

ENTRE O POETA E O ATLETA: A LINGUAGEM DO *PRAEFATIO* DE TERCÊNCIANO MAURO

ISABELA MAIA PEREIRA DE JESUS*

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELI), Araraquara, SP, Brasil.

Recebido em: 7 mar. 2019. Aprovado em: 10 out. 2019.

Como citar este artigo: JESUS, I. M. P. de. Entre o poeta e o atleta: a linguagem do *praefatio* de Terenciano Mauro. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 19, n. 3, p. 232-250, set./dez. 2019. doi: 10.5935/cadernosletras.v20n1p232-250

Resumo

O prefácio à arte gramatical *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus*, do autor latino Terenciano Mauro, caracteriza-se não apenas como uma introdução à obra, mas também pelo modo como o metricista trabalha a linguagem. A fim de apresentar o assunto do tratado e justificá-lo no contexto técnico, o gramático vale-se de uma metáfora que enfatiza a luta do poeta com as palavras. Este artigo apresenta uma breve análise do *praefatio* de Terenciano Mauro, a fim de salientar o aspecto *metapoético* desse trecho, uma vez que o autor expõe o processo de composição de uma obra poética por meio de uma linguagem igualmente poética. Ademais, apresenta-se também uma tradução do excerto analisado.

* E-mail: isabelamaiapj@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0003-3822-9495>

Palavras-chave

Terenciano Mauro. Poética clássica. Literatura técnica.

“Palavra, palavra
(digo exasperado),
se me desafia,
aceito o combate.
Quisera possuir-te
neste descampado,
sem roteiro de unha
ou marca de dente
nessa pele clara.
Preferes o amor
de uma posse impura
e que venha o gozo
da maior tortura”
(ANDRADE, 2012, p. 192).

INTRODUÇÃO

O tratado técnico *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus*, do autor latino Terenciano Mauro (doravante TM), versa sobre conceitos da métrica clássica greco-latina. O gramático apresenta, ao longo da sua obra, uma miríade de tópicos, classificando-os e especificando as normas que revelam os recursos sonoros de consagrados versos da lírica latina. A arte gramatical é composta pelo prefácio (*praefatio*) e pelos livros *De Litteris*, *De Syllabis* e *De Metris*.

Esse texto, 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 no volume 6 (*Scriptores Artis Metricae*) da obra de Heinrich Keil (1961), intitulada *Grammatici Latini*. Esse volume compõe 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 (1961) reúne no volume 6, além do tratado de TM, as obras de Mário Vitorino, Máximo Vitorino, Césio Basso, Atílio Fortunaciano, Mário Plócio Sacerdote, Rufino e Málio Teodoro.

No que se refere ao autor, não há muitas informações sobre sua biografia. Segundo Cignolo (2002, p. XXV), a cronologia de TM é controversa: há indícios de ele ter vivido aproximadamente entre o século II d.C., pelo fato de seu trabalho incluir os *poetae nouelli* (poetas novos como Falisco, Sétimo Sereno e Álfio Avito), e a primeira metade do século IV d.C., pois o gramático Aftônio, que provavelmente escreveu na metade do século IV, parece ter reelaborado algumas partes do tratado de TM, além de Diomedes e Agostinho demonstrarem que tiveram contato com o trabalho de TM.

Este artigo concentrar-se-á na leitura e análise do prefácio da arte gramatical (trecho que compreende o intervalo de versos de 1 a 58), em que o autor introduz e justifica sua obra revelando certa consciência de seu ofício enquanto tratadista. Ressalta-se que o tratado possui a particularidade de ter sido composto, predominantemente, em hexâmetros latinos.¹ Produzindo o tratado de forma metrificada, nota-se que, além de sua preocupação didática, TM também confere atenção à construção de seu texto revelando um aspecto metalinguístico, uma vez que se discute o próprio modo de composição concomitantemente à elaboração do tratado metrificado. É evidente que a forma versificada, por si só, não é o bastante para defini-lo exclusivamente como um item pertencente ao gênero poético, tendo em vista as considerações sobre a matéria já desde a remota Antiguidade. Aristóteles (2003, p. 104) estabelece, em sua *Poética*, uma diferença básica e operativa entre poeta e versificador:

[...] 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.

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, ainda que um texto técnico e um literário façam uso do mesmo meio (a metrificação), eles não terão a mesma natureza, pois diferem em relação aos objetivos, aos assuntos e, principalmente, ao modo como a linguagem se manifesta em função de cada texto. No entanto, isso não

¹ Diz-se “predominantemente” porque TM alterna a metrificação ao longo do tratado, aspecto que também pode ser considerado relevante, pois demonstra a atenção que o autor concede à composição de seu tratado. O prefácio, por exemplo, é composto por glicônios em série contínua que, de acordo com Boldrini (2002, p. 160), são geralmente apresentados pelo esquema: X X $\bar{\text{X}}$ $\bar{\text{X}}$ em que X representa a possibilidade de as quantidades serem longas ou breves.

significa que uma obra técnica não possa conter nenhum elemento poético nem recurso expressivo. Considerando os estudos de Roman Jakobson (1971) a respeito das *funções da linguagem*, destaca-se a *função poética*. O linguista a define como a função 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 (1971, p. 130): “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”. 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 (1971), essa correspondência dos termos dá-se em vários níveis: há paralelismos fônico-fonológicos, morfossintáticos, léxico-semânticos etc. Observa-se, dessa forma, uma relação mútua entre os aspectos formais dos planos de expressão e conteúdo. Isto é, por essa relação de similaridade dos planos, um se projeta sobre o outro e eles se complementam a fim de formar um todo de sentido. Isso revela que, para Jakobson (1971), os elementos que constituem um texto não aparecem isolados, pelo contrário, estabelecem relações em que conteúdo e expressão 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. Com isso, nota-se que a pergunta que Jakobson (1971, p. 118) faz em seu texto, “Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?”, foi habilmente respondida por Umberto Eco (1989, p. 236), que afirma o seguinte: “o que faz de uma mensagem uma obra de arte é: ‘a provocação em relação à linguagem’”. Ou seja, no sistema poético, os mecanismos expressivos, como os retóricos, são organizados e prescritos pelas regras desse sistema, de forma que o que importa para uma análise da linguagem poética é o modo como esses artifícios são utilizados. Assim, observa-se, de acordo com Eco (1989, p. 237), que

[...] para caracterizar o poético em sentido estrito não servem parâmetros estéticos; não servem parâmetros que refiram só ao conteúdo; não basta aquela relação específica entre expressão e conteúdo que pode manifestar-se como paralelismo ou como auto-reflexividade da mensagem; enfim não servem como categorias retóricas.

A expressividade poética, portanto, constitui-se pelo modo como a linguagem é elaborada em um texto. Na elaboração artística, a sensação de ritmo, por exemplo, é imposta pela construção do signo linguístico. O ritmo, seja na

prosa ou em poesia, é estruturado em favor de um conteúdo por meio de aliterações, paranomásias, métricas, rimas, entre outros mecanismos expressivos, de modo que, aliado aos demais elementos do texto, redireciona a atenção para o próprio meio da mensagem. Assim como afirma Otávio Paz (1982, p. 34), “aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apoiam”.

Contudo, Jakobson (1971) 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, e uma exerce certo domínio sobre as demais. Em “O dominante” (1983), Roman Jakobson (1983, p. 485) define o dominante “como sendo o centro de enfoque de um trabalho artístico: ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes. O dominante garante a integridade da estrutura. É ele que torna específico o trabalho”. 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, predominantemente em apresentar matéria que serve à poesia. Todavia, em determinados momentos, TM dispõe de um trabalho com a linguagem, revelando preocupação com o aspecto estético de sua obra. Aliás, o próprio fato de o gramático fazer uso da métrica para falar sobre a própria métrica – ou seja, de tratar-se de texto metapoético – já pode ser considerado uma característica com alguma carga poética.

Ressalta-se que, na análise proposta por este trabalho, há o esforço em salientar o caráter poético do prefácio de TM, demonstrando, assim, a singularidade do autor e o encantamento proporcionado por sua introdução. Ademais, observa-se que todas as traduções² apresentadas neste artigo, a menos que se ateste o contrário, foram preparadas pela autora.

O PRAEFATIO DE TERCÊNCIANO MAURO

O trecho analisado por este artigo encontra-se no prefácio à obra apresentado pelo autor latino. Em seu *praefatio*, TM apresenta aspectos muito

2 A tradução proposta por este trabalho não tem por objetivo transpor ao português nem estilo nem forma originais empregados na obra de Terenciano Mauro.

interessantes a respeito de sua obra e, de certa forma, revela uma autoconsciência de seu tratado. Esse trecho inicial evidencia-se como uma introdução e uma justificativa do próprio autor à obra, de modo que seus leitores possam compreender seus principais objetivos e assuntos.

É interessante notar 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 narrativa, o autor deseja demonstrar 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 alto teor poético, à medida que o gramático lança mão de recursos expressivos, evidenciando seu intenso trabalho com a linguagem que pode ser notado ao longo de todo o tratado técnico.

O exemplo exposto por TM narra a dificuldade de um atleta que desiste de competir, antes mesmo de tornar-se 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 gramático, 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.

Observam-se os versos iniciais em que TM insere essa narrativa:

Texto latino (v.1-14)³

*āūdīvī vētērēm vīrūm
vūlgō dīcērē fābūlām
quēndām, quī tēr ˘ Ōlŷmpīā
vīcīssēt Iōvē prāēsīdē,
pōstquam ˘ accēdērē līvīdūm
vīrtūtī sēnūm vīdēt,
dūm vīctōr clūēt ˘ omnīūm,
mātūrāssē rēsōlvērē*

Tradução

Ouvi um velho homem
contar por aí uma história:
um tal, por três vezes, em Olímpia
vencera sob a proteção de Jove.
Depois que viu, contrafeito,
a velhice acossar seu vigor,
mesmo dito o vencedor de todos,
apressou-se em desfazer o controle

3 Destaca-se que o sinal^{*} corresponde à quantidade da língua neutralizada em posição de fim de verso. Já os símbolos - ˘ - e - ˘ - representam os sândis e as sinalefas, respectivamente.

*lēgēm pūlvērīs ˘ēt cībī.
sēd nē cōrpōrēām rēpēs
lābem ˘ārcēsērēt ōtīūm,
tāle ˘ēxercītī gēnūs
cōmmētūm sībī dīxērāt,
quōd sōlūs gērērēt dōmī.*

do exercício e da alimentação.
Mas, para que a ociosidade não alcançasse
subitamente a ruína do corpo,
disse que descobriu para si
um tipo de exercício
para praticar sozinho em casa.

No primeiro verso “*āūdīvī vētērēm vīrūm*”, observa-se que 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 em sua obra. O gramático coloca-se, de início, aparentemente alheio a essa anedota, atribuindo-a a outrem, isto é, a um velho narrador (*veterem virum*). Essa figura é introduzida como uma voz que narra uma recordação, conferindo à narrativa uma espécie de tom mítico. Esse narrador é caracterizado como *vetus* (velho), no sentido de alguém que viu e ouviu muitas coisas ao longo da vida e que, portanto, tem muita experiência. Por isso, o velho homem goza 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 dessa pequena narrativa. O tema da idade permeia esse exemplo, e o gramático atribui um enorme destaque a ele, a fim de elevar a imagem da pessoa mais velha que possui diversas experiências, mantendo o respeito e a reverência dessa 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 autor. Desse modo, a “idade” é explorada pela escolha lexical de TM ao longo desses primeiros versos, principalmente no verso 6 (“*vīrtūtī sēnīum 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 atri-

buído 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 do adjetivo. 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 carregam valor negativo, de modo que TM estabelece um contraste de figuras no momento em que usufrui de ambos os adjetivos, uma vez que veiculam ideias opostas.

Segundo Chiara Cignolo (2002, p. 220), ao empregar o adjetivo *senium*, TM retoma um *tópos*⁴ literário estabelecido no mundo antigo: a velhice como um mal. A autora apresenta como exemplo a obra *Cato Maior de Senectute* (*Sen.*), de Cícero, o tratado filosófico que disserta sobre os diversos aspectos da velhice. Cícero fala sobre as *senectutis molestias*, isto é, os incômodos da velhice (*Sen.*, II), e revela no capítulo IV que, para 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 Etna⁵. Desse modo, apresentam-se 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 ser de atividades ativas (*unam, quodavocet a rebus gerendis*) e, em segundo lugar, torna o corpo mais debilitado (*alteram, quod corpus faciat infirmius*). Assim, observa-se que Cícero emprega o adjetivo *senectus*, proveniente de *senex*, atribuindo-lhe a mesma carga negativa que TM confere ao

4 De acordo com Francisco Achcar (1994, p. 28), os *topoi* 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”. Assim, 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 (“*imitatio per se ipsa non sufficit*. X, 2.4”), Achcar (1994) ressalta que na *imitatio* há sim a exigência de originalidade. É interessante notar que TM vale-se, ao longo de seu tratado, de diversos lugares-comuns, geralmente utilizados sobretudo na lírica latina, revelando a sua originalidade em recriá-los e retomando a tradição por meio, em termos modernos, de um diálogo intertextual.

5 No texto latino: “*plerisque senibus sic odiosa est, ut onus se Aetna gravius dicant sustinere*” (*Sen.* IV, 5).

atleta. É possível compreender, a partir desse paralelo, que o esticólogo latino pode ter relacionado esse aspecto da idade senil ao *tópos* também apresentado anteriormente por Cícero e tantos outros autores e poetas da Antiguidade.

Outro aspecto que reforça o contraste entre *vetus* e *senium* é o adjetivo *lividum* no verso 5 (“*pōstquam āccēdērē līvidūm*”), em que TM revela que o atleta percebe que a idade afeta sua força física. O adjetivo *lividus*, 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 teor figurativo, de modo que é possível concluir que *senium* impactou o atleta a tal ponto que o fez pálido, triste, desolado. Ademais, nota-se que esse termo retorna a aliteração em /v/.

Observa-se que, além do *tópos* da velhice, TM também apresenta, a partir do verso 8 (“*mātūrāssē rēsōlvērē*”), o *tópos* literário da *recusatio*, caro aos poetas do período do imperador Augusto (de 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* é traduzido como recusa, rejeição ou repulsa. Além disso, o latinista afirma que “a especialização literária do termo associa-se tradicionalmente a Calímaco⁶ (em seus *Aitia*, sobretudo) e seus epígonos romanos, que expressam renovadas negações usualmente ligadas ao louvor imperial” (PICCOLO, 2015, p. 160). Nesse *tópos* o poeta recusa-se a cantar em um estilo elevado, a fim de afirmar seu estilo como próprio e original. Quinto Horácio Flaco apresenta diversos exemplos da *recusatio* ao longo de toda sua extensa obra. Nos seguintes versos da Epístola II.1, traduzidos e analisados por Piccolo (2015, p. 162), Horácio dirige-se ao imperador Augusto, recusando-se a uma suposta preferência de composição:

⁶ 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 inspiraram os poetas elegíacos romanos, sobretudo Ovídio, Catulo e Propércio. No prólogo dos seus *Aitia*, em que Calímaco estabelece os fundamentos de sua poesia, a *persona* poética recusa 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 Onelley e Peçanha (2010, p. 4), Calímaco revela em seu prólogo certo desprezo pela figura do herói que foi tão louvada pela epopeia e pelo drama, já que, para o poeta grego, não é mais cabível, dentro de seu contexto histórico-cultural, elevar os feitos de heróis antigos. Ademais, as autoras afirmam que “este posicionamento do poeta não significa repúdio a Homero, mas a consciência crítica de que a expressão poética representante do período alexandrino não mais era a longa epopeia” (ONELLEY; PEÇANHA, 2010, p. 4-5). Desse modo, compreende-se que o modelo da *recusatio* instaurado por Calímaco e reproduzido posteriormente pelos poetas latinos augustanos refere-se à recusa da imposição estético-literária que, em ambos os casos, “rejeitava”, de certo modo, estilo e temas épicos, a fim de defender a inspiração e originalidade desses poetas.

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

Observa-se, na epístola, que Horácio representa o estilo da sua matéria como *humilis* (baixo, simples), em comparação ao estilo épico, uma vez que compõe seu poema em hexâmetros, metro utilizado pelo gênero épico. Assim, de acordo com Piccolo (2015, p. 162), a rejeição apresentada por Horácio é aparentemente contraditória, uma vez que o poeta compõe seu poema em hexâmetros.⁷ 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 uma posição de humildade e afirma que seus hexâmetros apresentam matérias “baixas”, revelando que não ousa em apresentar um assunto elevado, uma vez que suas forças não são suficientes para lidar com as grandes epopeias. Desse modo, o poeta se coloca em posição daquele que se esforça bastante para obter grandes resultados, além de posicionar-se diferentemente da tradição, reiterando sua originalidade como poeta. 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).

7 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.

Tendo 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. Nesse trecho, a rejeição parece relacionar-se apenas ao exemplo do atleta. No entanto, mais adiante, a partir do verso 51,⁸ o gramático estabelece, por fim, uma metáfora, revelando 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. Voltando 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 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.

Texto latino (v. 15-50)

*nērvīs mōllībūs ḡinvicēm
iūncīs ḡin tērētēm strūēm,
ceū Pārthūs sōlēt āūt Scȳthēs
ārcūs cōrnībūs ḡextīmīs
lēvēm nēctērē līnēām,
tālēs ḡāssīdūē līgāt,
dūm sīt fūnicūlī mōdūs,
āptūs quī pūtēō fōrēt.
hāustōs hīnc īgītūr cādōs
īmīs ḡāb tēnēbrīs ḡāquæ
tām filō tēnūī trāhēs,
quōd strīngī nēquēāt vōla,
nīsūs ḡūndīquē cōrpōrīs
summōs ḡin dīgītōs ḡāgūt;
āngūstōquē tēnēcūlo
dōnēc lūbrīcā sārcīnā
tāntī pēr spātīum cāvī
īn lūcēm supērām ḡēxēāt,
āltērñā vicē pōllīcūm
cērtāt vīncērē pōndērīs*

Tradução

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 liga a outras várias vezes,
até que o comprimento do cordão
seja próprio para um poço.
Daí, então, puxando barris cheios
da escuridão das águas profundas,
com um fio tão fino,
sem segurar com a palma da mão,
o esforço de todas as partes do corpo
converge para as pontas dos dedos
com uma aderência muito estreita,
até que o peso escorregadio
pela extensão de uma tão grande abertura
surja na luz do dia;
alternando os polegares
luta para vencer a fácil fuga

8 A análise mais detalhada desse trecho situa-se mais adiante.

*in prāecēps fācīlēm fūgām.
nīl māgnūm gērēre hūnc pūtēs,
ēt tāntum in dīgītīs ōpuš;
cūncīs vīscēribūs tāměn
ōccūltūs trēpīdāt lābōr;
tōtūm cērnerē nēc pālām,
quō tōtūm gērētūr quēās.
cāēcīs flātībūs inīmī
tēndētūr lātērūm sīnūs,
ēt pōplēs trēmīt ēt gēnuš,
nēc plāntāē stābīlēs mǎnēt,
nīl inīmūnē rēlīnquītūr.
Ēt pārva ēst vīā vīrībūs:
mōs cērtāmīnīs ēt mōdūs,
sūdōr dūm sōlītūs cada
nūllā mōlē pālāēstrīcā.*

do peso para baixo do abismo.
Pensa que ele não pratica nada desafiador
e que tamanho trabalho é só nos dedos.
Contudo, em todas as entranhas
pulsa um esforço oculto.
Você poderia ver tudo e, ainda assim,
não claramente onde tudo se passa.
As dobras mais recônditas dos pulmões
são dilatadas por invisível respiração,
ora treme a panturrilha, ora o joelho,
nem as solas dos pés se mantêm firmes.
Nada fica imune.
É limitada a saída para todo o esforço;
o comportamento e a forma são os da luta,
até que caia o suor de costume
sem porém esforço algum da ginástica.

Nesse trecho, TM apresenta o exercício demonstrando, figurativamente, todo o esforço que o atleta deve canalizar para realizá-lo. Logo no verso 16, nota-se forte figuratividade no modo como o autor cria a descrição do entrelaçamento da corda utilizada no exercício. Observa-se no sintagma de acusativo “*in tērētēm strūēm*” (“em uma trama bem torcida”) que a recorrência de /e/, /m/, /r/ e /t/ remete, na própria estrutura das palavras, às cordas retorcidas e entrelaçadas, de modo que produz um efeito enredado pelas assonâncias e aliterações presentes nesse trecho. Ademais, ressalta-se a escolha lexical de TM ao optar pelo adjetivo *teres*, uma vez que a conotação empregada é comum no uso literário. De acordo com Saraiva (1927, p. 1191), o primeiro sentido atribuído ao adjetivo é “arredondado, redondo, cilíndrico”. Apenas por extensão de sentido pode significar “fino, bem torneado” e apresentar o sentido em contexto técnico utilizado por Cícero, “bem proporcionado, regular, elegante (o estilo)”. Assim, é notável, com o uso do adjetivo *teretem*, a extrema delicadeza da corda, ainda que formada pela junção de vários fios.

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 19,⁹ por

9 “*lēvēm nēcērē līnēām*” (“atar uma corda bem fina”).

exemplo, o adjetivo *levem* atribui novamente ao substantivo *lineam* ideia de sutileza, delicadeza do fio, mas garante sentido de leveza, de algo que não é muito pesado ou que não parece ser muito resistente. Desse modo, essa caracterização da corda estabelece forte contraste com o barril utilizado para carregar a água. No verso 23,¹⁰ o termo *cados* refere-se a um barril de cerâmica em que, segundo o dicionário latino-português de Saraiva (1927, p. 163), armazenam-se, 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 barril é muito pesado.

Além desse contraste, é importante ressaltar o contraste entre claro e escuro estabelecido pelo autor a partir do verso 24.¹¹ *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 do poço e o ponto de partida do exercício. Mais adiante, no verso 32,¹² a expressão poética *in lucem superam* opõe-se à escuridão das águas profundas do poço. Esse verso representa o fim do exercício do ginasta, pois o barril chega, finalmente, à parte externa 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 atribuir uma noção 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 figura a lentidão com que o barril é puxado para a superfície do poço. Além disso, no intervalo de versos 30 a 32,¹³ TM também reforça a sensação de lentidão ao descrever o

10 “*hāūstōs hīnc īgītūr cādōs*” (“Daí, então, puxando barris cheios”).

11 “*īmīs āb tēnēbrīs āquē*” (“da escuridão das águas profundas”).

12 “*īn lūcēm sūpērām ēxēāt*” (“surja na luz do dia”).

13 Sobretudo os termos figurativos utilizados pelo gramático, como *lubrica sarcina* (peso escorregadio) no verso 30 e *spatium cavi* (extensão da abertura) no verso 31.

empenho do atleta em puxar o barril, 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. Assim, o período termina no verso 35, em que se rompe não apenas o período, mas 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 o som da fricativa permite estabelecer essa sensação quase que onomatopáica com algo que escapa. Diferentemente de /f/, a aliteração em /m/ ainda remete à sensação de lentidão, uma vez que ela está bastante presente em quase todo o trecho do prefácio. No excerto que compreende os versos 30 a 35, nota-se que a aliteração foi difundida ao longo desses versos e, chegando a *facilem fugam*, ressalta ainda mais o contraste do peso do balde e a leveza da corda, uma vez que a nasal /m/ remete ao peso, e lentidão e a fricativa /f/, à fácil fuga.

Nos próximos versos, destaca-se que o gramático se atenta para o fato de que o esforço exigido do atleta pode não ser percebido em um primeiro momento, pois, do modo como descrevera, parece que o empenho se concentra apenas na força dos dedos. No entanto, o autor evidencia, principalmente nos versos 38 e 39,¹⁴ quanto trabalho é exigido do corpo inteiro do atleta. Para isso, salienta tal aspecto com o uso de *uisceribus* que, na proposta de tradução deste trabalho, significaria “(nas) entranhas”. Essa hipérbole permite que o leitor entenda e perceba figurativamente o tamanho da dificuldade imposta ao ginasta: o esforço é tão grande que move cada parte do corpo, mesmo quando não se pode perceber claramente de onde provém tanta força (daí conceber-se *entranhas* como um tipo de hipérbole ali). 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 figurativa e metonimicamente nos versos 42 a 45, de modo que o leitor consegue observar a força que o exercício demanda de cada parte do corpo.

A partir do verso 51, TM estabelece, então, a metáfora remetendo à experiência da produção poética, inclusive à própria experiência como tratadista e versificador.

¹⁴ “*cunctis visceribus tamen loccultus trepidat labor*” (“Contudo, em todas as entranhas pulsa o esforço oculto”).

Texto latino (v. 51-58)

*Sic nostrum senium quodque,
 quia iam dicere grandia,
 maturum ingenuum negat,
 nec spirant animas fibrare,
 angustam studii viam
 et cillum tenuem terit,
 tantum ne male desidi,
 suescant ora silentio.*

Tradução

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

Nesses versos, o gramático rompe com o distanciamento que havia proposto no início do prefácio com a voz narrativa e aponta as 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 51,¹⁵ 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 tinha em sua juventude para a produção literária. 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 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 dedicar-se à composição de um tratado, ou seja, a obra é para o seu autor aquilo que os treinos são para aquele atleta “aposentado”, já que TM necessita manter de alguma forma a competência literária ativa, mesmo que não seja compondo uma obra de nível elevado (verso 53: *dicere grandia*).

15 “*Sic nostrum senium quodque*” (“Assim também é [o caso] da nossa velhice”).

É possível notar que, nesse trecho, o emprego do *tópos* 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. Do mesmo modo como Horácio se coloca em seus poemas, TM também busca mostrar-se como um autor *parvus*, pequeno, mas revela sua genialidade no momento em que compõe seu tratado em versos da lírica latina, reafirmando sua posição diante da tradição de metricistas e apresentando sua originalidade diante deles.¹⁶

Dessa forma, por meio da metáfora, observa-se que TM *ressignifica* todo o campo semântico relacionado ao atleta. Verifica-se que, assim como se passa, por exemplo, no gênero fabulístico, o gramático revela, por meio da figura do atleta, o tema de seu prefácio. Seu principal objetivo é discutir o fazer literário e, para isso, utilizou-se desse mecanismo linguístico-discursivo. Esse recurso permite maior entendimento do que é discutido no tratado e, mais do que isso, é uma forma de prender a atenção do leitor no momento da apresentação e ilustrar os postulados. 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 (2015, p. 74-75) afirma que é na “combinatória sintagmática” do texto que a metáfora será construída e percebida, e, por isso, ela é 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 res-

¹⁶ Além disso, a comparação do tratadista 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. 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 reclamando uma filiação à linhagem dos “grandes” poetas como Horácio. Além disso, o verso utilizado pelo metricista, o glicônio, não foi empregado apenas por Plauto em suas comédias, 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, no prefácio, grande interesse por Horácio.

peito de seu tratado e suas funções. Nota-se que TM constrói a metáfora ao longo de todo o prefácio, encadeando figuras e temas referentes ao ofício de atleta e as relaciona ao ato de poetar, conferindo, dessa forma, caráter metafórico ao prefácio inteiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se que a luta do atleta em manter a forma por meio do árduo exercício metaforiza o penoso trabalho do poeta que, assim como o ginasta, luta com as palavras buscando exprimir aquilo que muitas vezes é inefável. Do mesmo modo que o ginasta necessita lidar com a delicadeza da corda, o poeta precisa enfrentar a sofisticação e complexidade das palavras. Essa imagem apresentada por TM é um *lugar-comum* literário e ultrapassa séculos e autores de diferentes culturas. É interessante notar que o prefácio à obra dispõe de um elevado teor metalinguístico, uma vez que o metricista propõe não apenas uma simples introdução e justificativa ao seu texto, mas também uma reflexão acerca do ofício literário repleto de recursos expressivos e de uma sofisticada intertextualidade com poetas que, em seu tempo, já eram considerados cânones. Incluindo-se nessa ocupação, TM demonstra que seu tratado será um grande empreendimento e que, ao apresentar um minucioso e complexo trabalho com a linguagem, poderá comentar os recursos de ilustres poetas da lírica latina à “altura” deles.

The poet as athlete: the language of Terentianus Maurus' Praefatio

Abstract

The preface of the technical treatise *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus* by the Latin grammarian Terentianus Maurus is presented not only as an introduction, but also how the author elaborates his language. In order to present the subject of the treatise and justify it in the technical context, the grammarian uses a metaphor that emphasizes the poet's struggle with words. This article introduces a brief analysis of the *praefatio* of Terentianus Maurus, in order to emphasize the metapoetic aspect of this excerpt, since the author exposes the process

of a poetic work's composition, through an equally poetic language. In addition, this paper presents a translation of the excerpt analyzed.

Keywords

Terentianus Maurus. Classical poetics. Technical literature.

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, F. *Lírica e lugar comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ANDRADE, C. D. de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2003.
- BOLDRINI, S. *La prosodia e la metrica dei romani*. Roma: Carocci, 2002.
- CICERO. *Cato Maior de Senectute*. Translation William Armistead Falconer. London: Harvard University Press, 1923.
- CIGNOLO, C. *Terentiani Mauri de litteris, de syllabis, de metris*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg OlmsVerlag, 2002.
- CRUSIUS, F. *Iniciación en la métrica latina*. Barcelona: Casa Editorial Bosch, 1951.
- ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FARIA, E. *Dicionário escolar latino português*. Rio de Janeiro: FAE, 1992.
- FIORIN, J. L. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2015.
- HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- JAKOBSON, R. O dominante. In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1, p. 485-491.
- KEIL, H. (KEILII, H). *Grammatici Latini: Scriptorum Artis Metricae*. Leipzig: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961. v. 6.
- NANNINI, S. Lirica greca arcaica e recusatio augustea. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, v. 10, p. 71-78, 1982. Disponível em: <https://www.jstor.org>. Acesso em: 4 jan. 2019.

ONELLEY, B. G.; PEÇANHA, S. F. G. A. Calímaco e Catulo: A cabeleira de Berenice. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 7, n. 2, p. 1-13, 2010. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acesso em: 6 jan. 2019.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PICCOLO, A.P. *O arco e a lira: modulações da épica homérica nas Odes de Horácio*. 2015. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

SARAIVA, F. R. *Novissimo diccionario latino-portuguez*. 11. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1927.