ter apenas citado uma pequena parte desse verso, e não o hemistíquio inteiro, assim como o fez com os demais exemplos de Virgílio, não é possível afirmar com veemência de que se trata de uma composição do gramático com o verso de Ovídio. Entretanto, pode ser válido, uma vez que as *Epistulae ex ponto* foram compostas em metros elegíacos e o verso em que TM supostamente retirou os últimos pés é exatamente um pentâmetro.

³¹⁶ Primeiro hemistíquio do primeiro verso, da *Eneida* III de Virgílio. O verso completo é: *Postquam res Asiae Priamique euertere gentem*. (“Quando aos eternos aprouve destruir sem motivo o invejável”. VIRGÍLIO, 2014, p.193). O esquema métrico da parte do verso apresentada por TM ficaria assim: *pōstquām| rēs Asi|āe*.

³¹⁷ *pōstquām| rēs Asi|āe,|| dēsīnē| Māenālī|ōs*.

³¹⁸ Primeiro hemistíquio do verso 8, *Eneida* I de Virgílio. (*Musa, mihi causas memora, quo numine laeso: “Ó Musa, agora as causas me recorda”*). THAMOS, 2011, p.327). Este é o esquema da parte apresentada nesse verso: *Mūsā mī|hī cāu|sās*.

³¹⁹ De modo que o esquema fica assim: *Mūsā mī|hī cāu|sās || dēsīnē| Māenālī|ōs*.

spondeum duplicem quae pars prior est bene sumet:
peccat enim tantum posteriore tome:
spondeos ante ergo dabis, pars cetera curret,
O fortunati, desine Maenali os. 1750
pars prior ergo pedum admittet quemcumque duorum,
dactylus in reliqua bis repetendus erit.
Scandunt pentametrum, duo sint quasi commata, quidam,
ut pedibus binis semipedes superent;
hos sibi coniunctos spondeum reddere quintum, 1755
postquam res Asi ae desine Maenali os, 1756
postquam res Asi desine Maenali os ae. 1756b
at quidam in medio spondeum reddere malunt,
semipedem et primum cum capite alterius
iungunt, dactylico quae fit de commate longa:
inde duas promptum est sic remanere breves: 1760
his longam adnectunt, qua dactylus incipit alter,
cernis et hinc alias tot remanere breves:
has ad semipedem iungunt in fine relictum,
ultima nec refert longa sit anne brevis.
sic spondeus erit medius, duo post anapaesti, 1765
postquam, res Asi ae de sine Mae nali os.
idcirco primo curabis commate semper,
ne brevis incurrens syllaba semipedis
spondeum mediis nequeat coniungere longis
et fiat talis, ‘incipi Maenali os’. 1770
nam LIS, quae brevis est, iungat sibi sive supremam

A parte que é a primeira adotará bem os dois espondeus;
de fato, esses são defeituosos somente na segunda parte;
então, primeiro você coloca os espondeus, a outra parte será mais veloz:
*O fortunati, desine Maenali os.*³²⁰ 1750

Por isso, a primeira parte admitirá qualquer um dos dois pés,
no restante deverá repetir duas vezes o dátilo.
Alguns escandem o pentâmetro como se fossem dois hemistíquios,
de modo que a cada dois pés excede um meio pé;
esses, unidos, produzem um quinto espondeu: 1755

postquam res Asi ae desine Maenali os, 1756
*postquam res Asi desine Maenali os ae.*³²¹ 1756b

Mas alguns preferem apresentar o espondeu no meio
e unem o primeiro meio pé ao início do outro,
que constitui a longa do hemistíquio datílico;
nota-se que, daqui em diante, permanecem duas breves: 1760

une-se a essas uma longa, com a qual o segundo dátilo começa.
Observe que aqui permanecem tantas outras breves:
une-se essas ao meio pé restante no final
e não importa se a última é longa ou breve.

Assim será um espondeu medial e depois dois anapestos: 1765
*postquam, res Asi ae de sine Mae nali os*³²².

Por isso que no primeiro hemistíquio você será cuidadoso
para que uma sílaba breve não ocorra no meio pé,
não se pode formar um espondeu com longas centrais
e fica assim: *(ta)lis incipe Maenali os.* 1770

Pois *-lis*, que é breve, ou se junta à última, *-os*

³²⁰ O primeiro hemistíquio (*o fortunati*) pertence ao verso 437, do primeiro canto da Eneida, de Virgílio. Verso completo: *O fortunati, quorum iam moenia surgunt!* (“Felizes dos que elevam já muralhas!”). THAMOS, 2011, p.371). O esquema desse *exemplum* fica assim: *Ō fōr|tūnā|tī,|| dēsīnē| Māēnālī|ōs*.

³²¹ De acordo com Chiara Cignolo (2002, p.484), desde a primeira edição do texto de TM, discute-se sobre a repetição desses versos. Keil afirma que (1874, p.33 ss.) podem considerados exemplos assim como os de Aftônio. O autor apresenta o pentâmetro *nil mihi rescribas attinet ipse ueni*, depois os dois meio pés foram unidos ao final, a fim de compor o espondeu final nessa forma: *nil mihi rescri attinet ipse uenibas*. Assim como o de Aftônio, o verso proposto por TM é dividido do seguinte modo: um espondeu (*pōstquām*), três dátalos (*rēs Āsī, dēsīnē Māēnālī*) e um quinto espondeu (*ōs āe*), sendo que a sílaba longa *ae* foi alocada da palavra *Asiae* para o final, a fim de compor o espondeu. Assim, o esquema do verso será assim: *pōstquām| rēs Āsī| āe,| dēsīnē| Māēnālī|ōs* e *pōstquām| rēs Āsī,| dēsīnē| Māēnālī| ōs āe*.

³²² O esquema métrico desse verso fica assim: *pōstquām rēs Āsīāe, dēsīnē Māēnālī ōs*.

*OS, vel quae prima est IN (caput hoc etenim est),
quia nec producta est, geminat nec consona vires,
spondeus minime pes, sed iambus erit.*

exemplum idcirco vocali a parte locavi, 1775
longa foret ne LIS, 'desine Maenaios'.

*quidam, quia gemino constat de commate versus,
cludere comma prius non timuere brevi,
ut sit pentameter talis, qualem modo fingo,*

hoc mihi tam grande munus habere datur, 1780
*aut qualis supra versus peccare videtur,
si fiet talis, 'incipere Maenaios'.*

*nam referre nihil, sit qualis syllaba fini
commataque hoc ipsum iuris habere volunt:*

idcirco et verbo numquam uno cola ligari, 1785
ut constet parti finis utrique suus.

*nam vitiosus erit sic pentameter generatus,
inter nostros gentilis oberrat equus.*

*spondei duo sunt, quos dixi commate primo
posse dari: verum syllaba quae sequitur* 1790
*nec penthemimerin verbi cum fine relinquit,
quae data pentametris regula prima sonis,
nec post dactylico debet quae commate iungi
esse caput versus dactylici patitur.*

hoc ipsum melius mulata parte coibit, 1795
gentilis nostros inter oberrat equus.

*tantam nostra nequit mensura absolvere litem,
malo tamen longa cludere comma prius.*

ou *-in*, que é a primeira (o início é, pois, esse),
visto que não é longa e nem mesmo uma consoante duplica seu valor,
não será nem um pé espondeu, mas um iambo.

Por isso, coloquei um exemplo que começa com vogal, 1775
para não tornar longa a sílaba: *-lis, desine Maenalios*³²³.

Alguns, porque o verso é constituído de dois hemistíquios,
não temem em terminar a primeira parte com uma breve,
de modo que esse seja um pentâmetro, como eu assim o faço:
*hoc mihi tam grande munus habere datur*³²⁴, 1780

ou, como o verso acima parece ser irregular,
será feito assim: *(ta)lis, incipe Maenalios*.

De fato, afirmam que a sílaba no final é indiferente
e os hemistíquios usufruem do mesmo direito;
e, por isso, os hemistíquios nunca são ligados a uma só palavra, 1785
de modo que seu final fica evidente em cada uma das partes.

De fato, assim, o pentâmetro criado será irregular:

inter nostros gentilis oberrat equus.³²⁵

São dois espondeus que eu disse que podem se formar
no primeiro hemistíquio, mas a sílaba que os segue 1790
não leva a pentemímera ao final da palavra
– que é a primeira regra imposta aos pentâmetros –,
nem aquela que deve ser unida depois da parte datílica
permite ser o início de um verso datílico.

Esse mesmo exemplo ficará melhor mudando uma parte: 1795

gentilis nostros inter oberrat equus.³²⁶

Nossa medida não pode acabar com tanta discussão;

contudo, prefiro claudicar o primeiro hemistíquio com a longa.

³²³ Nesse exemplo, como a sílaba seguinte à *-lis* começa com consoante (*-de*), *-lis* torna-se, obrigatoriamente, longa: *-līs, | dēsīnē | Māenālī | ōs*.

³²⁴ “Esse grande ofício a mim tem de ser atribuído”. *Exemplum fictum* de TM com sílaba breve (*grande*) no final do primeiro hemistíquio, exemplificando a irregularidade métrica apresentada pelo gramático. Assim, o esquema métrico do pentâmetro será este: *hōc mīhī | tām grān | dē | | mūnūs hā | bēřē dā | tūr*.

³²⁵ “Entre a nossa gente vagueia um cavalo”. Trata-se de mais um exemplo forjado pelo próprio gramático que apresenta um pentâmetro com cesura irregular, uma vez que o final do primeiro “hemistíquio” recai sobre a primeira sílaba de *gentilis*. Desse modo, de acordo com as descrições dos próximos versos, o verso fica assim: *īntēr | nōstrōs | gēn | | tīlīs | ō | bērrāt | ē | quūs*.

³²⁶ Com a variação métrica de TM, o esquema do verso é este: *gēntī | līs nōs | trōs | | īntēr | ō | bērrāt | ē | quūs*.

hos elegos dixere, solet quod clausula talis
tristibus, ut tradunt, aptior esse modis. 1800
Nec tantum hexametris geminam subiungere partem
dactylicam mos est; saepe semel posita
praemisso hexametro dulcem subnectit epodum.
talis epodus erit,
tibia docta, precor, tandem mihi dicere versus 1805
desine Maenalios.
hoc doctum Archilochum tradunt genuisse magistri:
tu mihi, Flacce, sat es,
'diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae'. 1810
Cetera pars superest, 'mea tibia dicere versus':
haec iuncta frequentius edet
anapaestica dulcia metra
cuicumque libebit, ut istos,
triplices dare sic anapaestos. 1815
atque ille poeta Faliscus,
cum Indicra carmina pangit,
'uva, uva sum, et uva Falerna,

Esses são ditos elegíacos, porque esse tipo de cláusula costuma ser mais adequada, como ensinamos, aos ritmos tristes. 1800

E aos hexâmetros vem depois não apenas o hemistíquio datílico duplicado: este frequentemente é posicionado uma só vez, eu o coloquei antes do hêxametro e acrescentei um doce epodo.

O epodo será assim:

tibia docta, precor, tandem mihi dicere versus 1805
*desine Maenalios.*³²⁷

Os professores ensinam que o douto Arquíloco o criou; basta-me tu, Flaco:

diffugere nives, redeunt iam gramina campis
*arboribusque comae.*³²⁸ 1810

Resta a outra parte: *mea tibia dicere versus*;³²⁹ esse hemistíquio, em série contínua, dá origem aos doces pés anapésticos;

qualquer um poderá criar anapestos repetidos três vezes, assim como esses. 1815

E o famoso poeta Falisco³³⁰, quando compõe seus poemas jocosos:

uva, uva sum, et uva Falerna,

³²⁷ “Com o poema erudito, peço que recite para mim o verso/ *desine Maenalios*”. Exemplo forjado por TM utilizando parte do verso já mencionado (v.1730 ss.) da *Bucólica* VIII, de Virgílio. TM compõe esse exemplo apresentando o verso conhecido como sistema arqui-loqueu primeiro (cf. CRUSIUS, 1951, p.104). Ele é composto por um hexâmetro datílico seguido de um semi-hexâmetro, cujo esquema é: *tībīā| dōctā, prē|cōr;|| tān|dēm mīhī| dīcērē| vērsūs / dēsīnē| Māenālī|ōs*. Segundo Crusius (1951, p.89), o semi-hexâmetro corresponde à segunda metade de um pentâmetro datílico, como se pode observar no exemplo dado pelo gramático, em que *desine Maenalios* corresponde à segunda metade das variações de pentâmetros criados ao longo desse trecho (a partir do v.1730 ss.). Ademais, ressalta-se que TM também compõe seu hexâmetro datílico com partes do mesmo verso virgiliano como, por exemplo, os pés *tībīā* e *vērsūs*. Ressalta-se que, nos versos 1804-11, o autor compõe nesse sistema arqui-loqueu primeiro, inserindo também seus *exempla* nesses metros.

³²⁸ Verso 1 da *Ode* 4.7, de Horácio. (“Lá se foram enfim as brancas neves,/ reverdecem os campos; o arvoredo,/ verde, revive a sua antiga coma”. HORÁCIO, 2003, p.153). Destaca-se que o sistema arqui-loqueu primeiro é somente empregado por Horácio na *Ode* 4.7.

³²⁹ “Meu poema recita os versos”. Observa-se que TM insere seu exemplo no hexâmetro: *cētērā| pārs sūpēr|ēst|| mēā| tībīā| dīcērē| vērsūs*. Assim, nota-se que o artígrafo apresenta a segunda parte do hexâmetro já na própria estrutura de seu verso.

³³⁰ De acordo com Cignolo (2002, p.488), o poeta *Titus Annianus* foi autor dos *Carmina Falisca*, um conjunto de poemas de tema campestre e, dentre eles, restaram apenas alguns fragmentos, alguns citados por TM nos próximos versos. O poeta é chamado Falisco por TM, pois, ainda segundo Cignolo (2002, p.488), identifica-se Falisco como um amigo mencionado por Aulo Gélío em sua obra *Noctes Atticae* e que possuía um campo na região da Etrúria.

<i>et ter feror et quater anno’:</i>	
<i>libro quoque dixit eodem</i>	1820
<i>‘undae unde colonus eoae</i>	
<i>a flumine venit Oronti’.</i>	
<i>erit ultima syllaba post tres</i>	
<i>catalectica quae perhibetur;</i>	
<i>nec non alias quoque binas</i>	1825
<i>et tres superare solere,</i>	
<i>pes sit licet integer ipse,</i>	
<i>si non hunc regula poscet,</i>	
<i>catalecticon hoc genus omne</i>	
<i>et semipedem vocitari</i>	1830
<i>supra quoque iam meministi,</i>	
<i>mirum tibi nec videatur</i>	
<i>spondeon inesse anapaestis.</i>	
<i>rex et dominus prior ipse est,</i>	
<i>hic advena sumptus et hospes</i>	1835
<i>de foedere temporis aequi,</i>	
<i>quotiens locus expetet, ultro</i>	
<i>reddet sua iura priori.</i>	
<i>Alias tamen haec eadem pars,</i>	
<i>quotiens ithyphallicon addit</i>	1840
<i>metrum sibi, tale fit unum,</i>	
<i>mea tibia dicere versus destitit latinis,</i>	
<i>iamdudum saucia cura deserit pudorem,</i>	

*et ter feror et quater anno;*³³¹

e no mesmo livro também disse: 1820

undae unde colonus eoae

*a flumine venit Oronti.*³³²

A última sílaba que vem

depois de três pés será catalética

e outras vezes usam antes 1825

também dois ou três,

mesmo se tiver um pé inteiro,

se não é esse que a regra exige,

todo esse tipo é chamado catalético

e meio pé a sílaba restante, 1830

como já lhe lembrei acima.

E não lhe parece estranho

haver um espondeu entre os anapestos:

lei e padrão é aquele primeiro,

o outro foi admitido como estranho e hóspede 1835

com base no acordo de equivalência de tempo;

em todos os casos em que a posição o exigir,

dará ao primeiro seus direitos.

Contudo, essa mesma parte,

todas as vezes que une um metro 1840

itifálico³³³ a si, forma um metro assim:

*mea tibia dicere versus destitit latinis,*³³⁴

*iamdudum saucia cura deserit pudorem,*³³⁵

³³¹ Exemplo do poeta Aniano, Fragmento I, v.1 e 2. (“Uva, uva sou e a uva de Falerno/ e sou transportado de três a quatro vezes ao ano”). TM apresenta nesse trecho o verso paremiaco. Trata-se de um dímeter anapéstico que, de acordo com Crusius (1951, p.118), falta a última ársis, sendo que a última tésis é formada apenas por uma sílaba breve ou por uma longa. Ressalta-se que Crusius apresenta esse mesmo verso do poeta Falisco como exemplo, citando TM. Desse modo, o esquema métrico desses versos é este: *Ūva, ū/vă* sum, ēt ū/vă *Fălēr|nă/ Ēt tēr| fērōr ēt| quātēr ā|nnō.*

³³² Outros versos do poeta Aniano: “D’onde, d’onde é o agricultor do Oriente?/ Do rio vem para Orontes”. Novamente, trata-se de um paremiaco: *ūnde ūn|dē cōlō|nūs Ēō|āe/ ā flū|mīnē| vēnīt| Ōrōn|tī.*

³³³ De acordo com Crusius (1951, p. 87), o itifálico é composto por três pés troqueus (— | — | — | —).

³³⁴ “Meu poema detém os latinos que recitam os versos”. *Exemplum fictum* de TM, em que ele apresenta um paremiaco seguido de um itifálico: *mĕă tī|bĭă dī|cĕrĕ vĕr|sūs| dĕsīt|tīt lă|tīnōs.*

³³⁵ Esse exemplo, assim como o seguinte, é constituído por um hemistíquio do verso 1 do canto IV da *Eneida*: *At regina graui iamdudum saucia cura* (“Quanto à rainha, ferida de cega paixão desde muito,”

Priamique evertere gentem fata iam parabant.
ithyphallica porro citarunt musici poetae, 1845
qui ludicra carmina Baccho versibus petulcis
Graio cum cortice phello tres dabant trochaeos,
ut nomine fit sonus ipso, Bacche Bacche Bacche.
Hexametrum quotiens ita totum dactylus explet,
ut nusquam in medio, sed sit spondeus in imo, 1850
sive trochaeus erit, cum dempta est syllaba prima,
quae demi poterit, reliqui fient anapaesti, ultimaque ex illis
catalectica, quae remanebit.
dactylico tali facile est hoc noscere versu,
at tuba terribilem sonitum procul aere recurvo, 1855
at, coniunctio quae solida est, cum demitur inde,
ea formula fiet, ut est anapaesticus iste,
vo remanet, quia dempta est syllaba prima,
dactylon in primo reddens, spondeon in imo. 1860
Nec non dactylico qui commate constat utroque,
pentameter metrum quod erit choriambicon edet.

VIRGÍLIO, 2014, p.249), seguido de um verso itifálico. Desse modo, o esquema do verso de TM é este:
iāmdūdūm| sāucīă| cūră| dēsērīt| pūdōrēm.

*Priamique evertere gentem fata iam parabant.*³³⁶

Depois, entoaram os itifálicos os poetas líricos 1845

que darão três troqueus, como os poemas lúdicos a Baco³³⁷,

em versos atrevidos acompanhados pelo falo de cortiça, em grego *phellos*,

como o ritmo que se produz com esse nome: *Bācchē Bācchē Bācchē*³³⁸.

Assim, quando o dátilo completa todo o hexâmetro,

de modo que o espondeu não esteja no meio, mas no final 1850

– ou se for um troqueu –, quando for eliminada a primeira sílaba,

aquela que poderá ser eliminada, os demais serão anapestos

e a última sílaba desses, que permanecerá, será catalética.

É fácil reconhecer esse com o verso datílico:

*at tuba terribilem sonitum procul aere recurvo*³³⁹. 1855

Quando a conjunção *at*, que é sólida, é eliminada ali,

forma-se um modelo anapéstico, assim como este:

*tuba terribilem sonitum procul aere recurvo*³⁴⁰.

A última *vo* permanece, porque a primeira sílaba, que foi eliminada,

mantém o dátilo em primeiro e o espondeu por último³⁴¹. 1860

E aquele que é constituído por duas partes datílicas,

o pentâmetro, formará um metro que será coriâmbico.

³³⁶ Vale lembrar que o primeiro hemistíquio desse verso já foi utilizado por TM nos versos anteriores (v.1738 ss.). Assim, nota-se que TM acrescenta após o colón virgiliano um itifálico: *Prīāmi|quē evēr|tērē gēn|tēm|fātā| iām pā|rābānt*.

³³⁷ Segundo Cignolo (2002, p.491), *ludicra carmina* refere-se às procissões fálicas e aos cantos ligados ao culto dionisíaco.

³³⁸ TM apresenta um exemplo de verso itifálico composto de três pés troqueus. É importante observar que esse mesmo exemplo foi primeiramente forjado por Césio Basso em seus *Fragmenta*, porém foi aplicado ao verso itifálico de quatorze sílabas, formado por sete pés troqueus. Ressalta-se que, ao repetir o vocativo *Bācchē*, Basso tem como principal objetivo demonstrar ritmo constituído pela oposição das longas e breves, isto é, ressaltar o plano expressivo para que o leitor possa compreender com clareza a funcionalidade do verso. Desse modo, Césio Basso – e posteriormente TM com a repetição do exemplo – revela, por meio de uma elaboração aparentemente simples, uma “[...]preocupação voltada para o aspecto fonológico da língua na estruturação de um enunciado poético” (TEIXEIRA, 2005, p. 32).

³³⁹ Verso 503 da *Eneida IX*: *At tuba terribilem sonitum procul aere canoro* (“Longe a trombeta sonora de bronze por tudo reboa,” VIRGÍLIO, 2014, p.615). Trata-se de um hexâmetro composto, em sua maioria, por dátilos sendo que o último pé pode ser um espondeu ou um troqueu. Assim, o esquema métrico será este: *Āt tūbā| tērrībī|lēm|| sōnī|tūm prōcūl| āerē cā|nōrō*. Nota-se que TM modifica o pé final do hexâmetro virgiliano *cānōrō* por *rēcūrvō*. A substituição pode estar relacionada à necessidade de análise do gramático, uma vez que no verso 1912 b ele continua sendo transformado.

³⁴⁰ O exemplo confirma a explicação de TM. De fato, observa-se que sem a sílaba *āt*, o ritmo do verso é invertido, de modo que o metro datílico é transformado em anapéstico. A sílaba final *-vō-* permanece no verso, mas isolada. Dessa forma, o esquema desse verso fica assim: *tūbā tē|rrībīlēm| sōnītūm| prōcūl āe|rē rēcūr|vō*.

³⁴¹ Assim como Cignolo bem observa (2002, p.493), a sílaba inicial que foi eliminada (*āt*), além de ser a ársis do primeiro dátilo, determina a escansão datílica do verso, garantindo a presença do espondeu final.

*exemplum ponam, tunc fiat quatenus addam,
 nulla meo sedeat turba profana loco.
 dactylicum colis esse vides geminis: 1865
 primum et semipedem post detur syllaba longa,
 sive est natura, seu fit ab adpositis;
 et quae nunc brevis est, fiat paenultima longa
 tempore producto; cetera permaneant.
 inserte nulla meo iam, produc paene supremam, 1870
 qui locus ante fuit, lucus ut esse queat:
 efficies metrum, nomen cui dant choriambo,
 nulla meo iam sedeat turba profana luco.
 praemonui chorion dici, quem saepe trochaeum
 dicimus: hic prior est, alter iambron habet. 1875
 nulla meo pes efficitur geminatus utroque:
 iam sedeat choriambos item: mox turba profa pes
 tertius accedit similis. pars illa, na luco,
 bacchio adversus fiet pes: nam brevis ante est
 et geminae longae. fiet catalexis in istum, 1880
 quia non eiusdem generis deprensus in imo est,
 ut docui: nec enim cludit choriambus honeste,
 hoc Cereri metro cantasse Phalaecius hymnos
 dicitur: hinc metron dixere phalaecion istud.*

Darei um exemplo, depois vou mostrar como se faz:

*nulla meo sedeat turba profana loco.*³⁴²

Observe que é datílico nos dois hemistíquios: 1865

coloca-se depois do primeiro pé e meio uma sílaba longa

– que se forma seja por natureza ou pela união de consoantes –

e a penúltima, que agora é breve, se torna longa

com aumento de duração; o resto permanece igual.

Insira *nulla meo iam* e alongue a penúltima, 1870

de modo que aquele que antes era *locus* possa ser *lucus*;

será formado um metro cujo nome é coriambo:

*nulla meo iam sedeat turba profana luco*³⁴³.

Expliquei que se chama coreu aquele que sempre nomeamos

troquei: este é o primeiro pé, o segundo será um iambo. 1875

Nūllā mēō é um pé duplo formado por ambos;

iām sēdēāt também é um coriambo; depois vem um

terceiro pé semelhante *tūrbā prōfā*. Essa parte, *nā lūcō*,

forma o pé contrário ao báquio, pois há uma breve antes

e duas longas. A cataléxis será nesse pé, 1880

porque no final se encontra um pé de tipo diferente,

como expliquei e, de fato, não termina um coriambo adequadamente.

Diz-se que Falécio cantara nesse metro hinos a Ceres,

por isso chamaram esse metro de falécio³⁴⁴.

³⁴² “Nenhuma desordem profana será colocada em meu lugar.” Não se sabe ao certo a qual autor esse verso poderia pertencer. Para Chiara Cignolo (2002, p.494), o pentâmetro poderia ser um *exemplum fictum* de TM, uma vez que não há qualquer indicação de que o verso poderia ser de outro autor, além do modo como o gramático o introduziu (*exemplum ponam*). O esquema métrico desse verso fica assim: *nūllā mē/ō sēdēāt/ tūrbā prō/fānā lō/cō*.

³⁴³ O esquema do verso é este: *nūllā mēō iām sēdēāt tūrbā prōfānā lūcō*.

³⁴⁴ Fílico de Corcira, poeta grego que, de acordo com Federica Provenzale (2009, p.III), foi um autor trágico do período helenístico que pode ter vivido entre o fim do século IV a.C. à primeira metade do século III a.C. A obra do poeta foi encontrada em fragmentos, dentre estes, encontra-se o hino a deusa Ceres composto em hexâmetros coriâmbicos (*Frag.5*). Fílico é conhecido como o inventor desse metro e, por esse motivo, também foi nomeado “falécio”. Ressalta-se que o comentário de TM a respeito de Fílico pode ser relacionado ao de Césio Basso (KEIL, 1874, p.263, v. 25 ss.), pois TM mantém a confusão presente no códice de Basso do nome *Phillicus* por *Phalaeceius*, daí o nome do verso como *phalaeceius*. Segundo Provenzale (2009, p.55), a referência de Basso ao hino de Ceres é reconhecida como a mais antiga. Nota-se que, tanto em Basso quanto em TM, *hymnos* aparece no plural, dando a entender que Fílico compôs mais de um hino dedicado à Ceres. No entanto, Provenzale (2009, p.55) explica que, para os filólogos, compreende-se o substantivo no plural como um “plural genérico”, de modo que se exclui a possibilidade de Fílico de Corcira ter escrito mais de um hino a Ceres no mesmo metro. O metro falécio também é chamado de hendecassílabo falécio e, segundo Boldrini (2002, p.166), apresenta o seguinte esquema: × ×

- nec non et memini pedibus quater his repetitis* 1885
hymnum Battiaden Phoebos cantasse Iovique,
pastorem Branchum cum captus amore pudico
fatidicas sortes docuit depromere Paeon.
- qui multos legere, negant hoc corpore metri*
Romanos aliquid veteres scripsisse poetas. 1890
dulcia Septimius qui scripsit opuscula nuper,
ancipitem tali cantavit carmine lanum,
'Iane pater, Iane tuens, dive biceps biformis,
o cate rerum sator, o principium deorum,
stridula cui limina, cui cardinei tumultus, 1895
cui reserata mugiunt aurea claustra mundi.'
ecce vides ta mugiunt esse duos iampos.
temporibus namque pares saepe sibi vicissim
cedere vel tribrachyn admittere saepe possunt,
'tibi vetus ara caluit aborigineo sacello' 1900
hic quoque succedere sic tribrachyn annotabis,
longa quod est in geminas prima breves soluta
tibi, similis nec minus altera pede consequenti
ra ca: monui iam satis has saepe solere solvi:
pro chorio tribrachys hic bis datus invenitur. 1905
nec minus hoc, ra caluit aborigineo sacello,
et chorius solvitur, et tribrachys est iambus.
Anapaestus item quater editus hexametro
ita clauditur, ut choriambicus, antibaccho.
faciet tibi perspicuum cito versus idem 1910
dactylicus, modo qui potuit dare quinque anapaestos,
at tuba terribilem sonitum dedit aere recurvo, 1912
tuba terribilem sonitum dedit aere curvo: 1912b
anapaestus inest quater, ultimus antibacchus.

| — ∪ ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∩ . O primeiro pé pode ser representado por um iambo (∪ —), por um troqueu (— ∪) ou por um espondeu (— —).

- Calímaco cantou um hino a Febo e Jove,
E lembro-me que, com esses pés repetidos quatro vezes, 1885
quando Apolo Peã, tomado de casto amor,
ensina ao pastor Branco a tirar sortes fatídicas.
Aqueles que leram muito negam que os antigos poetas
romanos escreveram alguma obra nessa forma métrica. 1890
Serenó, que escreveu os doces *Opuscula* recentemente,
cantou as cabeças de Jano nesse poema:
Iane pater, Iane tuens, dive biceps biformis,
o cate rerum sator, o principium deorum,
stridula cui limina, cui cardinei tumultus, 1895
*cui reserata mugiunt aurea claustra mundi.*³⁴⁵
Observe que em *tă mŭgŭnt* há dois iambos,
de fato, sendo equivalente em tempo, podem alternar entre si
ou admitem frequentemente o tríbaco:
*tibi vetus ara caluit aborigineo sacello.*³⁴⁶ 1900
Observará que também esse, do mesmo modo, sucede o tríbaco,
porque a primeira longa foi resolvida em duas breves,
tĭbĭ, e também a outra semelhante no pé seguinte,
-ră că-; já ensinei suficientemente que essas costumam ser dissolvidas:
essa forma duas vezes o tríbaco posto no lugar do coreu. 1905
E agora nesse, *-ră călŭit ă/börĭgi|něő să/cĕllo*,
o coreu é dissolvido e o iambo também se torna um tríbaco.
Do mesmo modo, o anapesto repetido quatro vezes com hexâmetro
pode claudicar assim como o coriâmbico com antibáquio.
Logo ficará claro para você o mesmo verso datílico 1910
que há pouco pode produzir cinco anapestos:
at tuba terribilem sonitum dedit aere recurvo, 1912³⁴⁷
tuba terribilem sonitum dedit aere curvo: 1912b³⁴⁸

³⁴⁵ Verso 1-4 do Fragmento 23, de Séptimo Sereno. (“Jano pai, Jano observador, deus de duas faces,/ ó sábio criador de tudo, o princípio dos deuses,/ a quem os estridentes cativéis, as estrondosas perturbações/ a quem rugem os áureos templos aberto do mundo.”).

³⁴⁶ Verso 5 do Fragmento 23, de Sereno. (“o velho roga-lhe no altar do santuário aborígene.”)

³⁴⁷ Mesmo esquema de hexâmetro virgiliano apresentado no verso 1855.

³⁴⁸ Nesse verso, TM demonstra a formação do metro arqueuleu tendo como base o hexâmetro datílico virgiliano apresentado no verso anterior. Assim como o gramático já explicou nos versos 1856 ss., com a

- similem dabo versiculum, magis ut probetur,
tibi nascitur omne pecus, tibi crescit haedus.* 1915
*prima reponatur, redeat quoque tertia fini:
dactylicus tibi, qui fuerat modo, iam referetur,
nam tibi nascitur omne pecus, tibi crescit et haedus.
generi datur auctor huic vetus Archebulus.*
- Dactyllici finem versus si cludat iambus,* 1920
*hoc est pro longa brevis ut paenultima fiat,
auribus acciderit novitas inopina meleos;
versus ut hic resonare potest, ita si cecineris,
ite domum saturae, venit Hesperus, ite saturae,
Nile pater propera, sitiunt sata, Nile propera,* 1925
*heus puer, ut mea sint tibi vilia carmina, vides,
si nusquam hoc aliquis lectum putat, ecce dabitur
versus Homericus Ausonio resonans ita modo,
quemque miuron Achaica gens vocitare solita est,
attoniti Troes viso serpente pavitant.* 1930
Livius ille vetus Graio cognomine suae

eliminação da sílaba *at*, o ritmo do verso datílico se converte a um ritmo anapéstico. Nesse exemplo, o metricista transforma o penúltimo pé do hexâmetro do verso 1912 (*-t āerĕ rĕ*), em um antibáquio (*rĕ cūrĵō*). Assim, o verso arquebuleu é composto por quatro anapestos e um antibáquio (v.1913): *tŭbă tĕr|rĭbĭlĕm|sŏnĭtŭm|dĕdĭt_āe|rĕ cūrĵō*.

há quatro vezes o anapesto e por último um antibáquio.

Apresentarei um verso similar porque será melhor de analisar:

*tibi nascitur omne pecus, tibi crescit haedus.*³⁴⁹ 1915

Repõe-se a primeira e volta também a terceira no final:

agora o verso datílico, que estava daquele modo, será apresentado a você:

Para esse tipo de verso, o velho Arquebulo é dado como autor.

Se um iambo termina no final de um verso datílico, 1920

nesse caso em que a penúltima sílaba será breve em vez de longa,

a novidade do ritmo inesperado atingirá os ouvidos,

como pode ressoar esses versos, se você os cantar assim:

*ite domum saturae, venit Hesperus, ite saturae,*³⁵⁰
*Nile pater prospera, sitiunt sata, Nile prospera,*³⁵¹ 1925

*heus puer, ut mea sint tibi vilia carmina, vides,*³⁵²

Se qualquer um pensar que isso não será mais lido,

eis que será dado um verso homérico que soa ausônio

e é aquele que o povo aqueu costumava chamar miuro³⁵³:

*attoniti Troes viso serpente pavitant.*³⁵⁴ 1930

O famoso antigo Lívio de apelido grego inseriu³⁵⁵

³⁴⁹ *Exemplum fictum* apresentado por Césio Basso (*Frag.* VI, v. 29 e *Frag.* III, v.1). Trata-se de um verso arquebuleu: *tībī nās|cītūr ō|mnē pēcūs| tībī crēs|cīt hāedūs.*

³⁵⁰ Verso 77 das *Bucólicas* X, de Virgílio: *Ite domum saturae, uenit Hesperus, ite, capellae* (“Fartas cabritas, ide ao curral, Vésper brilha”. VIRGÍLIO, 2005, p.95). TM modifica o último pé do hexâmetro virgiliano, acrescentando *sātūrāe* no lugar de *cāpēllāe*, a fim de demonstrar a mudança de ritmo ao terminar um verso datílico com um iambo: *ītē dō|mūm sātū|rāe vēnīt| Hēsperūs,| ītē sātūrāe.*

³⁵¹ “Pai, nada prospera, as terras estão sedentas, nada prospera”. Esse *exemplum* de TM, assim como o próximo hexâmetro, também apresentam um iambo como o último pé: *nīlē pā|tēr prōpē|rā, sītī|ūnt sātā,| nīlē prō|pērā.*

³⁵² “Olha, menino, vês que os meus poemas são banais para ti.” O esquema métrico desse hexâmetro fica assim: *heūs pūēr,| īt mēā| sīnt tībī| vīlīā| cārmīnā,| vīdēs.*

³⁵³ De acordo com Crusius (1951, p.149), parte dos fragmentos do autor arcaico Lívio Andrônico são escritos em hexâmetros datílicos e a outra parte em um verso semelhante ao hexâmetro datílico, mas no qual a penúltima sílaba é breve, e não longa. Esse verso é conhecido como miuro e, ainda segundo Crusius, foi muito utilizado pelos gregos helenísticos, embora seja um verso raro.

³⁵⁴ “Assombrados, os troianos temem a serpente avistada”. Trata-se, portanto, de um verso miuro, cujo esquema é este: *āttō|nītī| Trōēs vī|sō sēr|pēntē pā|vītānt.*

³⁵⁵ Segundo Cignolo (2002, p.500), essa passagem tem sido alvo de muitas discussões entre os estudiosos, principalmente porque não se sabe ao certo a que autor TM se refere e atribui os versos seguintes (v.1935-8). Como a autora afirma, os estudos de Marconi (1963, p.131ss.), demonstram que esses versos que TM parece ter atribuído a um *Livius* não podem ser considerados pertencente a fragmentos de tragédia de Lívio Andrônico, devido a razões estilísticas e lexicais. Dessa forma, Cignolo afirma que alguns autores também defendem a hipótese de que houve uma confusão entre os nomes *Livius* e *Levius* e que TM pode ter mencionado, na verdade, Lévio Melisso devido à definição *Gratio cognomine*. No entanto, a autora, apesar de concordar que a confusão em nível paleográfico seja justificável, não acredita que o gramático pode ter mencionado Lévio Melisso que viveu no século I. a.C. Sendo assim, Cignolo (ibid., p.501) supõe que TM pode ter sido vítima de um erro, provavelmente originário de sua fonte, e que, por esse motivo, ele tenha

- inserit Inoni versus, puto, tale docimen:*
praemisso heroo subiungit namque miuron,
hymnum quando chorus festo canit ore Triviae,
et iam purpureo suras include cothurno, 1935
balteus et revocet volucres in pectore sinus,
pressaue iam gravida crepitent tibi terga pharetra:
derige odorisequos ad certa cubilia canes.
- Dactylicum tamen hoc melius resonare poterit:*
si penthemimeris talis praemissa tome sit, 1940
quae primo spondeon habet, mox dactylon addit
tum post semipedem veniant duo fine revulsi
incolumi sermone pedes sine parte priorum,
'postquam res Asiae' veluti, hunc 'primus ab oris',
fiet hendecasyllabos, sed alter: 1945
namque hic de genere est phalaeciorum,
cuius mox tibi regulam loquemur.
- Nunc his talis erit versus, ut hic est,*
postquam res Asiae, primus ab oris,
at regina gravi saucia cura. 1950
sic fatur lacrimans, mittit habenas,
et tandem Euboicis labitur oris.
istum semipedem prima sequentis
spondeum medium reddet utrimque:
- quartus dibrachys est: quintos in imo* 1955
spondeum faciet sive trochaicum.
- Cum vero heptameres fuerit divisio versus,*
in tragicis plerumque choris deprenditur unus
insertus multis non una lege creatis.
- fabula sic Euripidis inclita monstrat Orestes:* 1960
nam tali versti cunctis trepidantibus intus

atribuído o miuro ao poeta arcaico, mas o uso do verbo *puto* (v.1932), aponta para a incerteza do metricista em relação a sua afirmação. Contudo, nota-se que são apenas hipóteses inconclusas, uma vez que não há precedentes desses versos e que eles foram apenas encontrados no tratado de TM.

Argivum fugiens eunuchus flagitat ense;
cetera non simili componit lege, sed aptos
continue trepido plures conectit iambos.
inserit haec aequae Pomponius in choricis sic, 1965
'Rhoeteis procul a terris', mox dispare versu
subiecto, 'Priamique aras damnare pias': tunc
'obruere nos Danaosque simul' parilem dedit illi.
non equidem possum tot priscos nosse poetas,
ut veterum exemplis valeam quae tracto probare: 1970
Maurus item quantos potui cognoscere Graios?
quorum praecipue studiis ars musica constat.
nemo tamen culpet, si sumo exempla novella:
nam et melius nostri servarunt metra minores.
Septimius, docuit quo ruris opuscula libro, 1975
hoc genere adsidue cecinit;
ponere pauca mihi sal erit,
'inquit amicus ager domino
si bene mi facias, memini':

o quarto é um díbraco, o quinto final
 constituirá um espondeu ou um troqueu. 1955

Quando, porém, a cesura for heftemímera, o verso
 será geralmente visto em coros trágicos, um inserido
 entre muitos outros criados não com a mesma regra.

Assim, mostra a famosa tragédia de Eurípedes, *Orestes*: 1960
 de fato, esse tipo de verso o eunuco exige
 fugindo da espada argiva, enquanto todos estremeciam lá dentro;
 os demais ele não compõe com regras semelhantes,
 mas os vários versos iambos seguintes se unem mantendo o medo.
 Pompônio também colocou esses metros nos coros assim:³⁶² 1965
*Rhoeteis procul a terris*³⁶³, em seguida um verso de ritmo
 diferente: *Priamique aras damnare pias*³⁶⁴. E depois desse
 apresentou um igual ao primeiro: *obrue nos Danaosque simul*³⁶⁵.
 Quanto a mim, não posso conhecer tantos poetas arcaicos,
 para que eu possa comprovar o que falo com exemplos dos antigos. 1970
 Além disso, quantos gregos eu, um mauritano, pude conhecer?
 Principalmente sobre os estudos daqueles que a teoria musical se baseia.
 No entanto, ninguém me critica se eu eu recorro a exemplos mais novos.
 De fato, os nossos poetas mais recentes preservaram melhor os metros.
 Sereno, naquele livro em que ensinou as atividades do campo, 1975
 cantou com esse tipo de metro em série,
 basta-me citar poucos exemplos:
inquit amicus ager domino
*si bene mi facias, memini.*³⁶⁶

³⁶² Os exemplos a seguir correspondem aos versos 5 ao 7 da *Tragédia* de Pomponius Secundus. (“Longe das terras romanas/ e os altares sagrados de Príamos danificam/ e que os gregos nos enterre.”).

³⁶³ Este e os demais versos incluem exemplos do verso alcâmico que se trata de um tetrâmetro datílico acatalético. TM complementa o alcâmico, de modo que os insere em seus hexâmetros datílicos. Assim, o esquema do verso é este: *Rhōetē|īs prōcūl| ā tēr|rīs mōx| dīspārē|vēr̄sū*, em que o alcâmico corresponde à parte em negrito do exemplo.

³⁶⁴ *Sūbīē|ctō Prīāmī|que ārās| dāmnā|rē pī|ās; tūnc*. Nesse verso, nota-se que TM muda o ritmo, uma vez que o exemplo, isolado da estrutura do hexâmetro, é formado por anapestos e espondeus: *Prīāmī|que ārās| dāmnā|rē pīās*.

³⁶⁵ *Ōbrūē| nōs Dānā|ōsquē sī|mūl pārī|lēm dēdīt| īllī*.

³⁶⁶ “Diz o amigo agricultor ao patrão:/ ‘se fizeres bem, lembrarei’”. Trata-se do fragmento 10 de Sereno, em que TM apresenta como exemplo de um uso do alcâmico. Dessa forma, o esquema métrico desses verso é este: *īnquīt ā|mīcūs ā|gēr dō|mīnō/ sī bē|nē fā|cīās, mē|mīnī*.

- 'pineae brachia cum trepidant,* 1980
audio canticulum zephyri.'
sic hephthemimeres servavit carmine utroque:
hexametros facies ipsos, si cetera reddas,
inquit amicus ager domino sere, plurima reddam;
si bene mihi facias, memini tibi solvere grates: 1985
pineae brachia cum trepidant stridentia flabris,
audio canticulum zephyri modulante susurro.
Syllaba praeterea numero superadditur isti,
non refert qualis, cum sit suprema futura;
hoc referi sane, brevis ut paenultima fiat, 1990
ultima quae metro fuit hoc inventa Sereni.
nam lyrici quotiens sua volunt
carmina per varios dare sonos,
pluribus illa modis ita novant.
dactylicum hoc fieri magis amat; 1995
vel si ponitur unus alius,
pes modo tertius hunc retineat.
talia docta Falisca legimus:
nam tibi notius hoc genus erit,
carmine siquid ab hoc posuero, 2000
'quando flagella iugas, ita iuga,
vitis et ulmus uti simul eant:
nam nisi sint paribus fruticibus,
umbra necat teneras Amineas'.

pinea brachia cum trepidant, 1980
*audio canticulum Zephyri.*³⁶⁷

Assim, a eptemímera foi mantida em ambos os poemas;

youê produzirá os mesmos hexâmetros se compuser os demais assim:

inquit amicus ager domino: 'sere, plurima reddam;
*si bene mihi facias, memini tibi solvere grates';*³⁶⁸ 1985

pinea brachia cum trepidant stridentia flabris,
*audio canticulum Zephyri modulante susurro.*³⁶⁹

Acrescenta-se mais uma sílaba a esta medida,

não importa qual é quando for a última,

sem dúvida importa nesse caso que a penúltima seja breve, 1990

que é encontrada como a última nesse metro de Sereno.

De fato, os líricos sempre que quiseram

apresentar seus poemas com diferentes ritmos,

assim os renovaram de diversas formas.

Esse metro prefere mais ser datílico, 1995

ou se coloca um outro,

pelo menos o terceiro pé se mantém dátilo.

Tais versos lemos no douto *Falisca*

(de fato, esse tipo de metro será mais familiar para você

se eu mencionar algo desse poema): 2000

quando flagella iugas, ita iuga,

vitis et ulmus uti simul eant:

nam nisi sint paribus fruticibus,

*umbra necat teneras Amineas.*³⁷⁰

³⁶⁷ “Quando estremecem os galhos dos pinheiros/ ouço o canto de Zéfiro”. Trata-se do fragmento 11 de Sereno, cujo esquema métrico é: *pīnĕă| brăchĭă| cŭm trĕ|pĭdănt, / āudiō| cāntĭcŭ|lŭm Zĕ|phŷrĭ.*

³⁶⁸ “Diz o amigo agricultor ao patrão à noite: ‘produzirei muito e,/ se me fizeres bem, lembrarei que se decompõe graças a ti’ ”. O esquema dos hexâmetros ficará assim: *īnquĭt ā|mĭcŭs ā|gĕr dō|mĭnō| sĕrĕ| plŭrĭmĕs| rĕddām/ sĭ bĕ|nĕ mĭhĭ| fācĭās|, mĕmĭ|nĭ tĭbĭ| sōlvĕrĕ| grătĕs.*

³⁶⁹ “Quando estremecem os galhos dos pinheiros com os ruidosos ventos,/ ouço o canto de Zéfiro em um melodioso murmúrio.” O esquema métrico desses versos será este: *pīnĕă| brăchĭă| cŭm trĕpĭ|dănt strĭ|dĕntĭă| flăbrĭs,/ āudiō| cāntĭcŭ|lŭm Zĕphŷ|rĭ mōdŭ|lăntĕ| sŭ|sŭrrō.*

³⁷⁰ “Quando une o chicote, assim o une,/ como a videira e o olmeiro vão juntos:/ pois, a não ser que sejam dois arbustos,/ a sombra arruína as delicadas uvas de Amínea”. Fragmento III, do poeta Aniano Falisco. TM exemplifica com esses versos o metro falécio: um tetrâmetro datílico catalético miuro, que é construído de um alcâmico com a penúltima sílaba breve. Assim, o esquema métrico desses versos fica assim: *quăndō flă|gĕllă iŭ|gās, ĭtă| ŭgă,/ vĭtĭs ĕt| ŭlmŭs ŭ|tĭ sĭmŭl| ĕănt:/ nām nĭsĭ| sĭnt părĭ|bŭs frŭtĭ|cĭbŭs,/ ŭmbră nĕ|căt tĕnĕ|rās Āmĭ|nĕās.*

Quod tamen ex isto remanebit commate, tale est, 2005
‘arma virumque cano Troiae qui primus ab oris’,
‘multa quoque et bello passus dum conderet urbem’,
‘inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto’:
comma ad posterius versus si do pariambum,
ipsum et rursus comma loco ac sic expleo versum, 2010
fiēt ionicon hoc ἀπὸ μείζονος, ut modo cernes.
sit pariambus ego aut modo vel puto, quem dabimus sic,
qui primus ab oris ego qui primus ab oris,
dum conderet urbem modo dum conderet urbem,
sic orsus ab alto puto sic orsus ab alto. 2015
iam porro tenes, quod tibi dico bis locandum,
non verba eadem dicere, sed pedes eosdem.
tres ergo pedes perspicis in commate primo:
spondeon enim subsequitur pes pariaibus,
spondeos item clausula fit commatis huius. 2020
haec si repetens talia cola copulabis,
spondeus erit tertius, idem quoque quartus,
dum conderet urbem, dum conderet urbem.
cernis pariter quattuor absonare longas:
has si veniens in medium pes pariaibus 2025
discriminet, ipsas liget ex se tamen ambas,
non hic erit extrinsecus intersitus illis,
sed qui medius iam sedet in commate primo,
dum conderet urbem: medius fit pariaibus,
fiatque necesse est iterum commate iuncto. 2030
ergo in medium rite datus cola ligabit:
namque efficit ut quae modo sola dissidebant,

- Mas o que permanecerá desse hemistíquio será assim: 2005
*arma virumque cano Troiae qui primus ab oris*³⁷¹,
*multa quoque et bello passus dum conderet urbem*³⁷²,
*inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto*³⁷³:
- Se apresento um pirríquio ao final da segunda parte do verso
e coloco de novo o mesmo hemistíquio e assim completo o verso, 2010
será esse um iônico *ἀπὸ μείζονος*³⁷⁴, como você observa.
ěgǒ, mǒdǒ ou *pǔtǒ* é um pirríquio que daremos aqui:
quī prīmūs āb| ōrīs ěgǒ| quī prīmūs āb| ōrīs,
dūm cōndērēt| ūrbēm mǒdǒ| dūm cōndērēt| ūrbēm,
sīc ōrsūs āb| āltō pǔtǒ| sīc ōrsūs āb| āltō. 2015
- Além disso, você já sabe o que digo repetindo duas vezes:
não proferir a mesma palavra, mas os mesmos pés.
Portanto, você vê os três pés no primeiro hemistíquio,
pois, um pé pirríquio segue um espondeu
e, de novo, o espondeu forma a cláusula desse hemistíquio. 2020
- Se você unir esse metro repetindo esses tipos de hemistíquio,
o terceiro será um espondeu e o quarto também:
dūm cōn|dērēt| ūrbēm|, dūm cōn|dērēt| ūrbēm.
- Observe que quatro longas seguidas não soam bem:
se um pé pirríquio, surgindo no meio, 2025
as separa mas une duas a si,
esse não será um pé colocado entre os de fora,
mas será aquele que, no meio, permanece no primeiro hemistíquio.
dūm cōn|dērēt| ūrbēm: o do meio é um pirríquio
e deve estar de novo junto a outro hemistíquio. 2030
- Portanto, corretamente colocado no meio, ele ligará os dois hemistíquios
e, de fato, garante que as partes que antes não se correspondiam

³⁷¹ Verso inaugural da *Eneida*, de Virgílio: “As armas e o varão primeiro eu canto/ aquele que o destino pôs em fuga” (THAMOS, 2011, p.327). O esquema métrico do hexâmetro virgiliano fica assim: *ārmā vī|rūmqŭē cā|nō|| Trō|iāe quī| prīmūs āb| ōrīs*.

³⁷² Verso 5 da *Eneida I*: “E muito ele sofreu também na guerra/ até poder fundar uma cidade” (THAMOS, 2011, p.327). Esquema métrico: *mūltā quō|que_ ēt bē|llō pā|ssūs dūm| cōndērēt| ūrbēm*.

³⁷³ Verso 2 do canto II da *Eneida*: “O pai Eneias, então, exordiou do seu leito elevado” (VIRGÍLIO, 2014, p. 135). Esquema métrico: *īndē tǒ|rō pātēr| Āenē|ās sīc| ōrsūs āb| āltō*.

³⁷⁴ Pé iônico maior (— — —), como já mencionado por TM no verso 1502.

alterna simul tempora dent bina quaternis.
nunc redde mihi, quod volo te tenere semper,
longam in geminas saepe breves solere solvi: 2035
nam saepe cadit dactylus hic, saepe anapaestus,
ut posterior syllaba vel prior soluta est.
cedit quoque vel longa brevi brevisve longae:
nam quae vicibus tempora commodant, resumunt,
miscentque trochaeos sine fraude saepe plures: 2040
spondeon enim duo faciunt et pariambum,
versoque dabunt ordine et hi duos trochaeos.
nec tres modo, sed quinque etiam videbis esse.
dabo versiculos, quo tibi res magis probetur,
‘urbem tenuem fovent opum benignitate’, 2045
‘hostem tegere est paratus et stat ipse nudus’,
est unus ion hic datus et quinque trochaei,
vel quattuor insunt, quoniam suprema semper
et longa brevi sufficitur brevisque longae.
nil officiet temporibus vicissitudo: 2050
nec enim numero pendere metra syllabarum,
sua sed pedibus tempora sufficit referre.
sic tribrachus intervenit in locum trochaei:
nam quo fuerint crebrius hi pedes minuti,
vibrare sonum versiculos magis videmus. 2055
Apelassonos autem ratione qua regatur,
cum de pedibus dissererem, satis probavi;
sed quale metrum continuet, nunc referemus.
dixi Diomedem pedis huius esse formam:
in carmine sic est, ‘Diomedem modo magnum 2060

juntas apresentam tempos que alternam de dois a quatro.
 Agora, considere o que eu quero que você se lembre sempre:
 uma longa geralmente se divide em duas breves, 2035
 pois, ora ela se torna um dátilo, ora um anapesto,
 a segunda ou a primeira sílaba é dividida.
 E também uma longa torna-se breve, e uma breve em longa³⁷⁵;
 na verdade, as que acomodam os tempos alternadamente repetem
 e, muitas vezes, se misturam a mais troqueus sem danos: 2040
 porque essas em duas formam um espondeu e um pirríquio
 e estes, na ordem inversa, formarão dois troqueus.
 E você ainda verá que não são somente três, mas cinco;
 darei versos em que o assunto será melhor comprovado:
urbem tenuem fovent opum benignitate, 2045
*hostem tegere est paratus et stat ipse nudus*³⁷⁶,
 Aqui há um iônico e cinco troqueus
 ou são quatro, já que a última sempre
 é suficiente uma longa e uma breve ou uma breve e uma longa.
 Porém, essa alternância não prejudicará os tempos, 2050
 e, de fato, os metros não dependem do número de sílabas,
 mas basta dar seus próprios tempos aos pés.
 Assim, o tríbaco assumiu o lugar do troqueu,
 pois quanto mais frequentemente aparecer esses com breves,
 mais veremos os versos produzirem um som vibrante. 2055
 Porém, a partir de uma regra se estabelece o iônicos apomeixonos³⁷⁷,
 já expliquei o suficiente quando falei sobre os pés;
 mas agora diremos qual metro se forma quando é usado em série.
 Disse que *Dīōmēdēn* é o esquema desse pé:
 em um poema é assim: *Diomedem modo magnum* 2060

³⁷⁵ O autor explica a possibilidade de anáclase das duas longas e das duas breves do iônico (— — — —), de modo que o pé passa a ser constituído de dois troqueus: — — — —.

³⁷⁶ TM apresenta dois *exempla ficta* de sotadeus constituídos de um pé iônico seguido de quatro troqueus no primeiro exemplo e cinco troqueus no segundo, uma vez que o último pé pode ser um troqueu ou um espondeu. Assim, o esquema métrico de ambos fica assim: *ūrbēm tēnū|ēm fō|vēnt ō|pūm bē|nīgnī|tātē|/ hōstēm tēgē|re — est pā|rātūs|ēt stāt|īpsē|nūdūs* (“aqueçam a cidade tênue com a benevolência do trabalho./ Preparou-se para cobrir o hóspide e o encontrou nu”).

³⁷⁷ Refere-se ao iônico menor, o qual deriva do maior por meio da supressão do espondeu inicial: — — — — (cf. v. 1500 ss.).

*dea fecit, dea belli dominatrix, Phrygas omnis
 ut in armis superaret, patulis agmina campis
 iacuerunt data leto, pavidī tergaque dantes
 petierunt trepidae moenia Troiae.*

simili lege sonantes numeros et Neobulae 2065
*dedit uno modulatus lepide carmine Flaccus,
 'miserarum est neque amori dare ludum
 neque dulci mala vino lavere aut ex
 animari metuentes patruae verbera linguae'.*

ita binae variantur, neque cedunt 2070
*repetita vice longae brevibus per synaphian.
 spondeus ut autem metron hoc locatus ante
 permutat et ex hoc facit ἀπὸ μείζονος edi,
 dumtaxat ut ipsum referat clausula versus,
 idemque caput praeditus occupet sequentis* 2075
*(metrum pedibus namque tribus semipedem aptat),
 ita si capiti demptus erit subinde solus,
 quem fecimus ex hoc ἀπὸ μείζονος videri,
 apellasonos illam revocabit synaphian.*

binis brevibus quae totidem iugare longas 2080
*ex ordine semper solet et tenere legem,
 non versus ut ullo numero pedum regatur,
 sed carminis orsum peragat debita finis.
 exemplar utrumque ex facili sumere possis.*

*dea fecit, dea belli dominatrix, Phrygas omnis
ut in armis superaret, patulis agmina campis
iacuerunt data leto, pavidī tergaque dantes
petierunt trepidae moenia Troiae.*³⁷⁸

Horácio apresentou ritmos que soam na mesma regra 2065
em um só poema cantado graciosamente à Nebula:

*miserarum est neque amori dare ludum
neque dulci mala vino lavere aut ex
animari metuentes patruae verbera linguae.*³⁷⁹

Assim, são variadas de duas em duas e as longas cedem 2070
lugar às breves quando se repete a alternância por sináfia.

Mas apenas se coloca um espondeu diante desse metro,
ele o transforma e faz produzir desse um iônico ἀπό μείζονος,
ainda que somente no fim do verso se repita esse espondeu,
e este ocupe em primeira posição o começo do seguinte 2075
(pois esse metro acomoda um meio pé depois de três pés).

Do mesmo modo, se depois se elimina um só espondeu no início,
aquele que fizemos a partir desse para ser um iônico ἀπό μείζονος
reaproveitará aquela sináfia, chamada ‘apomeixono’,
que costuma unir a duas breves outras longas 2080
sempre na ordem e a manter a regra,

de modo que o verso não é regulado pelo número dos pés,
mas, no devido fim, finaliza-se o começo do poema.

Você pode facilmente tomar um exemplo dos dois:

³⁷⁸ “Num instante a deusa, soberana da guerra,/ tornou Diomedes grande, quando venceu/ os frígios em todas as armas. Nos vastos campos caem/ os exércitos dados à morte, os temerosos se rendem e recuam;/ atacam os muros da atemorizada Troia.” Exemplo de um sistema iônico menor em sináfia, isto é, trata-se de dezessete pés subdivididos em um dímeter, que foi encaixado no sotadeu de TM (v.2060), três tetrâmetros e um trímetro em um uma mesma estrofe, de modo que o esquema é este: *Dīōmēdēn| mōdō māgnūm/ dēā fēcīt| dēā bēllī| dōmīnātrīx| Phrȳgās ōmnīs/ iācūērūnt| dātā lētō| pāvīdī tēr|gāquē dāntēs/ pētīērūnt| trēpīdāe mōe|nīā Trōiāe.*

³⁷⁹ Versos 1-3 da Ode III.12, de Horácio: *miserarum est neque amori dare ludum neque dulci/ mala vino lavere aut examinari metuentis/ patruae verbera linguae.* Observa-se que TM modifica a configuração dos versos de Horácio: o poeta apresenta dois tetrâmetros e um dímeter, enquanto que o gramático os reorganiza em dois trímetros e um tetrâmetro. Desse modo, seu esquema do iônico menor fica assim: *mīśērārūm_ ēst| nēque_ āmōrī| dārē lūdūm/ nēquē dūlcī/ mālā vīnō| lāvēre_ aut ēx/ ānīmārī| mētūētēs| pātrūāe vēr|bērā līnguāe.*

sic additur, o quam miserarum est neque amori: 2085
cum demitur autem, miserarum est neque amori:
ex hoc iterum demere si breves volemus,
ἀπὸ μείζονος idem, modo qui fuit, redibit,
rarum est neque amori dare ludum neque dulci.
spondeus erit terminus huius tibi versus, 2090
spondeus et alter caput occupet sequentis:
apelassonos immobilis omnis synaphia est.
Hexametro duo quando pedes primi retrabuntur,
ut sermo expletus partes non occupet ambas,
tetrametrus remanet versus, ceu subditus hic est, 2095
‘cantabunt mihi Damoetas et Lyctius Aegon’:
cantabunt mihi cum dempsi, pars cetera restat,
Damoetas et Lyctius Aegon.
talīs carminibus Flacci reperitur epodos,
‘laudabunt alii claram Rhodon aut Mitylenen, 2100
aut Ephesum bimarīsve Corinthi
moenia vel Baccho Thebas vel Apolline Delphos
insignes aut Thessala Tempe’.
namque pedes primos versu si reddo secundo,
integer hexametrus stabit, nec fiet epodus, 2105
laudabunt alii claram Rhodon aut Mitylenen;
si proficisceris aut Ephesum bimarīsve Corinthi
moenia, vel Baccho Thebas vel Apolline Delphos

assim, adiciona-se: *o quam miserarum est neque amori*,³⁸⁰ 2085
 porém, quando o elimina: *miserarum est neque amori*³⁸¹;
 se deste queremos tirar novamente as breves,
 voltará o mesmo iônico *ἀπὸ μείζονος* que foi há pouco:
*rarum est neque amori dare ludum neque dulci*³⁸²,
 o espondeu constituirá o fim do verso 2090
 e outro espondeu ocupará o início do seguinte.
 Todo sistema de iônicos apomeixonos em sinafia é invariável.
 Quando os dois primeiros pés são subtraídos de um hexâmetro,
 de modo que uma palavra inteira não ocupe as duas partes,
 o verso tetrâmetro permanecerá, assim como é este que segue: 2095
*cantabunt mihi Damoetas et Lyctius Aegon*³⁸³
 quando elimino *cantabunt mihi*, permanece a outra parte:
*Damoetas et Lyctius Aegon*³⁸⁴.
 Um epodo assim se encontra nos poemas de Horácio:
laudabunt alii claram Rhodon aut Mitylenen, 2100
aut Ephesum bimarivse Corinthi
moenia vel Baccho Thebas vel Apolline Delphos
*insignes aut Thessala Tempe.*³⁸⁵
 Pois, se reproduzo os primeiros pés no segundo verso,
 restará o hexâmetro completo e não será mais um epodo: 2105
laudabunt alii claram Rhodon aut Mitylenen;
*si proficisceris aut Ephesum bimarivse Corinthi*³⁸⁶
moenia, vel Baccho Thebas vel Apolline Delphos

³⁸⁰ O gramático adiciona ao verso de Horácio um espondeu que marca o retorno do iônico maior: *ō quān mīsē|rārum ēst nēque ā|mōrī*.

³⁸¹ Eliminando o espondeu, volta o iônicos menor: *mīsē|rārum ēst nēque ā|mōrī*.

³⁸² *rārum ēst nēque ā|mōrī dārē|lūdūm nēquē|dūlcī*.

³⁸³ Verso 72 das *Bucólicas* V, de Virgílio. (“Cantarão para mim Dametas e Égon líctio”. VIRGÍLIO, 2005, p.53). O esquema do hexâmetro virgiliano é este: *cāntā|būnt mīhī|Dāmōe|tās ēt|Lŷctiūs|Āegōn*.

³⁸⁴ *Dāmōe|tās ēt|Lŷctiūs|Āegōn*.

³⁸⁵ Versos 1-4 da Ode I.7, de Horácio. (“Outros louvarão a ilustre cidade de Rodes, ou Mitelene,/ ou Éfeso, ou as muralhas de Corinto/ banhada por dois mares, ou Tebas célebre por Baco,/ ou Delfos por Apolo, ou a tessália Tempe”. HORÁCIO, 2008, p.61). Trata-se de um epodo arquioloqueu I e um alcâmico, isto é, um hexâmetro datílico seguido de um tetrâmetro catalético, cujo esquema métrico fica assim: *lāudā|būnt ā|lī|clā|rām Rhōdōn| āut Mity|lēnēn,/ āut Ēphē|sūm bīmā|rīsvē Cō|rīnthī|mōeniā| vėl Bā|cchō Thē|bās vėl Ā|pōllīnē| Dēlphōs/ īnsī|gnēs āut| Thēssālā |Tēmpē*.

³⁸⁶ O gramático acrescenta mais dois dátilos, formando um hexâmetro completo: *sī|prōfī|cēscērīs| āut Ēphē|sūm bīmā|rīsvē Cō|rīnthī*.

aspicies magis insignes aut Thessala Tempe.
sic etiam ex versu partem cum demo Maronis, 2110
nosces unde tibi tales generentur epodi:
laudabunt alii claram Rhodon aut Mitylenen,
Damoetas et Lyctius Aegon.
At si quando pedes fini duo deminuentur,
dum ne discidium verbi quarto pede fiat, 2115
hic quoque tetrametrus similis remanere videtur.
sed differt illo, versus quod portio prima est,
illa sequens, aliaque simul quod lege tenetur:
namque haec sola potest carmen componere plenum
nec subiecta aliis dulcis absolvit epodos, 2120
ut mox ostendam; prior apta videtur epodis,
ut dixi modo, Damoetas et Lyctius Aegon.
pastorale volet cum quis componere carmen,
tetrametrum absolvat, cui portio demitur ima,
quae solido a verbo poterit conectere versum, 2125
bucolicon siquidem talem voluere vocari.
plurimus hoc pollet Siculae telluris alumnus:
ne graecum immittam versum, mutabo latinum,
dulce tibi pinus summurmurat, en tibi, pastor
proxima fonticulis; et tu quoque dulcia pangis. 2130
iugiter hanc legem toto prope carmine servat:
noster rarus eo pastor Maro, sed tamen inquit
'dic mihi, Damoeta, cuium pecus? an Meliboei?
non, verum Aegonis: nuper mihi tradidit Aegon'.
in tragicis iunxere choris hunc saepe diserti 2135
Annaeus Seneca et Pomponius ante Secundus.
tale dedit nobis Pomponius,

*aspicies magis insignes aut Thessala Tempe*³⁸⁷.

Assim, também eliminando a parte de um verso de Virgílio, 2110
você sabe de onde se formam os epodos deste tipo:

laudabunt alii claram Rhodon aut Mitylenen,

*Damoetas et Lyctius Aegon.*³⁸⁸

E se, por acaso, dois pés são tirados no final, 2115
contanto que não se separe uma palavra no quarto pé,
também parece que se mantém aqui um tetrâmetro do mesmo tipo.

Mas difere daquele porque é a primeira parte do verso,
aquela segunda e, ao mesmo tempo, é regulado em outra lei:

pois essa sozinha pode compor um poema inteiro
e não termina os doces epodos seguindo os outros metros, 2120
como logo mostrarei; o primeiro parece adequado aos epodos,
como disse antes: *Damoetas et Lyctius Aegon.*

Se alguém quiser compor um poema de pastor,
termina o tetrâmetro – no qual se elimina a última parte
que poderá completar o verso com uma palavra inteira –, 2125
visto que esse verso volta a se chamar bucólico.

Este tem o prestígio de muitos alunos da terra da Sicília,
para eu não colocar o verso grego, o transformei em um latino:

dulce tibi pinus summuratur, en tibi, pastor
*proxima fonticulis; et tu quoque dulcia pangis*³⁸⁹. 2130

Quase em todo poema se mantém essa lei;
o nosso Virgílio bucólico, mais raramente, mas mesmo assim diz:

dic mihi, Damoeta, cuium pecus? an Meliboei?
*non, verum Aegonis: nuper mihi tradidit Aegon.*³⁹⁰

Frequentemente inseriram esse verso nos coros trágicos 2135
os hábeis Aneu Sêneca e, primeiro, Pompônio Segundo.

Pompônio nos apresentou este:

³⁸⁷ TM também acrescenta a este verso dois dátilos: *āspīcī|ēs māgīs| īnsī|gnēs āut| Thēssālā |Tēmpē*.

³⁸⁸ O autor demonstra que, na composição desse sistema, a segunda parte do hexâmetro de Virgílio corresponde ao tetrâmetro datílico (alcmânio) de Horácio, uma vez que eles são isométricos.

³⁸⁹ Trata-se de uma tradução de TM dois hexâmetros do *Idílio I*, de Teócrito: *dūlcē| tībī pī|nūs sū|mmūrmūrāt|, ēn tībī|, pāstōr| prōxīmā| fōnticū|līs; ēt| tū quōquē| dūlcīā| pāngīs*.

³⁹⁰ Versos 1-2 das *Bucólicas III*, de Virgílio. (“De quem – de Melibeu? – é o gado, Dametas?/ Não, é de Égon. Deixou-o ainda agora, Égon”. VIRGÍLIO, 2005, p.27).

*'pendeat ex umeris dulcis chelys
 et numeros edat varios, quibus
 adsonet omne virens late nemus,* 2140
et tortis errans qui flexibus'.
*reddo pedes binos, qui nunc desunt tetrametro:
 rursus de mutilo redit integer,
 pendeat ex umeris dulcis chelys apta choreis
 et numeros edat varios, quibus ecce propinquum* 2145
*adsonet omne virens late nemus arvaque iuxta,
 et tortis errans qui flexibus effugit amnis.
 Aeolicum ex isto genuit doctissima Sappho,
 quod sit quinque pedum, velut hos modo perspicis.
 nam primum addidit illa disyllabon, ut libet:* 2150
*spondeum nec enim capiti locat omnium,
 sed quia est mobilis hic locus, et chorion solet
 admiscere, dein quater addere dactylon,
 cordi quando fuisse sibi canit Atthida
 parvam, florea virginitas sua cum foret.* 2155
*ille tetrametro datur ante disyllabus.
 Cetera pars versus pedibus finita duobus
 tale solet colon subiungere, 'primus ab oris'.
 continuasse pedes istos in carmine solos
 dicitur haec eadem praeclara poetria Sappho.* 2160

*'pendeat ex umeris dulcis chelys
et numeros edat varios, quibus
adsonet omne virens late nemus,* 2140
*et tortis errans qui flexibus.*³⁹¹

Voltam os dois pés que agora faltam no tetrâmetro,
a partir do cortado, volta a ser inteiro:

*pendeat ex umeris dulcis chelys apta choreis
et numeros edat varios, quibus ecce propinquum* 2145
*adsonet omne virens late nemus arvaque iuxta,
et tortis errans qui flexibus effugit amnis*³⁹².

A partir desse, a erudita Safo criou o eólico³⁹³

que tem cinco pés, assim como você vê agora esses.

De fato, ela adicionou um dissílabo em primeiro, qualquer um, 2150
e, então, não colocou um espondeu no começo de todos,
porque essa posição é variável e também se costuma
adicionar o coreu e, depois, acrescenta-se quatro dátilos,
como quando canta que a pequena Átida estava em seu coração,
na época em que sua juventude estava florescendo. 2155

O pé dissílabo é apresentado antes do tetrâmetro,
a parte restante do verso, limitada a dois pés,
costuma-se colocar depois de um hemistíquio assim: *prīmūs āb| ōrīs*³⁹⁴.

Diz-se que essa mesma grandiosa poetisa, Safo,
em um poema, uniu esses pés sozinhos. 2160

Nós podemos criar

³⁹¹ Verso 8 das *Tragoediae*, de Pompônio. “Pende dos ombros a doce cítara/ e vários ritmos produz, para eles/ ecoa todo o bosque verdejante ao longe/ vagueando com as cordas flexíveis”. O verso se trata de um tetrâmetro datílico (alcânio) acatalético que, como TM demonstra, corresponde a um hexâmetro sem os dois últimos pés. Dessa forma, o esquema métrico desse verso utilizado em série contínua fica assim: *pēndēāt| ēx ūmē|rīs dūl|cīs chēlŷs/ ēt nūmē|rōs ēdāt| vārī|ōs, quībŷs/ ādsōnēt| ōmnē vī|rēns lē|tē nēmŷs./ ēt tōr|tīs ēr|rāns quī| flēxībŷs.*

³⁹² TM forma hexâmetros a partir dos tetrâmetros datílicos acataléticos: *pēndēāt| ēx ūmē|rīs dūl|cīs chēlŷs/ āptā chō|rēis/ ēt nūmē|rōs ēdāt| vārī|ōs, quībŷs| ēccē prō|pīnquūm/ ādsōnēt| ōmnē vī|rēns lē|tē nēmŷs/ ārvāquē| iūxtā/ ēt tōr|tīs ēr|rāns quī| flēxībŷs| ēffŷgīt| āmnīs.*

³⁹³ O gramático refere-se ao pentâmetro eólico, isto é, ao pentâmetro datílico sáfico, utilizado pela poetisa de Lesbos e que, como TM descreve nos versos seguintes, é composto de um pé dissílabo, um espondeu (—) ou de troqueu (—), seguido de quatro dátilos (—).

³⁹⁴ Esquema métrico do verso adônio que é constituído da parte final do hexâmetro. Ademais, esse metro usado como o último na estrofe sáfica que é composta por três hendecassílabos sáficos (—| — ×| — ∪ ∪| — ∪| — ∪) seguidos de um adônio (— ∪ ∪| — ∪), de acordo com Boldrini (2002, p.175).

fingere nobis
tale licebit,
primus ab oris
Troius heros,
perdita flammis 2165
Pergama linquens,
exul in altum
vela resolvit:
saepe repulsus
Ausone terra 2170
moenia fessis
sera locavit;
unde Latinum
post genus ortum
altaque magnae 2175
moenia Romae.
pluribus idcirco, parvis ut notius esset
versiculis carmen condi potuisse, peractum.
cetera tetrametri reddemus, quando duobus
conserta heroo pariterque loquemur iambo. 2180
Nunc orsa iambo, siqua possum, colligam.
adesto, iambe praepes, et tui tenax
vigoris adde concitum celer pedem,
nec alterius indigens opis veni,
sed ipse verus integerque sexiens, 2185
adusta felle qualis ante carmina
dabas amarus, ultor impotens tui,
vides ut icta verba raptet impetus,
brevemque crebra consequendo longula
citum subinde volvat artius sonum. 2190
iambus ipse sex enim locis manet,

algo desse tipo:

primus ab oris

Troius heros,

perdita flammis 2165

Pergama linquens,

exul in altum

vela resolvit:

saepe repulsus

Ausone terra 2170

moenia fessis

sera locavit;

unde Latinum

post genus ortum

altaque magna 2175

*moenia Romae.*³⁹⁵

Por isso, compõe-se com vários versos, para que ficasse claro que se pode criar um poema com versos pequenos.

O resto do tetrâmetro apresentaremos quando falarmos dos constituídos de ambos, o heroico e também o iambo. 2180

Agora, reunirei, como puder, os derivados do iambo.

Apareça, lépido iambo, e forte ao teu

vigor, traga o pé veloz rapidamente

e não venha sem o apoio de outro,

mas esse mesmo sai verdadeiro e inteiro, 2185

tal como antes, você, amargo, compôs poemas ardentes

de fel, um vingador sem controle de si mesmo.

Veja como a rapidez arrebatada as palavras acentuadas

e a longa seguindo frequentemente a breve

lança repetidamente um som veloz e breve. 2190

O mesmo iambo permanece, então, em seis posições,

³⁹⁵ “O primeiro herói troiano/ exilado para longe das fronteiras/ desatou as velas/ destruídas pelas chamas:/ muitas vezes afastado/ da terra Ausônia/ ergueu tarde/ os muros aos fatigados;/ donde se originou o Lácio/ depois a nação/ e os altos muros/ da grandiosa Roma”. TM cria esse exemplo apenas com adônios, que são retirados de hexâmetros virgilianos.

*et inde nomen inditum est senario;
 sed ter feritur, hinc trimetrus dicitur.
 scandendo binos quod pedes coniungimus,
 quae causa cogat, non morabor edere. 2195
 nam mox poetae, ne nimis secet brevis
 lex haec iambi verba pauca admitteret,
 dum parva longam semper alterno gradu
 urget nec aptis exprimi verbis sinit
 sensus aperte dissidente regula, 2200
 spondeon et quos iste pes ex se creat
 admiscuerunt, impari tamen loco,
 pedemque primum, tertium, quintum quoque,
 iuvere paulum syllabis maioribus.
 at qui cothurnis regios actus levant, 2205
 ut sermo pompae regiae capax foret,
 magis magisque latioribus sonis
 pedes frequentant, lege servata tamen,
 dum pes secundus quartus et novissimus
 semper dicatus uno iambo seruiat: 2210
 nam nullus alius ponitur, tantum solet
 temporibus aequus non repelli tribrachys.
 quid? non trochaeus temporum est aequae trium?
 est: sed trochaeo longa prior est syllaba,
 brevis autem iambo, longa post; cui non potest 2215
 longam trochaeus subdere et brevem suas,
 brevi sequentis quia fit hoc ionicum.
 et cur iambo nunc trochaeus seruiat?
 qui metron ipse copulat trochaicum,
 praebetque nomen, ut loquemur postmodum, 2220*

daí o nome senário foi atribuído,
mas é acentuado três vezes, por isso é chamado trímetro,
porque na escansão unimos os pés de dois em dois³⁹⁶;
a razão pela qual se reduz, não demorarei a mostrar. 2195

Na verdade, logo os poetas, para que a breve não corte
e essa lei do iambo não admitisse poucas palavras
– uma vez que a breve sempre requer a longa em posição
alternada e não permite exprimir com palavras adequadas
o sentido, claramente opondo-se à regra –, 2200
incluiu o espondeu e aqueles que este pé cria de si,
todavia se confundem na posição ímpar
e o primeiro pé, o terceiro e também o quinto
auxiliam um pouco com as sílabas maiores.

Mas os que em coturnos exaltam as ações de reis, 2205
para que a fala seja adequada à pompa real³⁹⁷,
com os sons ainda mais longos
acrescentam os pés, mas respeitando a lei,
contanto que o pé segundo, quarto e último,
sempre dedicado, sirva apenas ao iambo: 2210
de fato, nenhum outro pé foi colocado e apenas se costuma
não impedir o tríbraco que é igual no tempo.

Por que? O troqueu não é também de três tempos?
Sim, ele é, mas o troqueu tem a primeira sílaba longa;
o iambo, contudo, tem uma breve e depois uma longa, e a esta 2215
o troqueu não pode pôr depois sua longa e breve,
porque, com a breve, o pé seguinte forma um iônico.

E por que agora o troqueu serve ao iambo
que, por si mesmo, forma em pares o metro trocaico
e dá o nome, como diremos em seguida, 2220

³⁹⁶ O gramático apresenta, nos versos 2194-2245, os motivos para o senário iâmbico também ser chamado trímetro. Conforme TM explica (v.2196-2204), os poetas admitem os pés espondeu, dátilo e anapesto em posições diferentes para que seja possível utilizar mais palavras. Nos versos 2205-31, TM discorre sobre o trímetro da tragédia e, nos versos 2232-45, sobre os utilizados pela comédia.

³⁹⁷ Segundo Cignolo (2002, p.526), TM exemplifica nesse trecho que, na tragédia, o uso frequente de espondeus, desde que respeitando a regra do metro, produz uma fala mais lenta, atribuindo solenidade ao ritmo.

*habetque et ipse subditivum tribrachyn,
 qui iure utrique servit et subiuuctus est,
 e quis creatur, quos creare non potest.
 nam non ita, est ut longa dissolubilis,
 breves vicissim contrahi in longam valent;* 2225
*quia solida findi magnitudo non vetat,
 divisa iungi rursus in unum non queunt.
 culpatur autem versus in tragoediis
 et rarus intrat ex iambis omnibus,
 ut ille, contra qui secundo et talibus* 2230
*spondeon aut quem comparem receperit.
 sed qui pedestres fabulas socco premunt,
 ut quae loquuntur sumpta de vita putes,
 vitiant iambum tractibus spondiacis
 et in secundo et ceteris aequae locis,* 2235
*fidemque fictis dum procurant fabulis,
 in metra peccant arte, non inscitia,
 ne sint sonora verba consuetudinis,
 paulumque rursus a solutis differant.
 magis ista nostri: nam fere Graecis tenax* 2240
*cura est iambi vel novellis comicis
 vel qui in vetusta praecluent comoedia.
 Aristophanis ingens micat sollertia,
 qui saepe metris multiformibus novis
 Archilochon arte est aemulatus musica.* 2245
*sed paulum abimus longius: nunc hanc magis,
 heroicis quare pedes per singulos,
 at iste binos scanditur, causam loquar.
 spondeon etenim quia recepit impari
 tantum loco vel dactylum aut contrarium,* 2250
*secundo iambum nos necesse est reddere,
 qui sedis huius iura semper obtinet,
 scandendo et illic ponere adsuetam moram,
 e também tem esse como substituto do tríbraco*

que auxilia de modo justo e se une a um dos dois,
de quais é criado e quais não pode gerar?
De fato, não é assim, pois uma longa é divisível;
as breves podem, por sua vez, ser contraídas em uma longa, 2225
porque o alongamento sólido não a impede de ser separada,
mas quando divididas não podem se unir de novo a uma só.
Contudo, nas tragédias o verso é criticado
e é raro entrar o de todos iambos,
como aquele que, ao contrário, em segunda e semelhantes 2230
retomará o espondeu ou um pé igual a esse.
Aqueles que com tamanco³⁹⁸ fazem peças prosaicas,
porque se pensa que o que dizem é tirado da vida,
viciam o iambo com a lentidão espondaica
na segunda e também nas demais posições 2235
e, então, dão confiança às peças fictícias,
nos metros pecam com arte, e não com ignorância,
para que as palavras da língua não sejam ruidosas,
mas diferem de novo um pouco nos que foram separados.
O mesmo acontece com os nossos: de fato, os gregos têm 2240
constante cuidado com o iambo, sejam os cômicos modernos,
sejam aqueles que se destacam na Comédia Antiga.
Reluz a grande engenhosidade de Aristófanes
que, sempre com novos metros de estruturas variadas,
emulou Arquíloco na arte rítmica. 2245
Mas fomos um pouco longe demais: agora falarei mais
sobre motivo pelo qual o heroico se escande por pés únicos,
mas esse é escandido de dois em dois.
De fato, porque se admitiu o espondeu,
o dátilo ou o seu contrário somente em posição diferente, 2250
é necessário colocar em segundo o iambo,
o qual tem sempre direito nessa posição,
e escandindo devemos colocar ali o tempo adequado,

³⁹⁸ Em latim, *soccus*, termo que corresponde ao calçado próprio da Comédia.

*quam pollicis sonore vel plausu pedis
discriminare, qui docent artem, solent.* 2255
*si primus ergo pes eam sumet moram,
ubi iam receptum est subdere heroos pedes,
versum videbor non tenere iambicum:
sed quia secundo numquam iambus pellitur,
moram necesse est in secundo reddere* 2260
*et ceteris qui sunt secundo compares;
ubi non timebo nequis herous cadat.
sic fit trimetrus qui fuit senarius.
Nunc ipsa metra, quae redegi, prosequar.
iugi trimetro Flaccus usus est semel,* 2265
*ut non epodum subderet vel demeret
aut adderet, quo legem iambi verteret;
sed simplici carmen per omne evectus est,
quod esse notum versibus primis potest,
‘iam iam efficaci do manus scientiae,* 2270
*supplex et oro regna per Proserpinae’
unumque carmen lege tali pertulit.
Sed hic trimetrus quando duplicem pedem
a capite sumet, tunc quadratus dicitur,
idemque dictus est et octonarius.* 2275
*ante ergo versum collocabo iambicum,
‘phaselus ille quem videtis, hospites’:
quadratus iste talis effici potest,
adest celer phaselus ille quem videtis, hospites.
Si dempta prima syllaba adiecto pedi est,* 2280

batucando os dedos ou batendo os pés,
 os que ensinam a arte costumam distinguir. 2255
 Se, então, o primeiro pé toma tal tempo,
 em que os pés heroicos já são aceitos,
 parece que eu não tenho o verso iâmbico;
 porque o iambo nunca foi rejeitado em segundo,
 o tempo deve ser dado na segunda 2260
 e nas demais que são iguais a ela,
 na qual não temerei que um heroico caia.
 Assim, faz-se um trímetro que já foi senário.
 Agora, seguirei com os mesmos metros que já retomei.
 Flaco usou uma só vez o trímetro em série, 2265
 de modo que não se seguisse um epodo, ou excluísse
 ou acrescentasse ao que volta à lei do iambo,
 mas percorreu por todo o poema com ele sozinho,
 o que se pode perceber nesses primeiros versos:
iam iam efficaci do manus scientiae, 2270
*supplex et oro regna per Proserpinae*³⁹⁹.
 Com tal regra se produziu um só poema.
 Mas quando esse trímetro tiver uma dipodia
 no início, então será chamado *quadrado*⁴⁰⁰
 e esse mesmo foi nomeado *octonário*. 2275
 Por isso, apresentarei antes um verso iâmbico:
*phaselus ille quem videtis, hospites*⁴⁰¹;
 Este pode se tornar um quadrado assim:
*adest celer phaselus ille quem videtis, hospites.*⁴⁰²
 Se se elimina a primeira sílaba com um pé unido, 2280

³⁹⁹ Versos 1 e 2 do Epodo XVII, de Horácio. (“Já, já à tua eficaz ciência me submeto,/ e súplice oro pelos reinos de Prosérpina”. HASEGAWA, 2010, p.157). O epodo de Horácio é composto de apenas trímetros iâmbicos, cujo esquema métrico é este: *iām iam ēffīcā|cī dō mǎnūs| scīēntiāe./ sūplēx ēt ō|rō rēgnā pēr| Prōsērpīnāe*.

⁴⁰⁰ Segundo Chiara Cignolo (2002, p. 531), o adjetivo *quadratus* refere-se à extensão de um verso. Pode ser um tetrâmetro ou, como também é conhecido, octonário iâmbico. Assim, trata-se de um verso composto de quatro pares de iambos, isto é, um total de oito pés iâmbicos.

⁴⁰¹ Verso 1 do poema IV, de Catulo. (“Este barquinho que estais vendo, ó forasteiros”. CATULO, 1996, p.70). O esquema métrico: *phāsēlūs ī|llē quēm vidē|tīs, hōspītēs*.

⁴⁰² “Aqui está este barquinho veloz que estais vendo, ó forasteiros”. Esquema métrico do tetrâmetro iâmbico criado por TM: *ādēst cēlēr| phāsēlūs ī|llē quēm vidē|tīs, hōspītēs*.

*quem de duobus esse iambis perspicis,
 quod hinc remansit, creticum reddit pedem,
 est celer phaselus ille quem videtis, hospites;
 quia prima cum sit dempta iambo duplici,
 longam relinqui convenit, post alterum 2285
 manere iambum, qui brevem et longam suas
 iungens priori perficit dictum pedem.
 sic creticum siquis velit disiungere.
 fiet trochaeus, longa et una syllaba.
 praecedet ergo quando cres iambicum, 2290
 habet trochaeum, longam et unam; quae sibi
 primam ex iambo dum sequenti copulat
 brevem, trochaeos esse iam duos vides
 et longam iambi: sic trochaei ceteri
 fient subinde. longa dum brevem sibi 2295
 trahit ex iambo, longa et alia linquitur,
 quae sibi vicissim copulans iungat brevem,
 volvendo totum coget ordinem pedum,
 donec trochaeis restet una in extimo,
 catalexis in quam fiet, ut iam diximus. 2300
 nam cretici tres syllabae primo loco,
 bis sex iambi, quindecim fiunt simul:
 sic numerus impar post trochaeos septiens
 habeat necesse est extimam superstitem.
 sed quia trochaeos tamquam iambos scandimus, 2305
 ut sit trimetrus, tres erunt bini pedes;
 finem tenebit dactylus vel creticus,
 quia duplici trisyllabus minor pede est.
 trochaicum autem permanebit liberum,
 dum erit trimetrus ex iambis omnibus, 2310*

veja que esse é de dois iambos,
o que resta dele forma um pé crético:
*est celer phaselus ille quem videtis, hospites*⁴⁰³;
porque quando a primeira é eliminada do duplo iambo,
convém sobrar uma longa e depois outro 2285
iambo permanece, o qual unindo suas longas e breves
à anterior termina o pé mencionado.
Se alguém quiser separar o crético assim,
fará um troqueu mais uma sílaba longa.
Portanto, quando um crético preceder um iambo, 2290
terá um troqueu e uma longa, se essa
unir a si a primeira breve do iambo seguinte;
veja agora que são dois troqueus
e uma longa do iambo: assim, os demais troqueus
formam-se um após o outro. A longa, enquanto traz 2295
consigo a breve do iambo e sobra outra
que une alternadamente junto a si a breve
movendo-se, somará todas as séries de pés,
até que uma sílaba fique na última dos troqueus,
a qual, como já dissemos, será catalética. 2300
De fato, as três sílabas do crético em primeiro lugar
e doze do iambo, juntas, tornam-se quinze:
assim, o número ímpar sete vezes depois do troqueu
deve ter a última que eu conservo.
Porque escandimos os troqueus assim como os iambos, 2305
para que fosse um trímetro que terá três pés duplos;
ocupará o final o dátilo ou o crético,
porque o trissílabo é menor a um pé duplo.
Porém, o trocaico permanecerá puro,
se o trímetro tiver todos os pés iambos: 2310

⁴⁰³ “É veloz este barquinho que estais vendo, ó forasteiros”. TM cria aqui um tetrâmetro iâmbico acéfalo, isto é, sem a primeira sílaba. Dessa modo, o esquema fica assim: *est celer phā|selūs illē| quēm vidētīs,| hōspītēs.*

est celer phaselus ille quem videtis, hospites
spondeos autem si sequetur creticum,
habere primum quem potest iambicus
(nam primus ipse est separato cretico),
vel tertio locetur aut quinto pede, 2315
seriem trochaei iam labare perspicias;
quia post trochaeum longa superans cretici,
dum de sequenti copulat longam sibi,
velat trochaeos ire iunctos ordine.
sed quia recepit lex iambi dactylum, 2320
spondeon aut qui dactylo est contrarius,
ut iam tenemus, impari tamen loco,
nunc, versu iambi qui pedum primus fuit,
erit secundus ante eunte cretico,
ex quo trochaeus tertiam quia separat, 2325
haec de sequenti copulat longam alteram,
spondeon esse post trochaeum propalam est;
qui sic secundus et trochaicis datur,
iambicis ut impari solet loco.
nec culpa metri est, si vel hor. vel talibus 2330
pes inseralur, temporum est qui quattuor,
dum primus ipse, qui trochaicum facit,
et tertio locetur et quinto pede.
nam pes uterque, quia sibi est contrarius,
gaudet locorum dispari custodia. 2335
trochaeus ergo semper impari loco
parique iambus rite collocabitur:
nihil nocebit, quisque curret ceteris,
ut quodque metrum lege condetur sua.
ergo qui versus paratur integer trochaicus, 2340
cretico fiet remoto rectus idem iambicus.

*est celer phaselus ille quem videtis, hospites*⁴⁰⁴;
 se, porém, vier um crético em vez de espondeu,
 o qual o iâmbico pode ter em primeiro
 (de fato, o primeiro é esse mesmo, ao separar o crético),
 colocado no terceiro ou no quinto pé; 2315
 perceba agora que a série trocaica vacila,
 porque a longa do crético vem depois do troqueu,
 até que se une à longa do seguinte
 e impede que os troqueus fiquem juntos na ordem.
 Mas porque a lei do iambo admite o dátilo, 2320
 o espondeu ou aquele que é o contrário do dátilo,
 como já sabemos, mas em posição ímpar;
 agora o que foi o primeiro pé do verso iâmbico,
 será o segundo, vindo antes do crético,
 e, a partir do troqueu que divide a terceira sílaba, 2325
 essa se une a outra longa do pé seguinte.
 É evidente que depois do troqueu vem um espondeu;
 assim, ele também aparece em segundo nos trocaicos,
 como costuma estar em posição ímpar nos iâmbicos.
 E não é culpa do metro se nessa ou em outras posições 2330
 é inserido um pé que vale por quatro tempos,
 desde que aquele que forma o trocaico
 esteja em primeiro, terceiro e quinto pé.
 De fato, os dois pés, porque um é inverso do outro,
 agradam com o cuidado das posições díparas. 2335
 O troqueu, portanto, sempre será colocado
 em posição ímpar e o iambo sempre em uma par:
 nenhum terá defeito, qualquer um estará nos demais,
 conforme cada metro for composto na sua lei.
 Assim, o verso que é inteiro preparado como trocaico, 2340
 eliminado o crético, também será um iâmbico puro.

⁴⁰⁴ *ēst cēlēr phǎ|sēlūs īllē| quēm vīdētīs,| hōspītēs.*

*porro si talis locetur, qualis hic noster modo est,
 ter tibi spondeon hic semper secundum suggeret:
 cretico dabit remoto ter tibi hunc, sed imparem,
 talis locetur, qualis hic noster modo est,* 2345
*simulque iambos nunc suis reddet locis,
 quos in trochaeos retro vertit creticus.
 verum a magistris versus iste dicitur
 acephalus, idem qui trochaicus quoque.
 Archilochus auctor traditur talis metri.* 2350
*sed iam pedum cum regulam distinguerem,
 longam resolvi per duas dixi breves,
 ipsumque posse quinque totas creticum
 breves habere, quando longas solveris.
 est ergo et ille versus integer meus,* 2355
*quo quinque feci syllabarum creticum,
 is erit anapaestus, quinque, post spondeus est.
 exempla ponam, quae locasse Caesium
 libro notavi, quem dedit metris super,
 ‘beatus ille qui procul negotiis’:* 2360
*est creticus pes Socrates, et versus hic,
 Socrates beatus ille qui procul negotiis.
 hinc solvo primam: tale fit, nec pes labat,
 Diogenes beatus ille qui procul negotiis.
 cum tertiam, ne tum quidem quicquam perit,* 2365
Demophile, beatus ille qui procul negotiis.

*porro si talis locetur, qualis hic noster modo est,*⁴⁰⁵

Este sempre dará três vezes o espondeu como segundo pé;

eliminado o crético, dará três vezes aquele, mas ímpar:

*talis locetur, qualis hic noster modo est,*⁴⁰⁶

2345

e juntos produzirão agora em suas posições os iambos,

que em troqueus o crético inverteu.

Na verdade, esse verso é chamado pelos professores

acéfalo, assim como também é o trocaico.

Diz-se que o inventor de tal metro é Arquíloco.

2350

Mas agora definirei a regra dos pés;

uma longa é resolvida, disse, em duas breves

e que o mesmo crético pode ter todas as cinco

breves, se você dividir as longas.

É, então, aquele verso regular meu,

2355

no qual fiz um crético de cinco sílabas:

*is erit anapaestus*⁴⁰⁷, cinco, depois há um espondeu.

Darei exemplos que, como já indiquei,

Césio Basso apresentou em seu livro sobre os metros:

*beatus ille qui procul negotiis*⁴⁰⁸

2360

Socrates é o pé crético, o verso é este:

*Socrates beatus ille qui procul negotiis.*⁴⁰⁹

Deste, divido a primeira: o pé fica assim e não falha:

*Diogenes beatus ille qui procul negotiis.*⁴¹⁰

Quando a terceira, ainda assim nada é destruído:

2365

⁴⁰⁵ “Em vez disso, se darmos um assim, como agora é o nosso”. Trata-se de um exemplo de um verso com um crético na primeira posição seguido de um trímetro iâmbico, com espondeus em algumas posições: *pōrrō sī| tālīs lōcē|tūr, quālīs hīc| nōstēr mōdō est.*

⁴⁰⁶ TM demonstra que, sem o crético inicial, o verso se torna um trímetro iâmbico: *tālīs lōcē|tūr, quālīs hīc| nōstēr mōdō est.*

⁴⁰⁷ “ele seria anapesto”. Início do verso 1403 (*is erit ἀνάπαιστος: sat audis quot sit iste temporum*: “será um ἀνάπαιστος: perceba bem quanto valem os tempos.”) que é tetrâmetro trocaico, verso formado por oito iambos. Ressalta-se que TM insere esse tetrâmetro trocaico em meio a sua série de trímetros trocaicos. O esquema do verso é este: *īs ē|rīt ā|nāpāēs|tūs quīn|quē, pōst| spōndē|ūs est.*

⁴⁰⁸ Primeiro verso do Epodo II, de Horácio. (“Feliz quem, dos negócios alongado”. HORÁCIO, 2003, p.193). Trata-se de um trímetro iâmbico, cujo esquema é este: *bēātūs ī|llē quī prōcūl| nēgōtīis.*

⁴⁰⁹ “O célebre Sócrates que fica feliz longe dos negócios”.

⁴¹⁰ “Diógenes que fica feliz longe dos negócios”. Ao dividir a primeira sílaba longa em duas breves, TM forma novamente um tetrâmetro iâmbico acéfalo: *Dīōgēnēs| bēātūs ī|llē quī prōcūl| nēgōtīis.*

*Demophile, beatus ille qui procul negotiis.*⁴¹¹
utrasque quando solveris, nil laeditur,
quod agis, age: beatus ille qui procul negotiis.
auctore tanto credo me tutum fore,
ut pro trochaeo nemo culpet tribrachyn. 2370
Archilochus autem creticum sicut dedit,
aeque trimetro iunxit Hipponax pedem
novissimum trisyllabum ex prima brevi,
longis duabus: antibacho nomen est.
exemplar eius tale possis fingere, 2375
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 2380
aeque est et ipse syllabarum quindecim,
ut ille, prima parte qui multatus est;
sed iambicus manebit, unde et natus est.
illic enim, quia prima pars ex cretico
gignit trochaeum, transit in trochaicum: 2385
hic ex iambis natus ad finem quoque
manebit idem. veniat externus licet
pes antibacchus, non erit dispar tamen:
namque est iambus tertiam longam trahens.

⁴¹¹ *Dēmōphīlē|, bēātūs ī|llē quī prōcūl| nēgōtīs.*

Quando eu dividir ambas, nada é prejudicado:

*quod agis, age: beatus ille qui procul negotiis.*⁴¹²

Seguindo um autor, creio ser seguro

ninguém censurar o troqueu em vez do tríbaco.

2370

Mas assim como Arquíloco⁴¹³ acrescentou o crético,

também Hipônax⁴¹⁴ uniu ao trímetro

um último pé trissílabo com a primeira breve

e duas longas: seu nome é “antibáquio”.

Você poderia forjar um exemplo como este:

2375

*phaselus ille quem uidetis, hospites, Sabinus.*⁴¹⁵

Por ser um verso quadrado, claudica na última parte;

será um quadrado, uma vez restituída a última:

*phaselus ille, quem uidetis, hospites, Sabinus est*⁴¹⁶

*phaselus ergo quem uidetis, hospites, Sabinus*⁴¹⁷

2380

Esse também é igualmente de quinze sílabas,

como aquele que foi privado da primeira parte,

mas permanecerá o iâmbico, do qual também se originou.

Na verdade, no caso anterior, já que a primeira parte do crético

produz um troqueu, o metro se torna trocaico:

2385

este, nascido de iambos, também até o fim

⁴¹² “Aquele que fica feliz longe dos negócios”. Por fim, TM divide a primeira e a terceira sílaba do pé crético em um mesmo exemplo, de modo que o esquema do tetrâmetro iâmbico fica assim: *quod agis, age: | bēātūs ī|llē quī prōcūl| nēgōtīs.*

⁴¹³ 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.

⁴¹⁴ 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.”

⁴¹⁵ “Aquele barquinho Sabino que vós vedes, visitantes.” O gramático apresenta nesse trecho o tetrâmetro iâmbico catalético, também conhecido como septenário iâmbico, cuja invenção TM atribui a Hipônax. Assim, esse verso é composto de um trímetro iâmbico seguido de um pé antibáquio, de modo que o esquema métrico fica assim: *phāsēlūs ī|llē quēm vidē|tīs, hōspītēs, | Sābīnūs.*

⁴¹⁶ “Aquele barquinho que vós vedes, visitantes, é Sabino”. A partir do tetrâmetro iâmbico catalético, o autor apresenta nesse verso o tetrâmetro iâmbico acrescentando a sílaba final: *phāsē|lūs ī|llē quem| vidē|tīs, hōs|pītēs|, Sābī|nūs est.*

⁴¹⁷ “Portanto o barquinho Sabino que vós vedes, visitantes”. TM retoma o verso catalético, alterando apenas *ille* por *ergo*: *phāsē|lūs ēr|gō quem| vidē|tīs, hōs|pītēs|, Sābī|nūs.*

permanecerá o mesmo. O pé antibáquio pode ser
adicionado como um estranho, porém ele não será diferente:
de fato, esse é um iambo com a terceira longa.

sic ergo versus ex iambis prosatus 2390

*suis iambis iungit inde septimum,
et hunc, ut illum, terminabit semipes;*

vel quia est trimetrus, antibaccho desinet.

frequens in usu est tale metrum comicis vetustis,

Atella vel quis fabulis actus dedit petulcos, 2395

*quia fine molli labile atque deserens vigorem
sonum ministrat congruentem motibus iocosis.*

Claudum trimetrum fecit aliter Hipponax,

ad hunc modum, quo claudicant et hi versus:

idcirco graece nuncupatus est σκάζων. 2400

hic non iambum reddidit pedem sextum,

paenultimam sed pro brevi trahit longam,

novitate ductus, non ut inscius legis.

sed quia iugatos scandimus pedes istos,

paena fieri perspicias pedem in fine: 2405

epitritos nam primus implet hanc partem,

brevis locata cum sit ante tres longas.

quare cavendum est ne licentia sueta

Assim, portanto, o verso, produzido de iampos 2390
aos seus iampos ele une, então, um sétimo
e esse, como o outro, terminará com meio pé
ou, porque é um trímetro, ele termina com um antibáquio.
Esse verso é frequentemente usado por cômicos antigos,
ou nas comédias em que Atella exibia peças lascivas,⁴¹⁸ 2395
porque flui graças ao final fraco perdendo o vigor,
e produz um som que se adapta aos movimentos jocosos.
Um trímetro coxo fez Hipônax de outra forma,
de modo que esses versos também claudicam:
por isso, em grego, foi chamado σκάζων⁴¹⁹. 2400
Este não rende um iambo como sexto pé,
mas, em vez de breve, torna a penúltima longa,
guiado pela novidade, não porque é ignorante das leis.
Porque escandimos esses pés unidos,
você vê que o pé final forma um peônico⁴²⁰: 2405
e, de fato, é um epítrito primeiro que completa essa parte,
porque a breve é colocada diante de três longas.
Por isso, deve-se ter cuidado para não pensar

⁴¹⁸ Conforme Cignolo (2002, p.539), TM se refere à comédia atelana (*fabula atellana*), que recebeu esse nome por causa de Atella, cidade da região da Campânia, onde suas peças foram encenadas pela primeira vez. Segundo a autora, essa representação teatral cômica é caracterizada por seus personagens fixos, que foram amplamente difundidos na era arcaica e também em Roma. Por isso, esses personagens influenciaram a Comédia latina antiga. A respeito da Comédia de Atella, o gramático latino Evânncio, em seu *De fabula*, a apresenta exatamente desta forma: *Illud uero tenendum est, post véav κωμωδίων Latinos multa fabularum genera protulisse, [...] Atellanas a ciuitate Campaniae, ubi actitatae sunt primae*: “De fato, é preciso ter em conta que, depois da *Nea Komoidia*, os latinos desenvolveram muitos gêneros de peças, [...] tal como as ‘atelanas’, por causa da cidade da Campânia onde elas foram apresentadas pela primeira vez” (VIEIRA, 2015, p.279). Convém ressaltar que, de acordo com Brunno Vieira (2015, p.263), o tratado de Evânncio “[...] apresenta um dos mais antigos testemunhos sobre a história e a recepção do teatro na Antiguidade, especialmente da Comédia latina”. Voltando ao texto de TM, observa-se que, nesse trecho, o metricista explica que o tetrâmetro iâmbico é frequentemente usados pelos comediógrafos antigos, uma vez que esse metro é considerado adequado para composições jocosas devido ao final não acentuado.

⁴¹⁹ Termo grego que significa “escazonte”, isto é, “iambo coxo” (ou “manco”). Também pode ser chamado “coliambo”. 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.

⁴²⁰ 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 — — — — .

spondeon aut qui procreantur ex illo
dari putemus posse nunc loco quinto, 2410
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. 2415
hoc mimiambos Mattius dedit metro:
nam valem eundem est Attico thymo tinctum
pari lepore consecutus et metro.
Sed et trimetrus, ut quadratus, hic potest
acephalos esse, prima quando demitur, 2420
fieri que 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, 2425
est celer phaselus ille quem vides.
acephalus ergo, sed trimetrus, factus est.

que o espondeu ou os criados a partir dele⁴²¹
pensamos que podem ser colocados em quinto lugar, 2410
para que as quatro longas fiquem juntas
e não destruam o verso com um final pouco sonoro;
por que, então, lhe falar do dátilo ou seu semelhante⁴²²,
quando apenas o iambo é bem colocado nessa posição
e nenhum outro, pela lei, pode ser admitido? 2415
Mácio⁴²³ compôs os *Mimiambos* nesse metro;
de fato, aquele mesmo poeta, tingido de tomilho ático,⁴²⁴
conseguiu emulá-lo com o mesmo encanto e metro.
Mas, como o quadrado, esse também pode
ser acéfalo, quando se elimina a primeira, 2420
e o primeiro pé torna-se aqui um crético.
Na verdade, como esse rende um trocaico,
veja um verso que antes completo era assim:
*adest celer phaselus ille quem vides*⁴²⁵;
quando elimino a primeira sílaba o que deixo fica assim: 2425
*est celer phaselus ille quem vides*⁴²⁶.
Portanto, ele se tornou acéfalo, mas é um trímetro.

⁴²¹ Refere-se aos pés dátilo e anapesto, criados a partir da resolução de uma das duas sílabas longas em duas breves do espondeu.

⁴²² Refere-se ao anapesto, pois pode ser compreendido como o contrário do dátilo.

⁴²³ 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 Amparo Schmidt (2002, p. CLII), Gneius (Cneius) Matius, foi um hábil versificador e criador de neologismos, responsável também pela tradução da *Ilíada* 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.

⁴²⁴ 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.

⁴²⁵ “Aqui está aquele barquinho veloz que tu vês”. Trata-se de mais uma variação do primeiro verso do mesmo Poema IV de Catulo. TM forma nesse exemplo um trímetro iâmbico: *ādēst cēlēr| phāsēlūs ī|llē quēm vīdēs*.

⁴²⁶ “É veloz aquele barquinho que tu vês”. Eliminada a primeira sílaba *ād-*, o trímetro iâmbico torna-se acéfalo: *ēst cēlēr| phāsēlūs ī|llē quēm vīdēs*.

Archilochus idem est usus et tali metro.
Vicissim et ille qui quadratus claudicat
et in trimetro claudicare sic potest, 2430
phaselus ille quem vides Sabinus est:
phaselus ille quem vides Sabinus.
similem locavit Flaccus uno in carmine:
sed quia videtur alius ante praeditus,
ut versus hic epodus illius foret, 2435
ratione quem iam competenti distuli,
simul hos loquemur, quando devinctis metris
et hinc et inde veniet aptior locus.
Nec non dimetrus ex trimetro redditur,
quacumque partem tertiam si detrahas; 2440
stabitque versus octo tantum syllabis,
nisi quando sumet dactylum aut contrarium,
locove iambi qui probatur tribrachys;
talisque versus hic erit,
phaselus ille quem vides. 2445
plerumque nec carmen modo,
sed et volumen explicat;
ut pridem Avitus Alfius
libros poeta plusculos,
usus dimetro perpeti, 2450
conscribit excellentium.
tales trimetris subdidit Flaccus suis,
ut carmina ostendunt decem,
'ibis liburnis inter alta navium,

Arquíloco também empregou esse metro assim.

Por sua vez, o que claudica na forma de quadrado
também pode claudicar em um trímetro assim:

2430

*phaselus ille quem vides Sabinus est*⁴²⁷:

*phaselus ille quem vides Sabinus*⁴²⁸.

Horácio inseriu um similar em um único poema,
porque, como se vê, ele o precedeu por outro,

para que esse verso fosse um epodo daquele

2435

que eu já distingui por uma razão apropriada,

falaremos deles juntos quando unirmos os metros

e haverá uma posição mais adequada.

E de um trímetro produz-se um dímetro,

se você eliminar a terceira parte de onde quiser,

2440

e o verso ficará com apenas oito sílabas,

a não ser que ele receba um dátilo ou seu contrário,

ou um tríbraco, que é aceito em lugar do iambo;

e esse verso ficará assim:

*phaselus ille quem vides*⁴²⁹.

2445

Quase sempre não apenas um poema,

mas também toda uma obra,

como recentemente Álfio Avito⁴³⁰,

o poeta, escreveu diversos livros

usando o dímetro continuamente,

2450

sob o título *Excellentium*⁴³¹,

esses Flaco colocou após seus trímetros,

como mostram dez poemas seus:

ibis liburnis inter alta navium,

⁴²⁷ “Aquele barquinho que tu vês é Sabino”. O gramático apresenta um exemplo de trímetro iâmbico: *phāsēlūs ī|llē quēm vīdēs| Sābīnēs ēst*.

⁴²⁸ “Aquele barquinho Sabino que tu vês”. Agora, nesse verso, TM dispõe de um exemplo de trímetro iâmbico catalético, faltando a última sílaba: *phāsēlūs ī|llē quēm vīdēs| Sābīnēs*.

⁴²⁹ “Aquele barquinho que tu vês”. *Exemplum* de um dímetro iâmbico, cujo esquema é: *phāsēlūs ī|llē quēm vīdēs*.

⁴³⁰ Poeta latino que, segundo Cignolo (2002, p.544), pode ter sido contemporâneo de TM (séc. II d.C.).

⁴³¹ “Dos Excelentes” ou “Dos Mais Distintos”.

- amice, propugnacula* '. 2455
Archilochus isto saevit iratus metro
contra Lycambam et filias.
Et hic dimetrus non minus
ut ille acephalus esse vel claudus potest.
- adest celer phaselus est:* 2460
cum prima dempta est, redditur
est celer phaselus est;
at cum suprema, claudicat
adest celer phaselus.
- Flaccus priorem sic dedit,* 2465
esset ut versus prior
est celer phaselus est,
post hunc veniret talis hic epodus,
phaselus ille quem vides Sabinus.
- sunt tales hoc uno in carmine,* 2470
ad usque finem permanent compares epodi,
'non ebur neque aureum
mea renidet in domo lacunar '.
non ebur pes creticus:
- longa nam fit tertia* 2475
consonante ex altera.
neque aureum prima ex trimetro portio est.
mea renidet in domo dimetrus est,

*amice, propugnacula*⁴³². 2455

Irado, Arquíloco enraiveceu-se nesse metro
contra Licambes e suas filhas.⁴³³

E também esse dímetro, do mesmo modo,
pode ser ou coxo ou acéfalo, como o aquele:

*adest celer phaselus est*⁴³⁴; 2460

quando se elimina a primeira, ele se torna:

*est celer phaselus est*⁴³⁵,

mas, quando se elimina a última, ele claudica:

*adest celer phaselus*⁴³⁶.

Flaco compôs assim o anterior⁴³⁷, 2465

para que esse verso fosse o primeiro:

est celer phaselus est,

e que viesse depois dele um epodo assim:

phaselus ille quem vides Sabinus.

Tais versos são assim somente nesse poema 2470

e os epodos iguais permanecem até o final,

non ebur neque aureum

*mea renidet in domo lacunar*⁴³⁸.

non ebur, é um pé crético:

pois a terceira se torna longa 2475

a partir da consoante seguinte.

neque aureum é a primeira parte de um trímetro,

mea renidet in domo é um dímetro,

⁴³² Versos 1-2 do Epodo I, de Horácio. (“Irás, amigo meu, entre altas fortalezas/ navais, em nossas libúrnias”. HASEGAWA, 2010, p.127). Este epodo é composto de um trímetro iâmbico seguido por dímetro iâmbico, cujo esquema é assim: *ībīs lībūr|nīs īntēr āl|tā nāvīūm,/ āmīcē, prō|pūgnācūlā*.

⁴³³ Nota-se que os versos 2456 e 2457 fazem referência, como Horácio menciona em seu epodo VI, ao ataque violento de Arquíloco ao tebano Licambes, uma vez que ele recusa a mão de sua filha ao poeta de Paros. Arquíloco escrevera versos tão violentos e mordazes contra o pai e a filha, que ambos se enforcaram. Por essa razão, o trímetro iâmbico é considerado violento, de acordo com Cignolo (2002, p.544).

⁴³⁴ Esquema métrico de um dímetro iâmbico: *ādēst cēlēr| phāsēlūs ēst*.

⁴³⁵ Dímetro iâmbico acéfalo: *ēst cēlēr| phāsēlūs ēst*.

⁴³⁶ Dímetro iâmbico catalético: *ādēst cēlēr| phāsēlūs*.

⁴³⁷ Isto é, na ode II.18 de Horácio, a qual é mencionada posteriormente no verso 2772. TM chama atenção para o fato de que nesse poema é o único em que o poeta apresenta um dímetro trocaico catalético alternado com um trímetro iâmbico catalético, como ele demonstra utilizando seus próprios exemplos (v.2467 e 2469): *ēst cēlēr phā|sēlūs ēst| phāsēlūs ī|llē quēm vīdēs| Sābīnēs*.

⁴³⁸ “Nem marfim nem teto áureo/ rebrilham em minha casa.”

quod ut Sabinus claudicat lacunar.
pedem hinc iambum duplicem 2480
mea reni si dempseris, relinquitur
det in domo lacunar:
adest celer phaselus.
et condere inde carmen
multi solent poetae. 2485
Horatium videmus
versus tenoris huius
nusquam locasse iuges;
at Arbiter disertus
libris suis frequentat. 2490
agnoscere haec potestis,
cantare quae solemus,
'Memphitides puellae
sacris deum paratae',
'tinctus colore noctis 2495
manu puer loquaci'.
Aptum videtur esse
nunc hoc loco monere,
quae sit figura versus,
quem credidit vetustas. 2500
tamquam Italis repertum,
saturnium vocandum.
sed est origo graeca,

porque, como *Sabinus, lacunar claudica*⁴³⁹.

Se daqui o pé iâmbico duplo, 2480

você tirar, resta *mea reni*:-

-det in domo lacunar,

*adest celer phaselus*⁴⁴⁰.

E compor assim um poema

muitos poetas costumam. 2485

Vimos que Horácio

não colocou juntos

versos desse tipo;

porém, o eloquente Petrônio

em seus livros os utiliza. 2490

Você pode reconhecer esses

que costumamos cantar:

Memphitides puellae

sacris deum paratae,

tinctus colore noctis 2495

*manu puer loquaci*⁴⁴¹

Parece-me oportuno

agora, nesse ponto, explicar

qual é o esquema do verso,

que os antigos consideravam 2500

ter sido inventado pelos ítalos,

que deve se chamar Satúrnio⁴⁴².

⁴³⁹ Portanto, o esquema do trímetro iâmbico catalético fica assim: *nōn ēbūr| nēque_ āurēūm/ mēā rēnī|dēt īn dōmō|lācūnār*.

⁴⁴⁰ Nesse trecho, TM faz seguir o verso transformado de Catulo, a fim de equiparar e cotejar as estruturas prosódicas similares. Trata-se, pois, de mais um recurso de sua exposição didática, para que o leitor observe que *dēt īn dōmō|lācūnār* é um dímetro iâmbico catalético, assim como *ādēst cēlēr| phāsēlūs*.

⁴⁴¹ Trata-se de um fragmento atribuído ao satírico Petrônio encontrado em TM e, posteriormente, em Mário Victorino (cf. KEIL, 1874, p.138,25-28). Segundo Cignolo (2002, p.546), esses versos se referem aos cantos populares ligados ao culto da deusa Ísis. A autora afirma que é provável que os versos de Petrônio tenham sido compostos utilizando e adaptando os modelos de versos de origem popular. Esse trecho é composto de dímetros iâmbicos cataléticos: *Mēmphītīdēs| pūēllāe/ sācrīs dēūm| pārātāe,/ tīnctūs cōlō|rē nōctīs/ mānū pūēr/ lōquācī*. (“Meninas de Mênfis,/ dispostas aos sacrifícios do deus,/ tingido pela cor da noite, o menino falando com a mão”).

⁴⁴² Verso composto de um dímetro iâmbico catalético seguido de três troqueus, também chamado itifálico. De acordo com Cignolo (2002, p.546), a hipótese da origem itálica do satúrnio, que mais anteriormente estava ligada à prática oracular e que foi difundida no âmbito popular, remonta à tradição poética e gramatical da era republicana que, como a autora afirma, foi testemunhada por Ênio, Horácio, Virgílio, Varrão, entre outros (cf. CIGNOLO,

<i>illique metron istud</i>	
<i>certo modo dederunt;</i>	2505
<i>nostrique mox poetae</i>	
<i>rudem sonum secuti,</i>	
<i>ut quemque res ferebat,</i>	
<i>sic disparis figurae</i>	
<i>versus vagos locabant.</i>	2510
<i>post rectius probatum est,</i>	
<i>ut tale colon esset</i>	
<i>iunctum tribus trochaeis,</i>	
<i>ut si vocet Camenas quis novem sorores.</i>	
<i>et Naevio poetae sic ferunt Metellos,</i>	2515
<i>cum saepe laederentur, esse comminatos,</i>	
<i>'dabunt malum Metelli Naevio poetae'.</i>	
<i>dabunt malum Metelli, clauda pars dimetri:</i>	
<i>dabunt malum Metelli,</i>	
<i>adest celer phaselus,</i>	2520
<i>Memphitides puellae,</i>	
<i>tinctus colore noctis.</i>	
<i>post Naevio poetae tres vides trochaeos:</i>	
<i>nam nil obest trochaeo, longa quod suprema est.</i>	
<i>Et choriambus unus</i>	2525
<i>praeditus antibaccho</i>	
<i>claudicat, ut priores.</i>	
<i>videro, si novelli</i>	
<i>versus erit poetae;</i>	
<i>lex tamen una metri est:</i>	2530

2002, p.546-47). No entanto, a autora atenta para o fato de que nenhum deles menciona a natureza do verso. O testemunho de TM em relação à derivação latina do verso satúrnio alinha-se ao que o gramático Césio Basso afirma: *De saturnio versu dicendum est, quem nostri existimaverunt proprium esse Italicae regionis, sed falluntur* (“Sobre o verso satúrnio deve-se dizer que os nossos julgaram ser próprio da região itálica, mas se enganam”). Segundo Cignolo (2002, p.547), a afirmação de TM e Basso leva a crer que ambos se contrapõem à origem latina do satúrnio e que demonstram ter certeza da derivação grega (cf. v.2503).

Mas a origem é grega,
 e comporam esse metro
 com uma medida fixa; 2505
 mais tarde, os nossos poetas,
 imitando um ritmo rude,
 conforme cada assunto era feito,
 assim, com diferentes esquemas,
 eles tinham versos vagos. 2510

Depois, mais corretamente, provou-se
 que esse cólon seria
 unido a três troqueus,
 como quando se invoca: *Camenas quis novem sorores*⁴⁴³.

E também disseram que os Metélios, sendo sempre 2515
 ofendidos, ameaçaram o poeta Névio assim:
*dabunt malum Metelli Naevio poetae*⁴⁴⁴.
dabunt malum Metelli é a parte coxa do dímetro;
dabunt malum Metelli,
adest celer phaselus, 2520
Memphitides puellae,
*tinctus colore noctis*⁴⁴⁵.

Depois, você vê que *Naevio poetae* são três troqueus:
 pois não prejudica o troqueu a última ser longa.

E um único coriambo 2525
 diante de um antibáquio
 claudica como os anteriores.

Verei se, dos novos
 poetas, há um verso;
 contudo a lei do metro é a mesma: 2530

⁴⁴³ TM apresenta aqui parte modificada de um exemplo de Basso, no momento em que este gramático fala a respeito do verso satúrnio, trazendo como exemplo um verso do poeta Névio, que não aparece em nenhuma outra obra além da de Basso: *novem Iovis concordēs filiae sorores* (cf. KEIL, 1874, p.266, 3).

⁴⁴⁴ *Exemplum* também apresentado primeiramente por Basso (KEIL, 1874, p.266,7), que demonstra o esquema do satúrnio: *dābūnt mālūm| Mētēllī|| Nāevīō pōētāe*, formado por um dímetro iâmbico catalético (*dābūnt mālūm| Mētēllī*) e um itifálico (*Nāevīō pōētāe*).

⁴⁴⁵ Ao inserir a primeira parte *dabunt malum Metelli* do exemplo, TM demonstra que, assim como os versos em série de Petrônio, este também se trata de um dímetro iâmbico catalético.

*tinctus colore noctis,
dabunt malum Metelli:
'Inachiae puellae
seu bovis ille custos'.
colon et hoc in usu 2535
carminis est Horati.
tu genus hoc memento
reddere, cum reposcam.
Nunc, quia quae potui videor tractasse seorsa
heroico profecta quaeque iambico, 2540
cetera quae mixtis variantur partibus horum,
ut quibo, metro nitar hinc attingere.
sed quoniam ex uno possunt adiuncta referri,
amplectar ultro quod datur compendium.
Quem nos hendecasyllabum solemus 2545
tamquam de numero vocare versum,
tradunt sapphicon esse nuncupandum:
namque et iugiter usa saepe Sappho
dispersosque dedit subinde plures
inter carmina disparis figurae. 2550
sed primi pedis ante lex tenenda est,
spondeon siquidem videmus istic
tamquam legitimum solere poni,
post hunc dactylon atque tres trochaeos,
cui nomen quoque phallico dederunt. 2555
verum mobilis hic locus frequenter
non solum recipit pedem, ut loquebar,
spondeum, sed et aptus est trochaeo,*

*tinctus colore noctis,
dabunt malum Metelli:
Inachiae puellae
seu bovis ille custos*⁴⁴⁶.

Também esse cólon está em uso 2535
em um poema de Horácio.

Você saberá repetir esse tipo de verso
quando eu o exigir.

Agora, parece que falei separadamente de todos que pude:
os derivados do heroico e os do iâmbico; 2540
os demais, que variam graças às partes misturadas desses,
tentarei agora abordá-los da forma que puder em cada metro.

Porém, visto que de um só podem ser encontrados seus compostos,
seguirei o resumo que é dado espontaneamente.

Aquele que costumamos chamar hendecassílabo, 2545
assim como chamamos um verso a partir de seu número,
ensinam-nos que deve ser denominado sáfico:

pois Safo também o utilizou frequentemente juntos
e também colocou repetidamente muitos deles separados
dentro de poemas de estrutura diferente. 2550

Mas, antes, é preciso conhecer a lei do primeiro pé:

já que vemos que um espondeu nessa posição

costuma ser colocado como um legítimo,

e depois dele um dátilo e três troqueus,

ao qual também deram o nome de itifálico⁴⁴⁷. 2555

Realmente essa posição, muitas vezes flexível,

não admite só o pé espondeu, como eu dizia,

mas também é apropriada para o troqueu,

⁴⁴⁶ *Exempla ficta* do autor, em que ele demonstra, por meio do confronto entre os versos de Petrônio e seus próprios exemplos, que todos se tratam de dímteros iâmbicos cataléticos, o primeiro cólon do satúrnio. Dessa forma, o esquema desses versos fica assim: *īnāchīāe| pŭēllāe/ seŭ bŏvīs ī||ē custos* (“Ináquias meninas,/ ou se aquele guardião dos bois”).

⁴⁴⁷ O nome do hendecassílabo falécio também pode ser itifálico, uma vez que a última parte desse verso é composta de três pés troqueus.

nec peccat pede natus ex iambo.
exemplis tribus hoc statim probabis, 2560
docti carmine quae legis Catulli,
'cui dono lepidum novum libellum,
arido modo pumice expolitum?'
'meas esse aliquid putare nugas'.
quos dixi modo, iam pedes videmus 2565
diversos capiti trium locatos,
spondeon CUI DO, trochaeon ARI:
MEAS, quis neget hunc iambron esse?
Hic per commata septies feritur,
quales hexametron tomas habere 2570
iamdudum tibi disserens probavi.
ex quis nunc duo metra copulari
in unum solidum videbis, ortum
cum componitur ex utroque metro,
pars heroica tum prior duobus 2575
spondeo pede dactyloque constat
et quem semipedem est necesse linqui,
ut sit pentameris tome locata;

e não erra se é feita com um pé iâmbico.

Você verá isso agora com três exemplos 2560

que você lê neste poema do sábio Catulo⁴⁴⁸:

cui dono lepidum novum libellum,

*arido modo pumice expolitum?*⁴⁴⁹

*meas esse aliquid putare nugas.*⁴⁵⁰

Já logo vemos os vários pés que acabei de citar 2565

alocados no início de cada um dos três:

um espondeu em *cuī dō-* e um troqueu em *ārī-*;

měās, quem negaria ser este pé um iambo?

Esse verso se divide em sete partes, em *commata*⁴⁵¹,

tal como as cesuras que os hexâmetros têm, 2570

como lhe mostrei antes enquanto explicava.

Dessas você verá agora como dois metros se unem

em um única estrutura sólida, que se cria

quando é formada a partir dos dois metros.

Então, a parte heróica, que vem antes, 2575

consta de dois pés: um espondeu e um dátilo,

e um semipé que é necessário ser deixado

para que a cesura pentemímera⁴⁵² seja posicionada;

⁴⁴⁸ Catulo, segundo Harvey (1987, p.106), foi um poeta latino de grande influência que nasceu em Verona e chegou em Roma por volta de 62 a.C. Harvey acrescenta que “Catulo não somente adaptou o hendecassílabo a uma grande variedade de estados de alma e propósitos, mas também inaugurou na literatura romana uma forma nova – o poema leve, gracioso e elegante, para preencher a lacuna existente entre a tragédia e o poema épico de um lado, e a comédia e sátira do outro” (HARVEY, 1987, p.106).

⁴⁴⁹ “A quem dedico esta graça de livro/ novinho em folhas recém-buriladas?” (CATULO, 1996, p.67). Trata-se de exemplos de hendecassílabo falécio, cujo esquema é este: *cuī dō|nō lēpī|dūm nōvūm libēllūm./ ārī|dō mōdō| pūmice_ ēxpōlītūm*. Nota-se que, no primeiro verso, o primeiro pé é um espondeu (*cuī dō-*) e, no segundo, um troqueu (*ārī-*), pois, como TM justifica nos próximos versos, a primeira posição deste verso admite a permuta do espondeu por um troqueu ou iambo.

⁴⁵⁰ “ver uma coisa qualquer nestas nugas,” (CATULO, 1996, p.67). TM apresenta mais um exemplo de hendecassílabo falécio: *měās| ēsse_ ālī|quid pūtārē nūgās*, em que a primeira posição é ocupada por um iambo (*měās*).

⁴⁵¹ *Comma* [*commat-*], s. n.: termo gramatical que, aplicado à prosa, significa uma frase e, aplicado a um verso, significa uma parte de um verso (cf. GLARE, 1985, s.v. *comma*). É importante ressaltar que, a partir deste verso, TM inicia sua discussão sobre a composição de versos a partir da derivação métrica. O gramático explica que alguns metros são formados pela junção de partes de sete versos, já comentados anteriormente em seu tratado. Por esse motivo que ele separa os versos em sua explanação em sete “divisões” (*divisiones*).

⁴⁵² “Cesura formada pela sílaba que resta depois do segundo pé.” (SARAIVA, 1927, p.863). Crusius (1951, p.56) também define o termo grego como uma cesura do hexâmetro que é composta por cinco partes médias ou semipés (i.e. metades de pé). Cumpre observar que cada dátilo é dividido em duas partes ou metades iguais quanto ao

exin cetera portio est iambi.
quod non difficile est statim notare, 2580
cum talis fuerit figura versus,
carmen Pierides struunt sorores.
haec exordia versuum duorum,
carmen Pierides, quod hexametri est,
atque iambicon hoc, struunt sorores, 2585
compleri poterunt utroque metro,
carmen Pierides pangunt memorabile Musae,
struunt sorores Alticae dirum nefas.
haec divisio prima computetur.
At quae nunc pedibus duobus orta 2590
sermonem cohibet nec exit ultra,
sicut semipedem prior trahebat,
coniungit sibi phallicos trochaeos,
ut dixi modo, Bacche Bacche Bacche.
tum versum videas sonare talem, 2595
pangunt carmina iam novem sorores.
nam si quattuor his pedes duobus
addas, hexameter profecto fiet,
pangunt carmina tergeminae memoranda sorores
post hos phallica de tribus trochaeis 2600
pars est cetera, iam novem sorores.
Exin tertia latius patescit,
carmen Pierides dabunt sorores.

tempo (isócronas): a sílaba longa, com dois tempos (*duae morae*) e as duas sílabas breves com um tempo cada (*una mora*); desse modo a cesura incide após o quinto semipé, delimitando, assim, dois hemístiquios no verso.

dali em diante, o que resta é a parte do iambo.

E isso não é difícil notar imediatamente 2580

quando a forma do verso for assim:

*carmen Pierides struunt sorores.*⁴⁵³

Essas primeiras partes dos dois versos,

Cārmēn Pīřīdēs, que é de um hexâmetro,

e esta de um pé iâmbico, *strūūnt sōrōrēs*, 2585

poderão ser completadas em ambos os metros,

*carmen Pierides pangunt memorabile musae,*⁴⁵⁴

*struunt sorores Atticae dirum nefas.*⁴⁵⁵

Essa deve ser contada como a primeira divisão.

Porém, essa agora que, tendo surgido com dois pés, 2590

detém-se numa palavra e não se estende além,

assim como a divisão anterior avançava um semipé,

junta a si troqueus itifálicos,

como eu já mencionei: *Bācchě Bācchě Bācchě*.

Então, veja ecoar assim um verso tal como: 2595

*pangunt carmina iam novem sorores.*⁴⁵⁶

Se, pois, você acrescentar mais quatro pés

a esses dois certamente produzirá um hexâmetro:

*pangunt carmina tergeminae memoranda sorores.*⁴⁵⁷

A parte restante depois dessas, formada por três troqueus, 2600

é a itifálica: *iām nōvēm sōrōrēs*.

Depois, estende-se ainda mais a terceira:

*carmen Pierides dabunt sorores.*⁴⁵⁸

⁴⁵³ “As musas Piérides compõem um canto.” Observa-se que TM utiliza este verso como base para a recombinação dos demais versos de sua explicação. Esse verso corresponde ao *exemplum fictum* de Césio Basso (cf. KEIL, 1874, p.149, 8) e é um hencassílabo falécio, cujo o esquema é este: *cārmēn| Pīřī|dēs strūūnt sōrōrēs*.

⁴⁵⁴ “As musas Pierides compõem um canto memorável.” TM modifica o exemplo criando um hexâmetro datílico: *cārmēn| Pīřī|dēs|| pān|gūnt mēmō|rābīlě| mūsāe*.

⁴⁵⁵ “As musas Áticas tramam um crime terrível.” Neste verso, o gramático torna o exemplo em um trímetro iâmbico: *strūūnt sōrō|rēs Attīcāe| dīrūm nēfās*.

⁴⁵⁶ “Os cantos compõem agora as nove musas.” TM forma aqui um hendecassílabo falécio, a partir da recombinação das partes dos versos anteriores: *pāngūnt| cārmīnā| iām nōvēm sōrōrēs*.

⁴⁵⁷ “Os cantos notáveis compõem as tríplexes musas.” Composição de um hexâmetro datílico a partir de partes do hendecassílabo do verso 2596: *pāngūnt| cārmīnā| tērgēmī|nāe mēmō|rāndā sō|rōrēs*.

⁴⁵⁸ “As musas Piérides oferecerão um canto.” Mais uma variação de um exemplo de hendecassílabo falécio: *cārmēn| Pīřī|dēs dābūnt sōrōrēs*.

nam cum dempsero versui sorores,
carmen Pierides dabunt manebit. 2605
carmen Pierides dabunt,
hoc metrum choriambicum est,
quod pars bacchiacum vocant.
hinc primas capiti duas
nec non et totidem ultimas 2610
excrementa magis putant
nec ducunt numero pedum.
sunt haec carmen, item dabunt;
solum Pierides manet,
quod reddit geminum pedem, 2615
dicunt quem choriambicon,
quia longam sequitur brevis,
claudit longa brevem alteram:
nam DES longa fit altera
iuncta post sibi consona. 2620
sic ponunt medium pedem
primas inter et ultimas,
carmen Pierides dabunt.
pars prima hic varie solet
spondeum modo sumere, 2625
idem saepe et iambus est.
hoc de Septimii potes
iunctis noscere versibus,
'geritque intus in oppidum
anhelos Panope greges'. 2630
alter consimiles dedit,
'opima adposui senex

Assim, quando eu tiver removido *sōrōrēs* do verso,
 permanecerá *cārmēn Pīrīdēs dābūnt*. 2605
*Carmen Pierides dabunt*⁴⁵⁹:
 este é o metro coriâmbico⁴⁶⁰,
 que alguns chamam *báquico*.
 Disso, as duas primeiras no início
 e, da mesma forma, as duas últimas 2610
 pensam que é mais um acréscimo
 e não os consideram como parte dos pés.
 Essas são *cārmēn*, bem como *dābūnt*,
 e permanece somente *Pīrīdēs*,
 o qual forma um pé duplo 2615
 que nomeiam coriâmbico,
 porque uma breve segue uma longa
 e uma longa fecha a breve seguinte,
 pois *–des* torna-se longa:
 ela uniu após de si uma consoante. 2620
 Assim colocam um pé no meio
 entre as primeiras e as últimas sílabas:
carmen Pierides dabunt.⁴⁶¹
 A primeira parte costuma aceitar aqui,
 de maneiras diferentes, um espondeu, 2625
 mas muitas vezes há também um iambo.
 Você pode reconhecer isto
 neste par de versos de Séptimio Sereno:
geritque intus in oppidum
anhelos Panopae greges ⁴⁶² 2630
 Um outro compôs esses semelhantes:
opima adposui senex

⁴⁵⁹ Ao eliminar a última parte do falécio, TM compõe um verso glicônio, cujo esquema é este: *cārmēn| Pīrīdēs| dābūnt*.

⁴⁶⁰ TM enfatiza o pé coriâmbico que, nesse verso, corresponde a *Pīrīdēs*.

⁴⁶¹ “As Piérides oferecerão um canto.”

⁴⁶² “e conduz para dentro da cidade / as resfolegantes reses de Pânope”. Versos 1-2 do Fragmento 9, de Séptimio Sereno. Tratam-se de exemplos de glicônio: *gērīt|que _intūs in ōp|pīdūm/ ānhēlōs Pānōpāe| grēgēs*.

Amori arma Feretrio'.
trochaeum quoque sic locat,
'purpurae leguli senes', 2635
'intus hic ubi consitum est'.
utque est mobilis hic locus,
immotus manet ultimus:
namque hic semper iambus est.
tendunt latius hoc genus, 2640
duos ut choriambicos
includant medios pedes,
et sit versus ad hunc modum,
carmen Pierides dulcisonum dabunt.
duplex hic choriambus est. 2645
primus Pierides, dulcisonum sequens.
sic carmen prius est, finis item dabunt,
carmen Pierides dulcisonum dabunt
ut pes haec habuit prior.
sunt qui tradiderint, ultima versui 2650
tamquam pentametro syllaba dempta sit,
quam si restituas, pentametrum fore,
carmen Pierides dulcisonum dabunt,
carmen Pierides dulcisonum dabit;
ut versus quoque sic constet Horatii, 2655
'Maecenas atavis edite regibus',

Amori arma Feretrio ⁴⁶³

Ele também aloca aí o troqueu, assim:

purpurae leguli senes, ⁴⁶⁴

2635

intus hic ubi consitum est, ⁴⁶⁵

e, dado que essa posição é móvel,

permanece imóvel a última,

pois esse sempre é um iambo.

Estendem mais esse tipo de verso

2640

para que dois pés coriâmbicos

sejam incluídos no meio,

e que o verso fique desta maneira:

carmen Pierides dulcisonum dabunt. ⁴⁶⁶

Aqui há um duplo coriambo:

2645

primeiro *Pīēřīdēs*, em seguida *dūlcīsōnūm*.

Assim, *cārmēn* é o início, assim como *dābūnt* é o final,

como o pé anterior ⁴⁶⁷ os continha.

Há quem ensine que é como se a última sílaba

2650

de um verso pentâmetro fosse eliminada,

e que, se você a repuser, será um pentâmetro:

carmen Pierides dulcisonum dabit; ⁴⁶⁸

como no verso de Horácio consta também assim:

2655

‘Maecenas atavis edite regibus’, ⁴⁶⁹

⁴⁶³ “Já velho, depus minhas fecundas armas ao Amor Ferétrio”. Exemplos de glicônio, mas com um iambo na primeira posição: *ōpī/ma_ādpōsūi/ sēnēx/ Āmō/ri_ ārmă Fērē/trīō*. Em relação à autoria desses versos, observa-se que, no verso 2631, TM atribui esses versos a outro autor (*alter [...] dedit*), mas apresentar qualquer definição. Assim como Cignolo (2002, p.557) afirma, não há hipóteses de que esses fragmentos pertençam a outro autor, uma vez que apenas foi encontrado neste tratado. No entanto, o modo como TM insere esses exemplos em seu texto, torna-se questionável de que se trata apenas de um *uersus ficti*.

⁴⁶⁴ “Os velhos colhedores de púrpura”. *Exemplum fictum* de um glicônio de base trocaica: *pūr/pū/rāe lēgūlī/ sēnēs*.

⁴⁶⁵ “Aqui dentro onde se deve plantar”. Este verso também se trata de um glicônio com um troqueu na primeira posição: *īntūs/ hīc ūbī cō/nsitum_ ēst*.

⁴⁶⁶ “As Piérides oferecerão um canto melodioso”. TM apresenta o mesmo exemplo utilizado para o glicônio (v.2603), mas agora com um coriambo a mais (*dūlcīsōnūm*), de modo que o verso se transforma em um asclepiadeu menor, cujo esquema fica assim: *cārmēn/ Pīēřīdēs/ dūlcīsōnūm/ dābūnt*.

⁴⁶⁷ Refere-se ao pé coriâmbico (*Pīēřīdēs*), do verso 2623 (*cārmēn/ Pīēřīdēs/ dābūnt*).

⁴⁶⁸ “As Piérides oferecerão / Piérides, vós oferecereis um canto melodioso”. Nesse exemplo, o gramático substitui o final *-nūm dābūnt* por *-nūm dābūtīs*, reconstituindo o final regular de um pentâmetro datílico: *cārmēn/ Pīēřī/dēs dūl/cīsōnūm/ dābūtīs*.

⁴⁶⁹ Verso 1 da ode I,1 de Horácio. “Mecenas, meu apoio e minha glória/ claro rebento de um régia estirpe” (HORÁCIO, 2003, p.9). Trata-se de um asclepiadeu menor, cujo esquema métrico é este: *Māecē|nās ātāvīs/ ēdītē rē|gībūs*.

Maecenas atavis edite remigibus
usque autem videas hoc procul a fide,
ut metri genus hoc vatibus inclitis
non uno aut gemino constiterit pede, 2660
verum in tres etiam consimiles eat
clausos in medio partibus exteris;
quod iam pentametri non patitur modus.
nam sic tres videas esse pedes datos,
carmen Pierides dulcisonum, si mereor, dabunt. 2665
His est omnibus in suis
libris usus Horatius;
quo, dicam, et quotiens modo.
nam primum minime suo
solum carmine protulit, 2670
ut vales alii solent,
exemplum et Senecae dabo,
'Thebis laeta dies adest:
aram tangite supplices,
pingues caedite victimas'. 2675
tales continuos legis.
hunc praeponit Horatius,
epodum ex geminis subicit alterum.
exemplum sat erit semel
nos hoc ponere; ceterum 2680
bis sex carminibus suis
hunc servat stabilem modum:
'sic te diva polens Cypri,

*Maecenas atavis edite remigibus*⁴⁷⁰.

Porém, perceba que até aqui está longe de ser aceitável,

que este tipo do metro, para poetas ilustres,

não se constituiu apenas de um pé coriâmbico ou dois,

2660

mas ele também se estende a três pés iguais,

fechados no meio por duas partes exteriores,

o que a regra do pentâmetro já não permite.

Assim, veja que três pés são dados:

*carmen Pierides dulcisonum, si mereor, dabunt*⁴⁷¹.

2665

De todos esses em seus

livros se valeu Horácio;

direi quantas vezes e de que modo.

De fato, ele nunca mostrou o primeiro

sozinho em seus poemas,

2670

como outros poetas costumam;

e darei um exemplo de Sêneca⁴⁷² :

Thebis laeta dies adest:

aram tangite supplices,

*pingues caedite victimas*⁴⁷³.

2675

Esses você lê em série contínua.

Horácio o coloca em primeiro,

e coloca depois um outro epodo de duplos.

Será suficiente uma vez um exemplo

disso dar, muito embora,

2680

em seus doze poemas,

ele preserva esta forma fixa:

sic te diva potens Cypri,

⁴⁷⁰ A partir do asclepiadeu menor de Horácio, TM constitui um pentâmetro datílico, cujo esquema métrica é este: *Māecē|nās ātā|vīs ē|dītē rē|mīgībūs*.

⁴⁷¹ TM acrescenta a seu exemplo mais um pé coriâmbico, transformando o verso em um asclepiadeu maior: *cārmēn|Pīrīdēs|dūlcīsōnūm,|sī mērēōr,|dābūnt*.

⁴⁷² Segundo Paul Harvey (1987, p.458), Sêneca (ap. 4 a.C.-65 d.C.) conhecido como “o filósofo”, dedicou-se à retórica e à filosofia. O autor escreveu diálogos, tratados e tragédias. O trecho mencionado por TM, corresponde ao verso 875 da tragédia *Hercules Furens* que, de acordo com Harvey, reproduz a “tragédia homônima” de Eurípedes (*Herakles*).

⁴⁷³ “Um dia feliz se aproxima de Tebas. Tocai reverentes os altares, sacrificai gordas vítimas” (MARCHIORI, 2008, p.81). Esses versos correspondem ao glicônio, de modo que o esquema é este: *Thēbīs|lāetā dīēs|ādēst:/ārām|tāngītē sū|pplīcēs,/pīnguēs|cāedītē vī|ctīmās*.

sic fratres Helenae, lucida sidera'.
sic te diva potens Cypri, 2685
hic unus choriambus est:
sic fratres Helenae, lucida sidera,
hic interpositi duo.
talem, quem geminis perspicias effici,
servat carminibus perpetuum tribus; 2690
quorum exordia cum praedita videris,
stabit continuum consimili modo,
'Maecenas atavis edite regibus',
'exegi monumentum aere perennius',
'donarem pateras grataque commodus'. 2695
nec non continuos tres pariles dedit
versus et cecinit post alium brevem
ex uno simili pede;
ususque est genere hoc carminibus novem,
quae sunt talia, quale est modo quod dabo, 2700
'scriberis Vario fortis et hostium
victor Maeonii carminis alite,
quam rem cumque ferox navibus aut equis
miles te duce gesserit'.
tres binis pedibus cernimus editos, 2705
unum quartus habet pedem.

- sic fratres Helenae, lucida sidera.*⁴⁷⁴
sic te diva potens Cypri, 2685
 aqui há apenas um coriambo;
sic fratres Helenae, lucida sidera,
 Aqui há dois, alocados no meio.
 Este que você percebe ser composto de dois
 é mantido do início ao fim em três odes; 2690
 quando você ver os inícios formados deles.
 O seguinte ficará desse mesmo modo:
*Maecenas atavis edite regibus,*⁴⁷⁵
*exegi monumentum aere perennius,*⁴⁷⁶
*donarem pateras grataque commodus.*⁴⁷⁷ 2695
 E também ofereceu três⁴⁷⁸ iguais e contínuos,
 e compôs depois um outro verso breve
 de um único pé semelhante;
 e utilizou esse tipo em nove poemas,
 que são estes que assim darei: 2700
scriberis Vario fortis et hostium
uictor Maeonii carminis alite,
quam rem cumque ferox navibus aut equis
*miles te duce gesserit.*⁴⁷⁹
 Vemos que três são criados com dois pés, 2705
 e o quarto verso tem só um pé desse.

⁴⁷⁴ Versos 1-2 da Ode I.3, de Horácio. “Assim de Cipro a deusa poderosa/ e de Helena, astros luzentes,” (HORÁCIO 2003, p.19). Exemplos de verso glicônio seguido de um asclepiadeu menor: *sīc tē|dīvā pōtēns|Cÿprī,/ sīc frā|trēs Hēlēnāe|, lūcīdā sī|dērā.*

⁴⁷⁵ Verso 1, Ode I.1, de Horácio. “Mecenas, meu apoio e minha glória/ claro rebento de um régia estirpe” (HORÁCIO, 2003, p.9). *Maecenas atavis edite regibus*

⁴⁷⁶ Verso 1 da Ode III.30, de Horácio. “Erigi monumento mais perene” (HORÁCIO, 2003, p.141). Trata-se de um asclepiadeu menor: *ēxē|gī mōnūmēn|tum āerē pērē|nniūs.*

⁴⁷⁷ Verso 1 da Ode IV.8, de Horácio. “Daria, Censorino de vontade/ aos meus amigos, ricos copos, bronzes” (HORÁCIO, 2003, p.157). Este verso também é um asclepiadeu menor, cujo esquema é este: *dōnā|rēm pātērās| grātāquē cō|mmōdūs.*

⁴⁷⁸ Refere-se aos versos asclepiadeus utilizados por Horácio.

⁴⁷⁹ Versos 1-4 da Ode I.6, de Horácio. “Dos inimigos vencedor e valente, / serás cantado pelo ilustre Vário, / águia chamado do meônio canto, / pelos feitos de intrépidos soldados, / terrestres e marítimas façanhas, / vitórias ganhas sob o teu comando” (HORÁCIO, 2003, p.27). A estrofe horaciana é formada por três asclepiadeus menores, em que cada um contém dois pés coriâmbicos, seguidos de um glicônio, que tem apenas um coriambo. Desse modo, o esquema métrico da estrofe fica assim: *scrībē|rīs Vārīō| fōrtīs ēt hōs|tīūm/ uīctōr| Māeōnī| cārminīs ā|lītē,/ quām rēm| cūmquē fērōx| nāvībūs āut| equīs/ mīlēs| tē dūcē gē|ssērīt.*

hanc docti tetracolon vocitant strophē:
nam post quattuor hos altera vertitur
ad legem similem consimilis strophe,
in qua sunt alii quattuor hoc genus 2710
versus, ex quibus hi sunt sibi tres pares
praemissi, biiugos qui capiant pedes,
unum quartus in omnibus.
iam quem perficiunt tres medii sic choriambicum,
tales continuos carminibus composuit tribus, [tibi], 2715
'tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem'
'nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem',
'o crudelis adhuc et Veneris muneribus potens'.
binas hic capiti totque itidem deme novissimas:
fient in medio perspicui tres choriambici, 2720
ut versus meus est, quem similem composui ex tribus,
carmen Pierides dulcisonum, si mereor, dabunt.
et supra positi sic quoque sunt duo,
carmen Pierides dulcisonum dabunt,
Maececnas atavis edite regibus. 2725
ex uno quoque sic fuit,
carmen Pierides dabunt,
sic te diva potens Cypri.
Forsan longula visa sit
haec divisio tertia 2730
versus hendecasyllabi.

Os doutos chamam essa estrofe *tetracólon*⁴⁸⁰,
 pois, após esses quatro versos, retorna,
 pela mesma regra, uma outra estrofe parecida,
 na qual há outros quatro versos do mesmo tipo, 2710
 desses, três são iguais entre si,
 vêm em primeiro e têm dois pés,
 e, entre todos, o quarto tem um só.
 E já o coriâmbico, que é feito com três pés no meio,
 Horácio compôs esses repetidos em três poemas: 2715
*tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi,*⁴⁸¹
*nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem,*⁴⁸²
*o crudelis adhuc et Veneris muneribus potens.*⁴⁸³
 Exclua aqui as duas no início e também as últimas:
 estarão evidentes no meio três pés coriâmbicos, 2720
 como é o meu verso que também compus com três pés:
*carmen Pierides dulcisonum, si mereor, dabunt*⁴⁸⁴.
 E acima, assim, também foram postos dois:
carmen Pierides dulcisonum dabunt,
*Maecenas atavis edite regibus*⁴⁸⁵. 2725
 Também aquele com um só pé ficou assim:
carmen Pierides dabunt,
*sic te diva potens Cypri.*⁴⁸⁶
 Talvez tenha parecido longa
 essa terceira divisão 2730
 do verso hendecassílabo.

⁴⁸⁰ Isto é, uma estrofe composta de quatro versos.

⁴⁸¹ Versos 1-2, da Ode I.11, de Horácio. “Indagar, não indagues, Leuconói, / qual seja o meu destino, qual o teu” (HORÁCIO, 2003, p. 39). A famosa ode de Horácio é composta em asclepiadeu maior: *tū nē| quāesīērīs,| scīrē nēfās,| quēm mīhī,| quēm tībī.*

⁴⁸² Verso 1, da Ode I.18, de Horácio. “Nada debes plantar, Varo, antes de uma alma videira, um pé / sobre a Tíbur sutil, solo onde estão muros de Cátulo” (FLORES, 2014, p.245). O esquema métrico do asclepiadeu maior é este: *nūllām,| Vārē,| sācrā| vītē prīūs| sēvērīs ār|bōrēm.*

⁴⁸³ Verso 1-2, da Ode IV.10, de Horácio. “Ó rapaz insensível e orgulhoso, / envaidecido pelos dons de Vênus” (HORÁCIO, 2003, p.167). Também se trata de um asclepiadeu maior: *ō crū|dēlīs ādhūc| ēt Vēnērīs| mūnērībūs| pōtēns.*

⁴⁸⁴ Repete o exemplo de asclepiadeu maior do verso 2665.

⁴⁸⁵ Exemplos de asclepiadeu menor, já apresentados nos versos 2644 e 2656, respectivamente.

⁴⁸⁶ Retoma os versos glicônios apresentados nos versos 2606 e 2683, respectivamente.

*sed tot nos docuit metra,
 et sunt quae deceat magis
 nunc conectere, dum recens
 haec est regula, quae dedit 2735
 ex se tam varios modos;
 quae disiungere si velim,
 cogar, dum paro singulis
 certas reddere origines,
 iam tractata retexere. 2740
 Ergo hinc nascitur altera
 metri regula, ceu duas
 partes hexametri secans
 quae ternos dirimit pedes;
 quos si reddideris sibi, 2745
 hexametrum pedibus cernes constare receptis,
 qui tamen heroum factis indignus habetur.
 namque tome media est versu non apta severo,
 fitque soluta magis, quotiens spondeus inest pes
 tertius et quartus. non esse hunc incolumem ergo, 2750
 sed de commatibus tradunt constare duobus.
 ipse enim sonus indicat esse hoc lusibus aptum,
 et ferme modus hic datur a plerisque Priapo.
 inter quos cecinit quoque carmen tale Catullus,
 'hunc lucum tibi dedico consecroque, Priape, 2755
 qua domus tua Lampsaci est quaque <lege>, Priape:⁴⁸⁷
 nam te praecipue in suis urbibus colit ora
 Hellespontia ceteris ostriosior oris'.*

⁴⁸⁷ Convém observar que no texto estabelecido por Cignolo (2002, p.197), a autora acrescenta o termo *lege*. Já na versão de Keil (1874, p.406), o autor acrescenta *usque* (“*qua domus tua Lampsaci est usque quaque, Priape*”). Assim, optou-se neste trabalho em manter *lege*, uma vez que o termo parece compor melhor o sentido nesse contexto.

Porém, ela nos ensinou muitos metros,
 e ainda existem alguns que seria necessário
 acrescentar agora, enquanto ainda está recente;
 essa regra é que produziu, 2735
 a partir de si, várias medidas,
 que, se eu as quisesse distinguir,
 seria forçado, enquanto planejo
 explicar as origens de cada uma,
 a retomar assuntos já tratados. 2740
 Daqui, então, surge outra
 regra métrica que, como se duas
 partes do hexâmetro se separassem,
 dividindo três pés;
 mas, se você as reaproximar, 2745
 verá que se compõe um hexâmetro com os pés recuperados
 o qual, contudo, é considerado indigno dos feitos heroicos.
 De fato, a cesura medial não é adequada a um verso rígido
 e é dividida todas as vezes que tiver um pé espondeu
 entre o terceiro e quarto. Esse, então, não é inteiro, 2750
 mas ensinam que é composto de duas partes.
 Na verdade, o próprio som revela ser apto a tons jocosos,
 e este metro é comumente dedicado por muitos a Príapo⁴⁸⁸.
 Entre eles, Catulo também compôs um poema assim:
hunc lucum tibi dedico consecroque, Priape, 2755
qua domus tua Lampsaci est <lege> quaque, Priape:
nam te praecipue in suis urbibus colit ora
*Hellespontia ceteris ostriosior oris.*⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ Segundo Commelin (2011, p.155), Príapo é filho de Vênus e Baco. Essa divindade nasceu com uma deformidade devido ao ciúmes que Juno possuía de Vênus, assim sua mãe o levou para Lâmpsaco, onde acabou se tornando indesejado por causa de seu comportamento. De acordo com Harvey (1998, p.415), seu culto difundiu-se a partir da região de Lâmpsaco, na Ásia Menor, sendo disseminado na Grécia e Itália. Ainda em Harvey, afirma-se que Príapo é considerado um deus da fertilidade, por isso, as suas estátuas eram geralmente colocadas em hortas ou nas portas das casas. Harvey assevera que Príapo “[...] era representado como uma criatura grotescamente deformada ostentando o símbolo fálico.” (1998, p.415).

⁴⁸⁹ Versos 1-4 do Fragmento I, de Catulo. “Dedico e te consagro este bosque, Príapo,/ na lei que vige em Lâmpsaco, teu lar, Príapo./ Em suas urbes sobretudo a ti cultua/ o Helesponto, mais rico em ostras que outras praias” (CATULO, 1996, p.159). Esta estrofe é composta de versos priapeus, compostos de um verso glicônio (— ×| — ∪ ∪ —| ∪ —) e de um ferecrácio (— ×| — ∪ ∪ —| — ∪). Dessa forma, o esquema métrico do verso fica assim:

et plures similes sic conscripsisse Catullum
scimus. usque adeo hoc genus lex heroica pellit, 2760
ut sit utraque portio coepta saepe trochaeis:
nam discrimine nullo ponit hunc vel iambum.
nec mirabere syllabae finem commate primo,
tamquam de pede dactylo fiat tertia longa,
nam te praecipue in suis. talis versus et alter, 2765
Hellespontia ceteris: aequae est ultima longa.
nam quia commata bina sunt, sumunt ambo supremas.
versus ergo magistri vocant hos priapeos.
et Maro dat tales; sed quia distinctio verba
dissociat nectitve aliter nec partibus aequis 2770
distingui patitur pedes, effugit sonus aurem,
'fronde super viridi sunt nobis mitia poma,
castaneae molles et pressi copia lactis':
'turbabat caelo, nunc terras ordine longo
aut capere aut captas iam despectare videntur'. 2775
si distinctio separet nobis mitia poma,
pressi copia lactis, terras ordine longo,
despectare videntur, fient sic resonantes,
ut versus sonat alter, quem distinctio nudat,
'cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos'. 2780

hūnc lū|cūm tībī dē|dīcō|| cōnsē|crōquē, Priāpē,/ quā dō|mūs tūā Lām|psāci_ēst|| lēgē| quāquē, Pri|āpē:/ nām tē|
prāecīpue_īn| sūīs|| ūrbī|būs cōlīt| ōrā/ Hēllēs|pōntiā cē|tērīs|| ōstrī|ōsīōr| ōrīs.

E sabemos que Catulo compôs tantos outros versos similares assim. Esse tipo de verso se afasta da lei do heroico a tal ponto que ambas as partes geralmente começam com troqueus, pois se coloca sem diferença nenhuma esse pé ou o iambo. E não se admire com a sílaba final no primeiro hemistíquio, como se fosse longa a terceira de um pé datílico:

*nam te praecipue in suis*⁴⁹⁰, um verso é assim, o outro: 2765
*Hellespontia ceteris*⁴⁹¹: a última é igualmente longa.

De fato, como são dois hemistíquios, ambos têm as últimas. Portanto, os professores nomeiam esses versos priapeus. Virgílio também os emprega, mas, porque a divisão separa ou une as palavras de outro modo, e não permite que os pés sejam separados em partes iguais, o som ilude o ouvido:

fronde super viridi sunt nobis mitia poma,
*castaneae molles et pressi copia lactis*⁴⁹²:
turbabat caelo, nunc terras ordine longo,
*aut capere aut captas iam despectare videntur.*⁴⁹³ 2770 2775

Se a divisão dos pés separa *nobis mitia poma,*
pressi copia lactis, terras ordine longo,
despectare videntur, então eles ressoarão como soa o outro verso que a divisão revela:

*cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos.*⁴⁹⁴ 2780

⁴⁹⁰ Trecho do Fragmento I de Catulo, citado anteriormente no verso 2757. TM retoma a primeira parte do verso priapeu, que se trata de um glicônio, como se observa neste esquema: *nām tē| praēcīpū|ē_īn sūīs||*.

⁴⁹¹ Trecho do Fragmento I de Catulo, citado no verso 2758. TM retoma novamente a primeira parte do priapeu: *Hēllēs|pōntiā| cētērīs||*.

⁴⁹² Versos 80-81 das *Bucólicas* I, de Virgílio. “sobre o verde capim. Temos frutos macios, / castanha bem madura e queijo em abundância;” (VIRGÍLIO, 2005, p.19). Ao apresentar os hexâmetros virgilianos, TM enfatiza que o primeiro hemistíquio do priapeu e do hexâmetro são similares, a ponto do leitor ou ouvinte não perceber que são versos diferentes, uma vez que a cesura dos versos virgilianos não é a pentemímera regular. Estes versos de Virgílio têm diérese mediana, isto é, depois do sexto semipé, assim como no priapeu. Além disso, TM observa que o segundo hemistíquio do hexâmetro e do priapeu são semelhantes, isto é, ambos apresentam um glicônio. Por esse motivo que o gramático declara, no verso 2770, *effugit sonus aurem* (“o som ilude o ouvido”). Assim, o esquema métrico dos hexâmetros fica assim: *frōndē sū|pēr vīrī|dī sūnt|| nōbīs| mītiā| pōmā./ Cāsātānē|āe mō||lēs ēt|| prēssī| cōpiā| lāctīs*.

⁴⁹³ Versos 395-6 da *Eneida* I, de Virgílio. “Em céu aberto, há pouco os perseguia./ Parecem escolher agora as terras/ em que pousar ou tê-las já escolhido;” (THAMOS, 2011, p.26). Mais exemplos dos hexâmetros datílicos de Virgílio, com diérese mediana: *tūrbā|bāt cāe|lō, nūnc|| tērrās| ōrdīnē|lōngō./ āut cāpē|re_āut cā|ptās iām|| dēspē|ctārē vī|dētūr*.

⁴⁹⁴ Verso 6 das *Geórgicas* III, de Virgílio. “A quem se não celebra Hílas o Moço,/ e Delos a Latona, consagrada” (VIRGÍLIO, 2008, p.93). Assim como os versos anteriores, a segunda parte desse hexâmetro também se assemelha a do priapeu: *cūī nōn| dīctūs Hỳ|lās pūēr|| ēt Lā|tōniā| Dēlōs*.

*siquis hic quoque findat prima commatis instar,
 ex uno choriambico,
 de quo disserui modo,
 versus stare videbitur,
 cui non dictus Hylas puer,* 2785
*Thebis laeta dies adest,
 carmen Pierides dabunt.
 usque autem duo commata
 possis credere rectius,
 haec ipsa ut videas dari* 2790
*non hoc quo modo sunt situ,
 versa sed vice pristina.
 namque his commatibus Flaccus Horatius
 metrum composuit; sed choriambicos
 ex binis pedibus praeposuit duos,* 2795
*tunc hos iungit epodos,
 partes ut modo do duas.
 ipso carmine iam tibi fiet regula plana,
 'quis multa gracilis te puer in rosa
 perfusus liquidis urget odoribus* 2800
*grato, Pyrrha, sub antro?
 cui flavam religas comam?'
 pergunt cetera post consimili strophe.
 versus hic igitur sunt pariles duo,*

Se também se divide o primeiro como um dos hemistíquios,
de um coriâmbico,
do qual falei há pouco,
o verso restante parecerá assim:

*cui non dictus Hylas puer*⁴⁹⁵, 2785
*Thebis laeta dies adest*⁴⁹⁶,
*carmen Pierides dabunt*⁴⁹⁷.

Ainda com maior razão
você pode considerar que são dois hemistíquios,
quanto mais você percebe que eles são usados, 2790
não nesta disposição em que estão agora,
mas ao contrário da ordem original.

Pois, com esses hemistíquios, Horácio Flaco
compôs um metro, mas colocou antes
dois versos coriâmbicos de dois pés; 2795
então, os uniu como epodo,
como agora apresento as duas partes.

Essa regra já ficará clara vendo o próprio poema:
quis multa gracilis e puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus 2800
grato, Pyrrha, sub antro?
*cui flavam religas comam?*⁴⁹⁸

O resto, então, continua em uma estrofe semelhante.

Portanto, aqui estão dois versos semelhantes:

⁴⁹⁵ TM destaca apenas o primeiro hemistíquio do verso de Virgílio, mencionado anteriormente no verso 2781, e o compara aos versos glicônios também já apresentados. Assim, o esquema da parte do verso é este: *cū nōn| dīctūs Hÿ|lās pŭēr*.

⁴⁹⁶ Verso 875 de *Herculens Furens*, de Sêneca. “Um dia feliz se aproxima de Tebas.” (MARCHIORI, 2008, p.81). O gramático compara também esse verso glicônio ao primeiro hemistíquio de um hexâmetro: *Thēbīs| lāetā dīēs| ādest*.

⁴⁹⁷ Exemplo utilizado por TM desde o verso 2606, cujo esquema do glicônio vale retomar aqui: *cārmēn| Pīērīdēs| dābūnt*.

⁴⁹⁸ Versos 1-5 da Ode I.5, de Horácio. “Mas que fino rapaz funde-se em rósea flor/ feito um líquido olor, Pirra, que te enlaçou, / nas delícias da gruta? / Por quem queres te pentear/ em singela elegância?” (FLORES, 2014, p.217). TM apresenta como exemplo a segunda estrofe asclepiadeia de Horácio, formada de dois asclepiadeus menores, um ferecrácio e um glicônio (cf. vv.2805-9). Dessa forma, o esquema métrico dos versos horacianos é este: *quīs mŭl|tā grācīlīs || tē pŭēr īn| rōsā| pēr fŭ|sūs līquīdīs || ūrgēt ōdō|rībŭs/ grātō,| Pŷrrhā, sŭb| ānrō?/ cū flā|vām rēlīgās| cōmām?*

- quis multa gracilis te puer in rosa* 2805
perfusus liquidis urget odoribus.
post hos quae veniunt commata perspicis,
grato, Pyrrha, sub antro,
cui flavam religas comam.
- cui flavam religas comam prima parte locetur,* 2810
fiat comma secundum grato Pyrrha sub antro:
versum non dubium est fore quem dicunt priapeum,
cui flavam religas comam grato, Pyrrha, sub antro,
nec quod desinit in comam, si fit tertia longa,
dum G consona iungitur, grato Pyrrha sub antro, 2815
peccat dactylus istic, cum, sicut modo dixi,
primi commatis ultima fiat libera legis.
sunt haec talia Flacci vatis carmina quinque.
- Iam divisio quarta non morosa*
qualem suggerimus tomen habebit, 2820
carmen suave dedistis, o Camenae.
nam cum sustulerimus o Camenae,
pars heroica fiet haec relicta,
quae post hos geminos pedes habebit
- clusum nomine tertium trochaeum,* 2825
carmen suave dedistis.
haec heroica iam tome probata est,
'infandum regina'.
nam versus sibi parte restituta
inlaesum revocabit hexametrum, 2830

quis multa gracilis te puer in rosa 2805
perfusus liquidis urget odoribus.

Após esses, vêm os versinhos que você vê:

grato, Pyrrha, sub antro?

cui flavam religas comam?;

coloque na primeira parte *cui flavam religas comam,* 2810

e o segundo hemistíquio será: *grato, Pyrrha, sub antro?;*

Não há dúvida de que o verso será o que chamam priapeu:

*cui flavam religas comam grato, Pyrrha, sub antro?*⁴⁹⁹

E, porque o que termina em *comam*, se a terceira se torna longa

quando se une à consoante G: ‘*grato, Pyrrha, sub antro?*’, 2815

nem mesmo um dátilo aqui tem defeito, pois, como eu já disse,

a última do primeiro hemistíquio ficará livre da lei.

Há cinco poemas do poeta Horácio que são como esses.

Agora a quarta divisão, que não será demorada,

terá uma cesura como a que sugerimos: 2820

*carmen suave dedistis, o Camenae.*⁵⁰⁰

Pois, quando tivermos removido *o Camenae*,

essa que sobrou será uma parte heroica

que, depois desses dois pés, terá

incluído na palavra um terceiro troqueu: 2825

*carmen suave dedistis.*⁵⁰¹

Essa cesura heroica já foi demonstrada:

*infandum regina*⁵⁰².

Pois, após ter-lhe sido restituída a parte antes retirada,

o verso reconduzir-se-á a um hexâmetro intacto: 2830

⁴⁹⁹ O gramático une os dois últimos versos da estrofe horaciana, demonstrando que é possível formar um priapeu unindo um verso glicônio a um ferecrácio: *cui flā|vām rēligās| cōmām,|| grātō,| Pȳrrhā, sūb| āntrō?*

⁵⁰⁰ “Cantastates um canto suave, ó Musas Camenas”. *Exemplum* de um hendecassílabo falécio, cujo esquema é: *cārmēn| suāvě dē|dīstīs,| ō Că|mēnāe.*

⁵⁰¹ Eliminando a parte final *ō Că|mēnāe* do verso, a parte restante corresponde a um ferecrácio, no qual o terceiro pé é um troqueu, como se observa no esquema métrico: *cārmēn| suāvě dē|dīstīs.*

⁵⁰² TM retoma o exemplo dado no verso 1687, em que ele demonstrou que se a parte *īnfān|dūm rē|gīnā* for retirada do hexâmetro completo, terminará com um troqueu, o que desviaria da regra do hexâmetro datílico. Porém, ao restituir as partes ao verso completo, nota-se que continua sendo um hexâmetro regular (cf.v.2832). Do mesmo modo, também se observa esse aspecto nesse trecho com *cārmēn| suāvě dē|dīstīs* (cf.v.2831).

*carmen suave dedistis Olympiades mihi Musae,
 'infandum, regina, iubes renovare dolorem'.*

Et quintam breviter tomen loquemur.

spondeum siquidem inter et secundum,

quem scis dactylon hic solere poni,

2835

si trudas anapaeston inserasque,

iungas cetera, iam videbis ipsum

* * *

consueto pede Sotaden locutum.

carmen Pierides dabunt sorores.

si dicam lepidae, palam est profecto

2840

quod sit pes anapaestus. insero ergo

spondeo medium atque consequenti

hoc nomen lepidae: fit omne tale,

carmen lepidae Pierides dabunt sorores.

idcirco genus hoc phalaeciorum

2845

vir doctissimus undecumque Varro

ad legem redigens ionicorum

hinc natos ait esse, sed minores.

Nunc divisio, quam loquemur, edet

metrum quo memorant Anacreonta

2850

dulces composuisse cantilenas.

hoc Petronius invenitur usus,

*carmen suave dedistis Olympiades mihi Musae,
infandum, regina, iubes renovare dolorem*⁵⁰³.

E falaremos brevemente sobre a quinta cesura.

Entre o espondeu e o segundo pé,

sabe-se que costuma ser colocado aqui um dátilo, 2835

se você força um anapesto e o insere no meio,

e se junta o resto, já logo perceberá que o próprio

Sotades⁵⁰⁴ acostumado compôs nesse pé.

*carmen Pierides dabunt sorores*⁵⁰⁵.

Se eu dissesse *lēpīdāe*, fica muito claro 2840

que se trata de um pé anapesto. Logo, insiro

no meio, entre o espondeu e o seguinte,

esse adjetivo *lepidae*, e o conjunto fica assim:

*Carmen lepidae Pierides dabunt sorores*⁵⁰⁶.

Por isso, esses tipos de falécios, 2845

Varrão⁵⁰⁷, homem cultíssimo em tudo,

reconduziu à lei dos iônicos,

e diz que eles derivaram desses metros, mas menores.

A divisão de que falaremos agora produzirá

o metro com o qual se recorda que Anacreonte⁵⁰⁸ 2850

compôs seus doces cantos.

Descobriu-se que Petrônio⁵⁰⁹ o utilizou,

⁵⁰³ Restituindo as partes dos hexâmetros os esquemas métricos ficam assim: *cārmēn| suāvē dē|dīstīs| Olympiades mihi |Mūsāe/ ĩnfān|dūm rē|gīnā iū|bēs rēnō|vārē dō|lōrēm*.

⁵⁰⁴ Sotades (323-247 a.C.) de acordo com Harvey (1998, p.469), foi um poeta grego que escreveu no metro que leva o seu nome. Compôs sátiras e paródias acerca de assuntos mitológicos. De sua obra restam poucos fragmentos.

⁵⁰⁵ Trata-se do mesmo exemplo utilizado para falar da primeira divisão, no verso 2603. O verso é um hendecassílabo falécio, cujo esquema métrico é: *cārmēn| Pīērī|dēs dābūnt sōrōrēs*.

⁵⁰⁶ Acrescentando um anapesto ao hendecassílabo falécio, TM deriva um verso sotadeu, cujo esquema é este: *cārmēn| lēpīdāe| Pīērī|dēs dābūnt sōrōrēs*.

⁵⁰⁷ L. Marcus Terentius Varro, poeta latino também foi, segundo Harvey (1998, p.509), cientista e estudioso, além de ter escrito tratados, entre eles, sobre educação e filosofia. O modo como TM o adjetiva – *vir doctissimus* – é uma referência encontrada em Quintiliano, no livro XII de *Institutio oratória*, em que o retórico romano eleva Varrão, distinguindo suas habilidades e sua autoridade em escrever sobre vários assuntos.

⁵⁰⁸ Segundo Harvey (1998, p.35), Anacreonte (séc. VI a.C) é um poeta lírico grego que influenciou muitos outros poetas e que foi muito imitado por seus posteriores. Escreveu poesias iâmbicas, elegias e epigramas e utilizou diversos tipos de metros em suas poesias. Ademais, Harvey também afirma que “seus poemas, dos quais temos apenas poucos fragmentos, eram principalmente hinos leves e agradáveis ao amor e ao vinho, sem profundidade de paixão. Alguns deles eram jocosos e satíricos.” (1998, p.35).

⁵⁰⁹ Poeta latino que, de acordo com Harvey (1998, p.391), foi também cônsul e governado da Bitúnia. Sobre sua obra, Harvey afirma que “[...] oferece um quadro extraordinariamente teatral da vida italiana na época de Nero, e

<i>Musis cum lyricum refert eundem consonantia verba cantitasse, et plures alii. sed iste versus</i>	2855
<i>quali compositus tome sit edam, 'iuverunt segetes meum laborem'. iuverunt, caput est id hexametri: si cures reliquos pedes referre, iuverunt animum versus ex carmine Flacci.</i>	2860
<i>quod restat, segetes meum laborem, tale est, ceu 'triplici vides ut ortu 'Triviae rotetur ignis, volucrique Phoebus axe rapidum pererret orbem'.</i>	2865
<i>non nulli metron hoc magis putarunt quod sit postera pars ionicorum quos dicunt ἀπὸ μείζονος vocandos; ut versus reparetur inde plenus, 'segetes meum laborem',</i>	2870
<i>o quam relevarunt segetes meum laborem: 'Triviae roletur ignis', cernis quotiens hic Triviae rotetur ignis; nec pars haec anapaeston atque iambo nec non et catalecticam supremam,</i>	2875

reproduz nas conversas de alguns personagens a maneira real de falar das classes mais baixas, com engraçadas amostras de gíria[...]"'. Petrónio compôs *Satyricon*, sua obra mais conhecida e que será citada por TM em seus exemplos.

quando se refere ao mesmo lírico
 que cantou palavras consonantes às musas,
 e muitos outros. Porém, mostrarei 2855
 de qual cesura esse verso é composto:
*iuverunt segetes meum laborem*⁵¹⁰.
Iūvērūnt é o início de um hexâmetro,
 e se tu cuidares em devolver os pés restantes:
*iuverunt animum versus ex carmine Flacci.*⁵¹¹ 2860
 O que resta, *segetes meum laborem*,
 é tal como *triplici vides ut ortu*
Triviae rotetur ignis,
volucrique Phoebus axe
rapidum pererret orbem’.⁵¹² 2865
 Alguns acreditaram que esse metro
 fosse antes a segunda parte do dímeter iônico,
 que dizem que deve ser chamado anaclástico,
 de tal forma que o verso completo seja recuperado daqui:
*segetes meum laborem*⁵¹³ 2870
*o quam relevarunt segetes meum laborem,*⁵¹⁴
*cernis quotiens hic Triviae rotetur ignis,*⁵¹⁵
 e dizem que nessa parte não há anapestos e iambos,
 nem a última parte cataléctica, 2875

⁵¹⁰ *Exemplum fictum* de hendecassílabo falécio: *iūvē|rūnt sĕgĕ|tĕs mĕ|ūm lă|bōrĕm*.

⁵¹¹ “Os versos do poema de Horácio agradaram o espírito”. Trata-se de um hexâmetro datítico forjado por TM, a fim de demonstrar que a primeira parte do falécio (*iūvē|rūnt*) também pode ser incluída em um hexâmetro. Assim, o esquema do hexâmetro fica assim: *iūvē|rūnt ān|mūm|| vēr|sūs ĕx| cār|мінĕ| Flāccĭ*.

⁵¹² Verso 1 do fragmento 20 do *Satíricon*, de Petronio. “Vês como, em sua tríplice ascensão, o fogo de Trívia rotaciona, e Febo, em sua roda alada, atravessa o globo ligeiro”. TM demonstra que esses versos, assim como a parte do hendecassílabo do v.2860 (*sĕgĕ|tĕs mĕ|ūm lă|bōrĕm*), também constituem o verso anacreonte, que também pode ser compreendido como um dímeter iônico anaclástico, isto é, no qual pode haver a troca de sílabas longas e breves. Isso significa que no verso sotadeu, por exemplo, um pé iônico maior (— — —) poderia, por anáclase, trocar a sequência para: — — —. Portanto, o esquema métrico desse verso fica assim: *trĭplĭ|cĭ vĭdĕs ũt| ōrtū/ Trĭvĭ|āe rōtĕtūr| ĩgnĭs./ vŏlū|crĭquĕ Phŏebūs| āxĕ/ rāpĭ|dūm pĕrĕrrĕt| ōrbĕm*.

⁵¹³ “Colheitas, minha preocupação”. A partir do hendecassílabo falécio, TM forma um anacreonte: *sĕgĕ|tĕs mĕ|ūm lă|bōrĕm*.

⁵¹⁴ “Ah! Como as colheitas aliviaram minha preocupação”. O gramático recompõe o quaternário iônico maior a partir dos anacreontes citados. Dessa forma, o esquema métrico é este: *ō quām rĕlĕ|vārūnt sĕgĕ|tĕs mĕ|ūm lă|bōrĕm*. Observa-se que no terceiro pé iônico maior as sílabas longas e breves alternam de posição por anáclase: *-tĕs mĕ|ūm lă-*.

⁵¹⁵ “Percebas quantas vezes o fogo de Trívia rotaciona aqui”. Mais um *exemplum fictum* de sotadeu, formado a partir dos anacreontes anteriores: *cĕrnĭs quŏtĭ|ĕns hĭc Trĭvĭ|āe rōtĕtūr| ĩgnĭs*.

*sed sumat pariambon et trochaeos,
 segetes meum laborem;
 quod metron soleant pedes iones,
 nunc longas brevibus brevesque contra
 alterna vice commodando longis, 2880
 versum claudere saepe ditrochaeis.
 nec mirum puto, quando Varro versus
 hos, ut diximus, ex ione natos
 distinguat numero pedum minores.
 Hoc si sic repetamus, ut secundo 2885
 supremam dare syllabam negemus,
 iuncto commate galliambos exit,
 segetes meum laborem, segetes meum labo.
 sonat hoc subinde metro Cybeleium nemus,
 nomenque galliambis memoratur hinc datum, 2890
 tremulos quod esse Gallis habiles putant modos;
 adeo ut frequenter illum prope ab ultimo pedem,
 mage quo sonus vibretur, studeant dare tribrachym.
 anapaestus esse primus, spondeus aut solet;
 duo post erunt iambi, tribrachysve subicitur, 2895
 linquitque comma primum catalecticam brevem.
 pariambus et trochaei duo comma posterum
 tribrachysve continebunt, superatque semipes.
 servasse quae Catullum probat ipse tibi liber.
 ‘super alta vectus Attis celeri rate maria’. 2900
 At quae septima fit tome, videtur 2902
 Hipponactis habere claudicantem,
 quem supra posui. quod ipsa iam nos
 versus formula posta perdocebit, 2905
 carmen nemo facit meo Sabino.
 carmen nemo potest heroum reddere versum,
 carmen nemo dabit, magno quod par sit Homero.
 claudum est porro facit meo Sabino:
 nam reddo partes, ut quadratus claudicet, priores 2910*

mas um pariambo e troqueus:

sĕgĕ|tĕs mĕ|ūm lā|bōrēm,

porque os pés iônicos costumam compor o metro

ora acomodando longas e breves,

e, ao contrário, ora breves e longas, 2880

e terminam muitas vezes o verso com ditroqueus⁵¹⁶.

E não me admiro, pois Varrão esses versos,

como dissemos, derivados do iônico,

distingue como menores pelo número de pés.

Se repetirmos assim isso, de forma que no segundo 2885

neguemos colocar a última sílaba,

com ambos os hemistíquios unidos, resulta um galiambo:

*segetes meum laborem, segetes meum labo*⁵¹⁷.

O bosque de Cibele⁵¹⁸ ressoa por vezes com esse metro,

e recorda-se que daqui foi dado esse nome aos galiambos, 2890

porque acreditam que os trêmulos são hábeis aos Galos⁵¹⁹,

até que aquele pé perto do último, muitas vezes,

vibrando mais o som, se esforçam para torná-lo tríbraco.

Um anapesto costuma ser o primeiro metro ou um espondeu,

em seguida haverá dois iampos ou segue-se um tríbraco, 2895

e o primeiro hemistíquio deixa a última sílaba breve catalética.

Um pariambo e dois troqueus formarão o hemistíquio seguinte,

ou, então, um tríbraco, e mais um semipé.

Um livro demonstra que Catulo se serviu desses metros:

⁵¹⁶ Ditroqueus são dois troqueus seguidos (— | —).

⁵¹⁷ TM forma um ver galiambo a partir do verso anacreonte, de modo que o esquema fica assim: *sĕgĕtĕs| mĕūm lābōrēm|| sĕgĕtĕs mĕūm lābō*.

⁵¹⁸ Segundo Harvey (1998, p.113), Cibele era considerada a “Mãe dos deuses” e “[...] deusa das forças da natureza, [...]”. O termo *nemus* utilizado por TM refere-se ao bosque sagrado dessa deusa, que ficava ao sul da Frígia, região onde se localiza o monte Ida. Já em Roma, o culto era feito no templo do monte Palatino, sendo que, nos cultos, havia procissões dos sacerdotes da deusa, os Galos (HARVEY, 1998, p.113).

⁵¹⁹ Sacerdotes eunucos de Cibele, os quais os antigos acreditavam que se castravam para imitar Átis, de acordo com Harvey (1998, p. 245). Segundo Pierre Grimal (2005, p.54), Átis eram um deus frígio também e companheiro de Cibele. Esse deus foi “objeto do amor de Agdístis, o ser hermafrodita, e por ele ferido de loucura. Foi num acesso de loucura que ele se castrou, no decurso de uma cena orgiaca, levando os espectadores a mutilarem-se igualmente. Esse mito não é mais do que a transposição de cenas que se desenrolaram de fato no culto de Cibele” (GRIMAL, 2005, p. 54).

*partemque et istam: versus hic ad hunc modum sonabit,
quis carmen aut versum novum facit meo Sabino?*

phaselns ille quem vides, facit meo Sabino.

Hinc iam cetera metra persequemur,

quae Flaccus varie suis epodis, 2915

nunc unum recinens dato priori,

nunc binos geminis, tribus vel unum,

aut binos varie dedit sonantes.

ut sit tertius atque quartus impar.

Quem tibi tetrametrum iam diximus, hunc tribus trochaeis 2920

adiunctis pedibus talem dedit, ut dedi gemellos,

'solvitur acris hiems grata vice veris et favoni'.

hunc differre supra fuit utile, quod sequens epodus

cum parte iambi tres habet trochaeos,

et nondum species mixtas simul ex utroque metro 2925

<i>super alta vectus Attis celeri rate maria.</i> ⁵²⁰	2900
Mas aquela que é a sétima cesura	2902
parece incluir o metro manco de Hipônax	
que mencionei antes. E que irá nos ensinar	
o mesmo esquema do verso já demonstrado:	2905
<i>carmen nemo facit meo Sabino.</i> ⁵²¹	
<i>carmen nemo</i> pode produzir um verso heroico:	
<i>carmen nemo dabit, magno quod par sit Homero</i> ⁵²² .	
Depois <i>facit meo Sabino</i> é a parte manca,	
pois retoma as outras partes, claudicando o tetrâmetro	2910
e também esta parte. Assim esse verso ressoará:	
<i>quis carmen aut versum novum facit meo Sabino?</i>	
<i>phaselus ille quem vides, facit meo Sabino</i> ⁵²³ .	
A partir daqui, percorreremos os demais metros	
que Horácio variou em seus epodos;	2915
agora apresento um que repete o anterior ⁵²⁴ ,	
ora dois a dois ou um a três,	
ou apresentei de vários modos pares ressonantes,	
para que o terceiro e o quarto fossem diferentes.	
O que já dissemos ser tetrâmetro, ele compôs um igual	2920
com três pés trocaicos unidos, como mostrei estes dois:	
<i>solvitur acris hiems grata vice veris et favoni</i> ⁵²⁵ .	
Além deste, foi útil diferir, porque o epodo seguinte	
tem três troqueus com uma parte do trímetro iâmbico,	
e, ainda não tendo começado a tratar das espécies mistas,	2925

⁵²⁰ Verso 1 do poema 63, de Catulo. “Átis, sobre alto-mar levado em lenho célere” (CATULO, 1996, p.116). Exemplo do verso de Catulo que se trata de um galiambo, cujo esquema fica assim: *sūpēr āl|tā vēctūs Attīs|| cēlērī| rātē mārīā*.

⁵²¹ *Exemplum fictum* de TM, em que ele apresenta um hendecassílabo falécio: *cārmēn| nēmō fā|cīt mē|ō Sā|bīnō*.

⁵²² A partir do começo do hendecassílabo falécio, o gramático cria um hexâmetro datílico: *cārmēn| nēmō dā|bīt, māg|nō quōd| pār sīt Hō|mērō*.

⁵²³ O gramático forma dois tetrâmetros iâmbicos cataléticos a partir da outra parte do hendecassílabo (*fā|cīt mē|ō Sā|bīnō*): *quīs cār|mēn āut| vērsūm| nōvūm| fācīt| mēō| Sābī|nō?/ phāsē|lūs ī|llē quēm| vīdēs| fācīt| mēō| Sābī|nō*.

⁵²⁴ A partir desse ponto, TM se dedica exclusivamente aos metros de Horácio. De acordo com Cignolo (2002, p.575) nesse verso, o autor refere-se ao sistema dístico arquiouqueu do livro dos *Epodos* de Horácio, e também ao tetrástico das *Odes*.

⁵²⁵ Verso 1 da Ode I.4, de Horácio. “Brando se faz o rigoroso inverno/ pois já lá vêm Favônio e a primavera” (HORÁCIO, 2003, p.23). Exemplo de verso arquiouqueu, composto de um tetrâmetro datílico seguido de um itifálico, cujo esquema é este: *sōlvītūr| ācrīs hī|ēms grā|tā vīcē | vērīs ēt fāvōnī*.

tractare adortus aptius putavi
hunc differre, magis postquam tibi tota lex iambi
distincta utrumque planius probaret.
'solvitur acris hiems grata vice veris et favoni,
trahuntque siccas machinae carinas'. 2930
solvitur acris hiems grata vice, tetrametros hic est,
et tres trochaei veris et favoni,
trahuntque siccas portio est iambi:
CAS hinc superfit, semipes habetur:
similes trochaei machinae carinas. 2935
posset videri claudus hic trimetrus,
duos ut esse duplices primos pedes
trahuntque siccas machinae putemus,
claudum antibacchum qui facit carinas.
sed talem epodum dicitur dedisse 2940
Callimachus ante de tribus trochaeis,
in fine versum phallicis sonantem,
quem dico dudum sapphicum vocandum,
siccas ducite navitae carinas.
nam tale cernis navitae carinas, 2945
ut finis ille est, veris et favoni.
et quamquam iambum Flaccus antemisit,
trahuntque siccas,
magis putandum est tres datos trochaeos,
quam post iambo ultimum antibacchum, 2950
uterque finis lege ut esset una:
'solvitur acris hiems grata vice veris et favoni
trahuntque siccas machinae carinas'.
semelque metrum tale copulavit.

junto de ambos os metros, achei melhor
diferir depois que toda a lei do iambo foi melhor
separada e demonstrada mais claramente.

*solvitur acris hiems grata vice veris et favoni,
trahuntque siccas machinae carinas.*⁵²⁶

2930

sōlvītūr| ācrīs hī|ēms grā|tā vīcē, este é um tetrâmetro
e três troqueus *vērīs ēt fāvōnī*.

trāhūntquē sīccās é uma parte de um trímetro iâmbico,

Daqui, *-cās* sobra, é considerado como meio pé;

māchīnāe cārīnās troqueus iguais aos anteriores.

2935

Este metro pode parecer um trímetro coxo,

de modo que os dois primeiros pés são duplos, demonstremos:

trahuntque siccas machinae carinas.

E um antibáquico coxo que forma *cārīnās*.

Mas, um epodo igual dizem que primeiro

2940

Calímaco compôs e, com três troqueus,

o verso soa itifálico no final,

que eu disse antes que deve se chamar sáfico:

*siccas ducite navitae carinas*⁵²⁷.

De fato, observe este *nāvītāe cārīnās*,

2945

é como este final: *vērīs ēt fāvōnī*.

E posto que Horácio antecipou o iambo

trāhūntquē sīccās,

deve-se pensar que foram dados três troqueus,

mais que um último antibáquio depois dos iampos,

2950

de modo que ambas as partes sejam uma única lei:

solvitur acris hiems grata vice veris et favoni,

trahuntque siccas machinae carinas.

E uma só vez uniu este metro.

⁵²⁶ Verso 2 da Ode I.4, de Horácio. “são levadas ao mar as secas quilhas” (HORÁCIO, 2003, p.23). O verso horaciano é um trímetro iâmbico catalético: *trāhūntquē sīccās | māchīnāe cārīnās*. Com os dois primeiros versos da Ode I.4, TM deixa mais claro que está descrevendo a composição do sistema arquilopeu III, composto de um conjunto de verso arquilopeu seguido de um trímetro iâmbico catalético. Nota-se que esses versos foram utilizados por Horácio apenas nessa ode.

⁵²⁷ Trata-se de um hendecassílabo sáfico ou, como também é conhecido, um sáfico menor, cujo esquema é este: *sīccās| dūcī|tē|| nāvī|tāe cārīnās*.

- Heroo trimetrum semel idem subdidit unum* 2955
geminus ut iste versus ostendet tibi,
'mella cava manant ex ilice: montibus altis
levis sonante lympha dissilit pede'.
utrumque apertum est: immorari desinam.
- Et dimetrum heroo talem subiunxit epodum,* 2960
bis usus hoc nec amplius,
'mollis inertia cur tantum diffuderit imis
oblivionem sensibus',
'nox erat, et caelo fulgebat luna sereno
inter minora sidera'. 2965
- Nec non trimetro talem epodum comparat:*
pentametri partem dactylicam subicit
atque dimetron ad hoc, unumque versum reddidit,
'Petti, nihil me sicut antea iuvat
scribere versiculos amore perculsum gravi'. 2970
- prior trimetrus quaestionem non habet.*
pentametri pars est scribere versiculos;
at hoc dimetrum perspicias,
amore perculsum gravi.
semelque et istud functus est. 2975
- Itemque epodum non trimetro reddidit,*
sed versum heroum voluit praemittere totum,
dein dimetrum collocat commaque dactylicum,
et hic, ut ante, versus unus ut foret,

Após um heroico, colocou também um trímetro uma só vez, 2955
 como lhe demonstra estes dois versos:

*mella cava manant ex ilice: montibus altis
 levis sonante lympa dissilit pede.*⁵²⁸

Ambos são claros, paro por aqui.

E o dímetro segue o heroico em um mesmo epodo, 2960
 duas vezes este é utilizado e não mais:

*mollis inertia cur tantum diffuderit imis
 oblivionem sensibus*⁵²⁹

*nox erat, et caelo fulgebat luna sereno
 inter minora sidera.*⁵³⁰

2965

E compara-se esse epodo ao trímetro:

a parte datílica do pentâmetro põe-se em seguida,
 e ao lado desse um dímetro, e fez-se um único verso:

*Petti, nihil me sicut antea iuvat
 scribere versiculos amore perculsum gravi.*⁵³¹

2970

O primeiro, um trímetro, não há problema.

scribĕrĕ vĕrsĭcŭlŏs é uma parte do pentâmetro,
 mas você percebe que este é um dímetro:

ămŏrĕ pĕr|cŭlsŭm grăvĭ.

Também este foi utilizado uma vez só. 2975

E não compôs o epodo com um trímetro,
 mas quis preceder um verso heroico inteiro,
 depois que se coloca um dímetro e uma parte datílica,
 e este, como antes, para que seja um verso único:

⁵²⁸ Verso 47 do Epodo III.16, de Horácio. “do azinho cavo mana mel, de montes altos/ com pé murmúreo salta a linfa.” (HASEGAWA, 2010, p.154). Este epodo é composto de dísticos de hexâmetro datílico seguido por trímetro iâmbico: *mĕllā| cāvā |mānānt| ĕx ī|lĭcē:|mŏntĭbŭs| āltĭs/ lĕvĭs sŏnān|tĕ lŭmphā dĭ|ssĭlĭt pĕdĕ.*

⁵²⁹ Versos 1-2 do Epodo III, 14, de Horácio. “Me matas, a inquirir muita vez por que mole/ inércia difundiu,” (HASEGAWA, 2010, p.150). Este epodo é composto de dísticos de hexâmetro datílico seguido por dímetro iâmbico: *mŏllĭs ĭ|nĕrtĭā| cŭr tĕn|tŭm dĭ|fŭdĕrĭt| ĭmĭs / ŏblĭvĭŏ|nĕm sĕn|sĭbŭs.*

⁵³⁰ Versos 1-2 do Epodo III. 15, de Horácio. “Era noite e no céu sereno lua fulgia/ entre menores astros” (HASEGAWA, 2010, p.151). Assim como o anterior, também se trata de um dístico de hexâmetro datílico seguido por dímetro iâmbico: *nŏx ĕrăt,| ĕt cāe|lŏ fŭl|gĕbāt| lŭnā sĕ|rĕnŏ/ ĭntĕr mĭnŏ|rā sĭdĕrā.*

⁵³¹ Versos 1-2 do Epodo III.11, de Horácio. “Nada me agrada, caro Pétio, como dantes, / versinhos escrever, por violento amor ferido” (HASEGAWA, 2010, p.146). O epodo horaciano é composto de dístico de trímetro iâmbico seguido de elegiambo, de modo que o esquema métrico é este: *Pĕttĭ, nĭhĭl| mĕ sĭcŭt ān|tĕā ĭŭvāt/ scrĭbĕrĕ| vĕrsĭcŭlŏs| āmŏ|rĕ pĕr|cŭlsŭm| grăvĭ.*

*'horrida tempestas caelum contraxit, etimbres
nivesque deducunt Iovem, nunc mare, nunc silvae'.*

2980

* * *

Horrida tempestas caelum contraxit, et imbres 2980
*nivesque deducunt Iovem, nunc mare, nunc silvae.*⁵³²

* * *

⁵³² Versos 1-2 do Epodo III.13, de Horácio. “Hórrida tempestade cerrou o céu, e chuvas/ e neves Jove precipitam; ora o mar, ora os bosques [...]” (HASEGAWA, 2010, p.148). Trata-se de um dístico de hexâmetro datílico seguido por iambelego: *Hōrrīdā| tēmpēs|tās cāe|lūm cōn|trāxīt, ět| ĩmbrēs/ nīvēsquē dē|dūcūnt Iōvēm,| nūnc mārē,| nūnc sīlūāe.*

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, buscou-se demonstrar em que medida a linguagem da arte de TM se revela singular. É interessante notar que a obra de TM é a arte métrica versificada mais antiga a que se teve acesso. O modo de exposição e a forma versificada reforçam-se mutuamente e, dessa forma, o tratado apresenta traços muito particulares em relação ao restante da tradição de metricistas. Paralelamente à leitura crítica da obra, apresentou-se uma tradução com comentários em que se procurou não apenas esclarecer e indicar os assuntos abordados pelo gramático, mas também evidenciar os mecanismos do autor na exposição dos metros. Por esse motivo, julgou-se necessário o acréscimo de notas de rodapé, pois TM apresenta extensa variação métrica e, conseqüentemente, inúmeros versos de autores e poetas latinos. O principal objetivo da tradução do tratado foi, de fato, oferecer suporte a sua leitura e, sobretudo, dar a conhecer em Língua Portuguesa uma obra que se destaca na tradição técnica da Antiguidade latina.

Observou-se, no *Praefatio* e em *De Metris*, que a elaboração do enunciado do artígrafo é relevante para a leitura de sua obra. A constante demonstração do assunto permite que a leitura ocorra de modo gradativo, em que a matéria é desvelada por TM aos poucos, isto é, se desdobra no próprio ato da leitura. Assim, TM conduz a leitura de tal modo que o leitor possa compreender o conteúdo já na estrutura de seu enunciado. Foi possível identificar, até o momento, que a performatividade da linguagem de TM se revela na disposição harmônica dos elementos no verso, uma vez que o gramático seleciona as palavras a fim de apresentar suas correspondências formais em paralelo com o nível conceitual do texto. Com isso, o autor forja uma sonoridade que enleia os ouvidos dos leitores de seu tempo, garantindo certa simetria por meio da relação entre ritmo e conteúdo. Nesse sentido, prática de TM remete, de certa forma, ao princípio horaciano da *Arte Poética* (v.333-34): *aut prodesse uolunt aut delectare poetae/ aut simul et iucunda et idonea dicere uitae*⁵³³. Isto é, o gramático não apresenta apenas a matéria técnica, que é “útil”, mas busca, ao mesmo tempo, elaborá-la a fim de que ela se torne mais aprazível ao leitor. Desse modo, nota-se que TM direciona o foco de sua linguagem não apenas para o assunto principal, mas também para sua realização no nível expressivo do texto. Em segundo lugar, a constante variação rítmica apresentada em *De Metris* também demonstra que o metricista emprega as regras métricas e os demais preceitos que ele elenca, ao mesmo tempo em que expõe seus versos como modelos para a matéria que apresenta.

⁵³³ “Os poetas ou querem ser úteis ou dar prazer ou, ao mesmo tempo, tratar de assunto belo e adaptado à vida” (HORÁCIO, 1984, p.105).

Conclui-se, portanto, que TM “performatiza” a técnica que ele considera necessária para a composição poética, uma vez que ele reforça a relevância dos recursos poéticos e prosódicos, compondo seu texto por meio do uso instrumental e ilustrativo deles. Como se observou, é possível pressupor, na leitura do prefácio, que TM não anuncia apenas o conteúdo da obra, mas, principalmente, que sua obra é um modelo de composição. A metáfora do atleta e do poeta enfatiza incansavelmente o máximo esforço necessário para a elaboração poética, demonstrando que, embora TM não considere sua arte como um *dicere grandia*, sua obra será um grande feito na medida em que pode ser apreciada como um exemplo de emprego da técnica métrica.

REFERÊNCIAS

1. Texto do Córpus

MAURUS, T. Terentiani Mauri De Litteris De Syllabis De Metris. *In: KEIL, H. **Grammatici Latini**: Scriptorum Artis Metricae.* Leipzig: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1874. p. 313-413.

2. Textos Clássicos

AGOSTINUS, A. **S. Aurelius Augustinus Episcopus Hipponensis**: De Catechizandis Rudibus. De Fide Rerum Quae Non Videntur. De Utilitate Credendi. Oxford: James Parker and CO.

ARISTÓTELES. **Órganon**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2010.

_____. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

_____. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

AULO GÉLIO. **Noches Áticas**. Trad. A. G. Schmidt. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

BASSUS, C. Caesii Bassi Fragmentum De Metris. *In: KEIL, H. **Grammatici Latini**: Scriptorum Artis Metricae.* Leipzig: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1874. p. 245-272.

CALLIMACHUS. **Works**. With an English translation by A.W. Mair. London: William Heinemann, 1921.

CATULO. **O Livro de Catulo**. Tradução de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

CICERO. **De Senectute; De Amicia; De divinatione**. With an English translation by William Armistead Falconer. London: William Heinemann, 1923.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Biblioteca Pólen, 1995.

HORÁCIO. **Arte poética**. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito. 2^a ed., 1984.

_____. **Odes e Epodos**. Tradução e nota de B. P. A. Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Odes**. Tradução de P.B. Falcão. Lisboa: Livros Cotovia, 2008.

OVID. **Tristia; Ex Ponto**. With an English translation by A.L. Wheeler. London: William Heinemann, 1939.

PRISCIANUS. *Institutionum Grammaticarum Libri I–XII*. In: KEIL, H. **Grammatici Latini: Grammatici Caesariensis**. Vol II. Leipzig: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1855.

QUINTILIAN. **Institutio Oratoria**. With an English translation by H.E. Butler. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

QUINTILIANO. **Instituição Oratória**. Tradução, apresentação e notas Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

VICTORINUS. *Marii Victorini Artis Grammaticae Libri III*. In: KEIL, H. **Grammatici Latini: Scriptorum Artis Metricae**. Vol VI. Leipzig: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1874. p.1-184.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Trad. Raimundo de Carvalho. Belo Horizonte: Tessitura/ Crisálida, 2005.

_____. **Eneida**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **Geórgicas**. Trad. Aurelio Espinosa Pólit. Madrid: Cátedra, 2008.

_____. **Geórgicas**. Trad. Agostinho da Silva. Lisboa: Temas e Debates: Círculo de Leitores, 2012.

3. Textos modernos

ACHCAR, F. **Lírica e lugar comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português**. São Paulo: Edusp, 1994.

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARATIN, M. **Da biblioteca à gramática: o paradigma da acumulação**. Rio de Janeiro: Editora UFJR, 2008.

_____. Sur la structure des grammaires antiques. In: DE CLERQ, J.; DESMET, P. (org.). **Florilegium historiographiae linguisticae: Etudes d’historiographie de la linguistique et de grammaire comparée à la mémoire de Maurice Leroy**. Peeters: Louvain-la-Neuve, 1994.

BARTHES, R. **A Aventura Semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BECK, J. W. Gedanken zur Datierung. **Hermes**, v. 122, Stuttgart, p. 220-252, 1994.

_____. **Terentianus Maurus, De Syllabis**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.

BOLDRINI, S. **La prosodia e la metrica dei romani**. Roma: Carocci, 2002.

CABRAL, L. A. M. **O hino homérico a Apolo**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

CANTÓ, J. Los grammatici: criticos literarios, eruditos y comentaristas. In: CODOÑER, C. (org.). **Historia de la Literatura Latina**. Madrid: Cátedra, 1997. p. 741-753.

CARLAN, C.U. Poder e Imagens em Roma: Diocleciano, Constantino e a Nova/Velha Ordem. In: FUNARI, P.P.A.; MARTINS, A.L.; SILVA, G.J. (org.). **História Antiga: contribuições brasileiras**. São Paulo: Annablume, 2008. p.37-46.

CAVALLO, G. Entre volumen e codex. In: CHARTIER, R.; CAVALLO, G. (org.). **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 71-91.

CIGNOLO, C. **Terentiani Mauri de litteris, de syllabis, de metris**. Hildesheim/Zürich/New York: Georg OlmsVerlag, 2002.

COMMELIN, P. **Mitologia Grega e Romana**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

COPELAND, R.; SLUITER, I. **Medieval Grammar and Rhetoric: Language Arts and Literary Theory, AD 300-1475**. New York: Oxford University Press, 2009.

CRUSIUS, F. **Iniciación en la metrica latina**. Versión y adaptación de Á. Roda. Prólogo de J. Echave-Sustaeta. Barcelona: Bosch, 1951.

DINAPOLI, M. **Introduzione, testo critico, traduzione e note del De orthographia di Velio Longo**. 2006-7. 103 f. Tese (Doutorado em Civilização e Tradição Grega e Romana) – Università degli Studi “Roma Tre”/ Facoltà di Lettere e Filosofia, Roma, 2006-7.

EFFE, B. **Dichtung und Lehre: Untersuchungen zur Typologie des antiken Lehrgedichts**. München: C.H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung, 1977.

FAIRBANKS, A. **A Study of the Greek Paeon**. Cornell Studies in Classical Philology XII. Ithaca: Macmillan, 1900.

FARIA, E. **Dicionário Escolar Latino Português**. Rio de Janeiro: FAE, 1992.

FIORIN, J.L. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2015.

FLORES, G. G. **Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética**. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FORTES, F. Sermonis custos siue poetarum interpres: Sobre o ofício do gramático em Roma. **Calíope**, v. 24, Rio de Janeiro, p. 51-66, 2012.

GLARE, P. G. W. **Oxford latin dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1985.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HARVEY, P. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

HASEGAWA, A. P. **Dispositio e distinção de gêneros nos Epodos de Horácio**: estudo acompanhado de tradução em verso. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

HAVELOCK, E.A. **The muse learns to write**: reflections on orality and literacy from antiquity to the present. New Haven/London: Yale University Press, 1986.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. O Dominante. In: LIMA, L. C. (org.). **Teoria da Literatura em suas Fontes**. v. 1. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 485-491.

JESUS, C.R. **Introdução à prosa rítmica na antiguidade clássica**: estudo e tradução do Orator de Cícero. Campinas: Mercado de letras, 2013.

JESUS, I.M.P. A *Ars Grammatica* de Terenciano Mauro. **Rónai**: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios, Juiz de Fora, v.7, n.1, p. 94-108, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/issue/view/1304>. Acesso em: 24 fev. 2020.

KEIL, H. **Grammatici Latini**: Scriptorum Artis Metricae. Leipzig: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1874.

LACHMANN, K. **Terentiani Mauri de litteris syllabis et metris liber**. Berlin, 1836.

LEADBETTER, B. **Galerius and the will of Diocletian**. New York: Routledge, 2009.

LIDDELL, H.G.; SCOTT, R. A. **Greek-English Lexicon**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MARCHIORI, L.A.B.S. **Hércules Furioso de Sêneca**: estudo introdutório, tradução e notas. 2008. 165 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MELO NETO, J.C. de. **Melhores poemas de João Cabral de Melo Neto**. Seleção de Antonio Carlos Secchin. 9ª ed. São Paulo: Global, 2003.

MILMAN, P. Studies in the epic technique of oral verse-making. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 41, 1930, pp. 73-147. Disponível em: <www.jstor.org/stable/310626>. Acesso em: 10 de julho de 2019.

MORAES, A. S. **A Palavra de quem canta**: aedos e divindades nos períodos homérico e arcaico gregos. 2009. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

NANNINI, S. Lirica greca arcaica e recusatio augustea. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, vol.10, p.71-78, 1982. Disponível em: <<https://www.jstor.org>>. Acesso em: 4 de janeiro de 2019.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEIRCE, C.S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERINI, G.B. Fondamenti di metrica. *In*: TRAINA, A.; PERINI, G.B.(org.). **Propedeutica al latino universitario**. 3 ed. Bolonha: Pàtron, 1982, p.201-41.

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 Arco e a Lira: Modulações da Épica Homérica nas Odes de Horácio**. 2015. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

_____. **O Homero de Horácio: Intertexto épico no livro I das Epístolas**. 2009. Dissertação (mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

PIZANO, M.P. **Sílabas métricas em Terenciano Mauro, De Syllabis, 997-1299**. 2012. 40 f. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2012.

PRADO, J. B. T. **Canto e encanto, o charme da poesia latina: contribuição para uma Poética da Expressividade em língua latina**. 1997. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

_____. Horácio crítico e poeta na *Epistula ad Pisones*. Texto inédito apresentado no âmbito do II SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARCAI DIÁLOGOS ANTIGOS: ENCONTRO DE SABERES NAS ORIGENS DO PENSAMENTO OCIDENTAL. 1., 2004. São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, 2004. 21 pp.

_____. Poesia e Métrica: tempo estruturado nas palavras. **Boletim do CPA: Revista de Estudos Filosóficos e Históricos da Antiguidade**, Campinas, v. IX, n.18, p. 99-117, 2004.

_____. Um conceito de equivalência na expressão vernácula da poesia latina. **Organon: Revista do Instituto de Letras da UFRGS**, Porto Alegre, v.13, n.27, p.147-158, 1999.

PROVENZALE, F. **Filico di Corcira: testimonianze e frammenti. Introduzione, testo critico, traduzione e commenti**. 2009. 125f. Tese (Doutorado em Civilização e Tradição Grega e Romana) – Università degli Studi “Roma Tre”/ Facoltà di Lettere e Filosofia, Roma, 2009.

REBOUL, O. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SALVATORE, A. **Prosódia e métrica latina: Storia dei metri e dela prosa métrica**. Roma: Jouvence, 1983.

- SARAIVA, F. R. **Novissimo diccionario latino-portuguez**. 11. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1927.
- SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1975.
- SCHMIDT, A.G. **Noches Áticas**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- SCHULTZ, G. Über das Capitel de Versuum Generibus bei Diomedes. **Hermes**, v. 22, p. 260-281, 1887. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4472069>>. Acesso em: 10 julho de 2019.
- SIMÕES, V.C.L. **Quod erat demonstrandum**: os exempla no discurso gramatical de Mário Vitorino e Élio Aftônio. 2014. 188 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2014.
- STARR, R. Reading aloud: lectores and roman reading. **Classical Journal**, v.86, 1991, pp.337-343. Disponível em: < www.jstor.org/stable/3297938>. Acesso em: 10 de julho de 2019.
- STEPHENS, S. A. **Callimachus: The Hymns**. New York: Oxford University Press, 2015.
- TEIXEIRA, F. D. **Os Fragmenta de Césio Basso**: leitura crítica e tradução anotada. 2005. 130 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.
- THAMOS, M. **As armas e o varão**: leitura e tradução do canto I da Eneida. São Paulo: Edusp, 2011.
- TORRANO, J. **Teogonia**: A origem dos deuses – estudo e tradução. São Paulo: Biblioteca Pólen, 1995.
- TREZZA, G. **Terenziano Mauro**: Maestro di arte poetica e di metrica latina nell'età bronzea. Salerno: Stab. Tip. Spadafora, 1923.
- TRINGALI, D. **Introdução à retórica**: a retórica como crítica literária. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- VIEIRA, B. V.G. Evâncio, Sobre o teatro: prólogo, tradução e notas. *In*: SANTOS, F. B. dos; OLIVEIRA, J. K. de. (Org.). **Estudos clássicos e seus desdobramentos**: artigos em homenagem a Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, v. 1, n.16, p. 263-280.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. **O mundo de Homero**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- VON ALBRECHT, M. *Historia de la Literatura Romana*. Trad. Dulce Estefanía, Andrés Pociña Pérez. Barcelona: Herder, 1999. 2 v.
- WERNER, E. **Os hinos de Calímaco**: Poesia e Poética. São Paulo: Humanitas, 2012.