

A *Ars Grammatica* de Terenciano Mauro

Isabela Maia Pereira de Jesus*

RESUMO: Este artigo apresenta um breve comentário sobre a *arte* gramatical intitulada *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus*, do autor latino Terenciano Mauro. Observa-se que o gramático confere especial atenção formal à construção de seu texto, uma vez que o produziu de forma metrificada, variando o uso dos metros. À luz dos estudos de John Langshaw Austin (1990) a respeito do conceito de *performatividade*, neste trabalho serão discutidas as principais características do tratado, demonstrando, por meio de exemplos, as particularidades da obra de Terenciano Mauro.

Palavras-chave: *Terentianus Maurus*; performatividade; poética clássica; literatura técnica.

Terentianus Maurus' *Ars grammatica*

ABSTRACT: This paper comments on the treatise *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus*, by Terentianus Maurus. The old grammarian composed his work in verse form, varying the use of meters. Using John Langshaw Austin (1990) studies about *performativity*, this paper discusses the main features of the treatise and aims to present through examples its distinctiveness.

Keywords: *Terentianus Maurus*; performativity; classical poetics; technical literature.

Introdução

A obra *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus*, do autor latino Terenciano Mauro (doravante TM) configura-se como um tratado técnico que versa sobre conceitos de métrica clássica greco-latina. Terenciano Mauro apresenta os mais variados tópicos, catalogando-os e especificando as normas que revelam recursos sonoros das obras versificadas. Esse texto, assim como também os de outros gramáticos latinos que se ocuparam da descrição e técnica de emprego de versos de renomados poetas antigos, encontra-se no volume VI (*Scriptores Artis Metricae*) da obra de Heinrich Keil (1961) [1874], intitulada *Grammatici Latini*. Esse volume compõe o trabalho do filólogo alemão de catalogação e coleta de textos de gramáticos antigos que, assim como Terenciano Mauro, não só produziram descrições e reflexões, mas também desenvolveram prescrições em relação aos expedientes poéticos da métrica latina. Keil reúne no volume VI, além do tratado de Terenciano Mauro, as obras de Mário Vitorino, Máximo Vitorino, Césio Basso, Atílio Fortunaciano, Mário Plócio Sacerdote, Rufino e Málio Teodoro.

Em relação ao gênero gramatical, em *Da biblioteca à gramática: o paradigma da acumulação*, Marc Baratin discorre sobre a origem e o percurso dos estudos gramaticais

* Graduada em Letras (Português-Latim) pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLar/ UNESP). Atualmente é mestranda bolsista (Capes) do Programa de Pós Graduação em Estudos Literários (PPGEL) na FCLar/ UNESP, desenvolvendo o projeto "Terentianus De Littera, De Syllaba, De Pedibus: Estudo Crítico e Tradução Anotada", sob orientação do Prof. Dr. João Batista Toledo Prado.

na Antiguidade greco-romana, relacionando-os à gênese da biblioteca. O autor afirma que:

[...] 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, esse primeiro estágio da disciplina gramatical, que envolvia o aprendizado da leitura e escrita por meio do texto literário, evolui, conforme Baratin (2008, p. 227), após a fundação da Biblioteca de Alexandria, no início do século III a.C. Despertou-se, então, o interesse em tornar a diversidade de manuscritos mais acessível ao público, daí a necessidade dos filólogos alexandrinos em classificá-los e estabelecê-los comentando e justificando suas escolhas críticas. O trabalho dos filólogos, porém, não se restringiu às edições críticas propriamente ditas: o cuidado deles com os manuscritos “[...] 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 o estudioso, o ensino de gramática e a atividade filológica caminhavam juntos, até que passaram a ser considerados aspectos da mesma especialidade: a gramática.

Sendo assim, na transição do fim do século II para o início I a.C, surgiu a necessidade de elaborar regras gerais que pudessem explicar ou justificar o uso particular dos autores, ou seja, a necessidade de normatizar o estudo gramatical, de modo que sua matéria principal passa a ser o sistema linguístico. O assunto da gramática torna-se, então, as propriedades da língua e o estabelecimento de suas normas. Nesse sentido, Baratin (2008, p. 229) caracteriza a gramática como a racionalização de uma acumulação, isto é, de uma variedade textual acumulada e que foi, de fato, materializada pela criação da biblioteca. Além disso, o autor evidencia 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)

Dessa forma, observa-se que Baratin define o conceito de arte gramatical, demonstrando suas características estruturais, além de apresentar como os tópicos são elencados. A respeito disso, em *Sur la structure des grammaires antiques* (1994, p. 147), Baratin expõe que as *artes grammaticae* se caracterizam pelas descrições de elementos que constituem a 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. Ainda segundo Baratin (1994, p. 147), as gramáticas apresentam uma estrutura descritiva que se revela como modelo didático-pedagógico progressivo: a partir do estudo das *letras* segue 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.*”¹. Essa progressão remonta à prática do ensino da leitura e da escrita.

Nota-se que o saber gramatical na Antiguidade abarca a análise linguística e o estudo dos textos da tradição literária. Em *Sermonis custos siue poetarum interpres: acerca do ofício do gramático em Roma* (2012), Fábio Fortes discute a respeito das funções do gramático e da disciplina gramatical na Antiguidade greco-romana. A partir de passagens de autores antigos como, por exemplo, Suetônio, Agostinho e Dionísio Trácio, Fortes aponta duas atividades diferentes que compunham o ofício do gramático antigo: a introdução às primeiras letras e à leitura e interpretação de textos poéticos. Segundo Fortes (2012, p. 55), na passagem do *De grammaticis* de Suetônio (4.2 – 5), é possível notar certa oposição entre aquele responsável pela iniciação às primeiras letras, o “mestre de primeiras letras” identificado como *grammatista*, e o homem erudito que introduzia o aluno à leitura e interpretação de textos designado como *grammaticus*. 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 envolve o trabalho com os textos da tradição clássica. Em relação ao *grammaticus*, a partir da leitura de Agostinho, *Conf.*, I, 13-20, Fortes 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. (FORTES, 2012, p. 56).

Observa-se que o ofício do gramático compreendia o conhecimento das letras e que o *grammaticus*, como erudito, era quem introduzia os aprendizes ao mundo das letras e que, por isso, poderia ser considerado uma espécie de “crítico de textos”. A respeito disso, Josefa Cantó (1997, p. 741) também comenta que “[...] 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 niños”.² 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 aplicando-os ao estudo de obras compostas em língua latina (cf. CANTÓ, 1997, p. 741-2). Dessa forma, Cantó afirma que o *grammaticus* era um professor de literatura, crítico e erudito e que, enquanto *poetarum interpres*, 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

¹ “Há, portanto, uma bifurcação, de um lado com as classes de palavras, de outro, com os diferentes tipos de pés e, possivelmente, com o próprio modo de combinação, ou seja, com os metros.”

² “até a época de Augusto os *grammatici* de primeira linha são, sobretudo, críticos literários, que ensinam ocasionalmente, geralmente jovens e adultos, mas não crianças” (tradução nossa).

problema crítico más complejo”³ (*ibid.*, p. 742). Nesse sentido, cabia ao *grammaticus* ensinar a fundo a gramática direcionada à correção da leitura e escrita, além do estudo dos poetas. Josefa Cantó revela, com maiores detalhes, em que consistia esse estudo mais específico do que aquele 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 sólida.⁴ (CANTÓ, 1997, p. 749).

Sendo assim, 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 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, pelo outro, uma análise linguística tendo como base esses mesmos textos. Esses aspectos, assim como aponta Fábio Fortes (2012, p. 59), se revelam na definição de gramática apresentada na arte de Diomedes (426, 32), gramático do século IV da nossa era:

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 “exegética” e outra “horística”. “Exegética” 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. (trad. FORTES, 2012, p. 59).⁵

Essas características constituem a matéria das *artes grammaticae* na época do Império Romano. Conforme observa Diomedes, nesse contexto, a gramática era estudada com objetivos práticos voltados para a leitura dos textos. Na *ars* de TM, observa-se que o artífgrafo apresenta os elementos básicos gramaticais, como as sílabas e as letras, e os

³ “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.” (tradução nossa).

⁴ “O primeiro aspecto implicava no 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 do aluno ter desenvolvido a memória e capacidade de observação, adquire esses conhecimentos de forma consistente.” (Tradução nossa).

⁵ *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 utiis. 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 uirtutesque. Tota autem grammatica consistit praecipue intellectu poetarum et scriptorum et historiarum prompta expositione et in recte loquendi scribendique ratione.*

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*.

1. Terenciano Mauro e seu tratado

Não há muitas informações sobre a biografia do autor. Segundo Cignolo (2002, p. XXV), a cronologia de TM é controversa, pois há indícios de ele ter vivido aproximadamente entre o século II d. C., pelo fato de seu trabalho incluir os *poetae nouelli* (poetas novos como Falisco, Sétimo Sereno e Álfio Avito), e a primeira metade do século IV d.C., pois o gramático Aftônio, que provavelmente escreveu na metade do século IV, parece ter reelaborado algumas partes do tratado de TM, além de que Diomedes e Agostinho demonstram ter tido contato com o trabalho do metricista (cf. CIGNOLO, 2002, p. XXV). No entanto, ainda que não haja muito conhecimento sobre TM, ao longo do tratado é possível localizar algumas informações autobiográficas. No verso 714, 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 *Maurus* (“mouro” ou “mauritano”). Ressalta-se que a única obra que foi atribuída a Terenciano Mauro foi *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus*. 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 dessa época, de acordo com os estudos de Wessner (p. 591 apud Beck, 1995 p. 11). No entanto, ainda segundo o latinista, a obra de TM foi redescoberta no final do século XV em um manuscrito em códice *Bobiensis*. Estima-se que o texto fora redescoberto em 1493, e a primeira edição 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. BECK, 1993, p. 11).

À vista disso, este artigo concentrar-se-á na leitura e análise de passagens que exemplificam as características e especificidades da obra do gramático latino. É importante ressaltar que a obra foi composta em versos, predominantemente em hexâmetros. Nota-se que, apesar de a obra pertencer ao gênero técnico, TM confere especial atenção formal à construção de seu texto, principalmente em relação ao seu estilo, uma vez que ele demonstra certo cuidado com a expressividade do texto revelando técnica e habilidade na elaboração de sua linguagem. Com isso, nota-se o caráter poético em determinados trechos do tratado que ultrapassam o limite didático, ainda que seu objetivo seja apresentar a matéria que serve à poesia.

2. A escolha métrica

A construção do tratado de TM revela importância significativa na leitura da obra, sobretudo no que se refere ao trabalho do gramático com a linguagem. Verifica-se, assim, que o tratado de TM possui características específicas e que parecem, de certa forma, se distanciar aqui e ali da tradição técnica das *Ars grammaticae*. Tendo TM produzido seu tratado em forma metrificada e variando o uso dos metros, é notável que o autor discute o próprio modo de composição concomitantemente à elaboração do tratado metrificado. A fim de apresentar a construção do discurso poético por meio de recursos sonoros e retóricos, TM revela sua prática e composição como modelo da teoria exposta em seu tratado. Isso permite formular uma hipótese de que esse aspecto formal pode indicar certa

performatividade por parte do autor, pois o assunto parece, de certo modo, concretizar-se no momento em que o gramático aplica a sua composição os conceitos que descreve e analisa. Para compreender o termo *performatividade*, utilizou-se a teoria da ação proposta pelo linguista John Langshaw Austin (1990), na qual definiu o termo “performatividade”. Para o linguista, os enunciados performativos consistem no uso de determinados verbos como, por exemplo, “jurar” ou “ordenar”, que realizam, de fato, a ação enunciada. Dessa forma, para Austin, a linguagem é ação e ela constitui, assim, o real da comunicação. Assim, enunciados performativos não afirmam ou comunicam algo apenas, mas, senão ao mesmo tempo, realizam ato contínuo daquilo que afirmam. A noção de *enunciados performativos* pode ser relacionada ao expediente formal adotado pelo tratadista com o uso de metros específicos, pois com o emprego dos versos fixados pela tradição, como são os metros da lírica latina, o gramático ao mesmo tempo exemplifica o que afirma, tornando-o, de certo modo, concreto.

TM apresenta, ao longo de seu texto, justificativas a respeito da sua escolha métrica. Nos versos 279 a 282, no início do livro *De Syllabis*, o artífice revela que o uso do metro no livro anterior (*De Litteris*) é adequado para romper com a *secura* do assunto.

*Syllabas, quae rite metro congruunt heroico,
captus ut meus ferebat, disputatas attuli
versibus, sane modorum quo sonora levitas 280
addita stili levaret siccioris taedium.*

As sílabas, que se ajustam segundo a regra do metro heroico,
analisadas até onde minha capacidade permitiu, as apresentei 280
em versos, de certo porque a leveza sonora total do metro
aliviaria a monotonia do estilo seco.⁶

Observa-se neste trecho que o autor justifica, 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 transformar a matéria que, por vezes pode ser fatigante, em algo mais palpável ao leitor. A respeito disso, em seu livro *Dichtung und Lehre*, o teórico Bernd Effe, em capítulo dedicado à forma metrificada enquanto 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 exemplo para o entendimento da matéria. Para o autor, o verso em TM é, portanto, utilizado como um meio técnico de memorização e, como o próprio TM afirma, é adequado para romper com o rigor do assunto. No entanto, observa-se que o tratado parece superar essa finalidade *puramente* prática da escolha formal, à medida que uma função poética ali se instila e parece operar em segundo plano no texto, já que o tratadista estabelece certos paralelos, também no nível da expressão, que são veiculados pelo plano do conteúdo. Porém, isso não quer dizer que ele também não utilize sua escolha formal como uma finalidade didática. Contudo, nota-se que TM se vale de teor mais propriamente poético. Desse modo, o que faz com que o texto de TM fuja à tradição técnica é o modo como ele se aproveita da linguagem. Um exemplo disso é o intervalo de versos 73 a 80 do *Praefatio*, em que TM evidencia os aspectos da elocução

⁶ Ressalta-se que a tradução de todos os excertos latinos apresentados por esse artigo é de autoria própria. Convém justificar que a tradução aqui proposta 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 ao texto latino.

que considera importantes não apenas para elaboração de seu tratado, mas também características que são indispensáveis para criação poética.

*īnstāt cāllidā cāūtīō,
nē sērmo āmbīgūūm sōnēt
nē prīscūm nīmīs āt lēvē
vōcūm nē sērīēs hīēt,
neū cōmpāgō frāgōsā sīt,
vēl sīt quōd mālē lūcēāt;
dūm cērtō grādīmūr pēdē,
īpsī nē trēpidēt pēdēs.⁷*

Persiste uma engenhosa cautela,
para que o discurso não soe ambíguo,
nem muito arcaico nem informal,
a sucessão das vogais não produza hiatos,
e a composição não seja rugosa,
isto é, que não haja algo pouco claro.
À medida que avançamos com o pé firme,
justamente para que os pés não vacilem.

Observa-se nessa passagem que o gramático se reporta a algumas questões de estilo, 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. Nota-se que TM apresenta, no plano da expressão, aspectos que também são veiculados no plano do conteúdo. Nesse sentido, verifica-se no verso 73 (*īnstāt cāllidā cāūtīō*) forte aliteração em /t/, /d/ e /k/ que parece conferir um efeito de sentido de lentidão, de cuidado, pois esses fonemas quebram certa fluidez do verso e parecem *performatizar* a *callida cautio* (“engenhosa cautela”) que o artífice declara adotar em sua composição. Além disso, a recorrência de /a/, devido à abertura da vogal, sugere clareza e leveza ao discurso contrastando, assim, com as consoantes. Nota-se que as vogais longas e o ditongo também conferem esse caráter de precaução à sonoridade do verso. Assim, TM afirma que o tratado apresentará uma estrutura clara e sonora e, ao mesmo tempo, o faz por meio do plano fônico de seu enunciado, assim como ele ressalta nos versos 79-80 (*dum certo gradimur pede, / ipsi ne trepident pedes*). É notável que no uso do termo *callida cautio*, TM parece evocar a *callida iunctura* de Horácio, em *Epistula ad Pisones*, como se nota nos versos 46 ss., apresentados na tradução de Flores (2014, p. 61):

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

Nas palavras, sê cauto e tênue a entrelaçar,
e egrégio, se a palavra conhecida astuta

⁷ O metro adotado aqui pelo autor é o glicônio que, de acordo com Boldrini (2002, p. 160), é geralmente apresentado pelo esquema: X X - - - X -, em que X representa a possibilidade das quantidades serem longas ou breves. Ademais, ressalta-se que os símbolos - - e - - representam os sândis e as sinalefas, respectivamente.

junção transforma em novidade.

Em sua *Ars Poetica*, composta em hexâmetros, Horácio demonstra preceitos de organização e de composição de textos poéticos. É possível perceber que Horácio vincula seu texto aos poéticos latinos principalmente devido à organização poética da obra. Trata-se de um texto metapoético, uma vez que o autor reflete sobre o fazer poético, dispondo princípios aos poetas por meio de uma linguagem igualmente poética. No trecho acima, observa-se que o termo *callida iunctura*, a “astuta junção”, é a junção de palavras que ordinariamente e semanticamente não se associariam umas às outras, mas quando unidas criam um conceito novo, especialmente na linguagem poética. Guilherme Gontijo Flores (2014, p. 84), entende *callida iunctura* “[...] por 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.77, empregado anteriormente por Horácio nesse mesmo trecho com o gerundivo *serendis*, derivado do verbo *sero* (“entrelaçar”, na tradução de Flores). 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 entrelaçamento das palavras na disposição da frase que interfere profundamente na leitura, criando diversos efeitos de sentido que não se restringem ao significado do texto.

A fim de compreender melhor esses conceitos de Horácio, é necessário verificar a estrutura de sua composição. Em sua análise dessa passagem horaciana, Guilherme Flores se atenta para os 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 exposto aplicando o próprio entrelaçamento de palavras ao plano expressivo de seu 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. Portanto, *callida 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.

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.

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*, apresentando um assíndeto. Ou seja, repete-se a mesma estrutura revelando um espelhamento de sentido, de modo que o verbo *sonet* também está implícito no segundo verso. Esse espelhamento também é *performatizado* pelo plano fônico, uma vez que ambos os versos apresentam quantidades parecidas de longas e breves, mantendo a regularidade dos glicônios: *nē sērmo āmbīgūūm sōnēt,/ nē prīscūm nīmīs āt lēvē.*

Além disso, nota-se que os adjetivos *priscum* e *leve* se referem, assim como *ambiguum*, a *sermo*, enfatizando novamente o entrelaçamento das estruturas. Já 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*. Destaca-se também que o gramático joga com a ambiguidade semântica de *pes*. No verso 77, 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. Já no verso 78, *pedes* apresenta um sentido técnico - os pés que compõem os metros. Assim, a própria prática do gramático exemplifica concretamente os cuidados com a composição de uma obra, ligados à tradição clássica. Portanto, é possível traçar certo paralelo entre as passagens de TM e de Horácio, uma vez que ambos os autores estabelecem conceitos demonstrando-os na elaboração de suas obras. É possível verificar que esse trecho de TM é semelhante ao de Horácio, sobretudo porque ambos parecem reproduzir e concretizar em seus versos preceitos que reivindicam para a composição de um texto. Horácio, a seu modo, em um texto técnico-epistolar em versos, e, posteriormente, TM em uma arte gramatical também composta em versos. O fato de se considerar essas passagens com motivações poéticas não se refere à aplicação dos recursos retóricos na composição, mas, sim, pelo modo como ambos os utilizam dentro de um sistema em que tais artifícios são explorados de tal modo que parecem ser motivados e que reforçam o conteúdo, provocando diversos efeitos de sentido.

Diante disso, é importante ressaltar que a versificação do tratado por si só não é o bastante para defini-lo exclusivamente como um item pertencente ao gênero poético, haja vista as considerações sobre a matéria já desde a remota antiguidade. Um ponto de vista de grande relevância a respeito disso é o de Aristóteles, em sua *Poética*. O filósofo grego estabelece em seu texto 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. Trad. Eudoro de Sousa).

Observa-se que Aristóteles distingue o poeta e o versificador, pois o fato de ambos comporem em metros não significa que atendem à mesma finalidade nem que produzam o mesmo efeito. Assim, mesmo que um texto técnico e um literário façam uso do mesmo meio (a metrificação), eles não terão a mesma natureza, pois diferem em relação aos objetivos, assuntos e, principalmente, ao modo como a linguagem se manifesta em função de cada texto. No entanto, isso não significa que uma obra técnica, como no caso da 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).

Desse modo, observa-se que o poético pode ser encontrado nos mais diversos gêneros textuais, independentemente se o texto for organizado em verso ou em prosa. Em *Signo da prosa e signo da poesia*, Umberto Eco apresenta as modalidades de uso dos signos, de modo que discute o que significa usar os signos para produzir textos que sejam designados como poesia ou prosa. Para o autor, *signo* é

[...] um artifício humano usado para pôr alguma coisa no lugar de outra, e este artifício é usado para muitas funções, para indicar coisas e estados do mundo, para dar ordens, para manifestar desejos, para suscitar paixões, para falar de outros signos e às vezes para provocar uma espécie de conhecimento associado a deleite que pode-se chamar de prazer estético, ou artístico, ou mesmo poético. (ECO, 1989, p. 233-4).

A partir disso, Eco questiona qual seriam os elementos que diferem poesia e prosa. O autor ressalta que para se tentar distinguir a poesia da prosa não se deve se restringir aos princípios apresentados por Jakobson, em *Linguística e Poética* (1971), como o de equivalência entre os planos expressão e conteúdo (*paralelismo*) e de autorreflexividade da mensagem ou então a princípios retóricos, uma vez que todas essas características também podem ser estendidas a toda prosa em que se reconheça um valor estético (cf. ECO, 1989, p. 236).

Desse modo, o autor busca caracterizar a poesia não se voltando para esses artifícios, mas para o modo específico como a poesia os emprega. É por esse motivo que Eco, em resposta à pergunta de Jakobson “Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (1971, p. 118), se posiciona da seguinte maneira: “o que faz de uma mensagem uma obra de arte é: ‘a provocação em relação à linguagem’” (ECO, 1989, p. 236). Isto é, no sistema poético os mecanismos expressivos, como, por exemplo, 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.

Assim, o autor não estabelece uma definição exata para a diferença entre prosa e poesia, mas afirma que as modalidades, a seu modo, particularizam a correlação entre expressão e conteúdo, de forma que “caracterizam dois diferentes modos de construir uma função sónica, a função instituída pela poesia e instituída pela prosa.” (ECO, 1989, p. 239). Isto é, cada uma constrói a relação com os signos de acordo com a função e objetivos de cada texto. Para Eco, em um texto versificado, “[...] o verso, como artifício expressivo, dita leis ao conteúdo. O que não equivale a dizer que o poético consiste num jogo puramente expressivo. O conteúdo deve, por assim dizer, adaptar-se a este obstáculo expressivo, mas conseguir ultrapassá-lo reforçado e ampliado.” (*idem*). Já um texto em prosa, o que o caracterizaria é o fato de que o plano da expressão faz o possível para se adequar ao do conteúdo. Em ambas as modalidades se tem um princípio que as caracteriza

de modo geral, porém, como Eco demonstra, isso não significa que seja uma regra para elas, uma vez que é possível que um texto versificado não seja poético, assim como um texto em prosa seja poético, e vice-versa. Na modalidade poética, de acordo com Umberto Eco (1989, p. 243), o conteúdo se adequa às restrições expressivas e se modifica, de forma que as palavras se adequem ao ritmo imposto. No que se refere à prosa, a expressão se adequa às exigências do conteúdo. Nas palavras do autor:

Uma bela prosa é justamente aquela em que a expressão, manipulada com sabedoria, se adapta admiravelmente, de modo insubstituível, ao que se tem a dizer. Não estou aqui dizendo que o que se tem a dizer preexiste no modo pelo qual o exprimimos: digo que, se aquilo que se tem a dizer é bem expresso, é porque tudo na expressão é instigado a adaptar-se ao que se tem a dizer, e a impor até mesmo respirações, ritmos, pausas fônicas (ou gramaticais) de tal forma que o que se tem a dizer apareça como deve aparecer (o que não significa no modo mais fácil, mas, ao contrário, no modo mais surpreendente, inesperadamente evidente). (ECO, 1989, p. 241)

Desse modo, escrever em prosa é, para Eco (*ibid.*, p. 242), “conceber um mundo”, é “um fato cosmológico” antes de ser linguístico, e que a poesia é “um fato paralinguístico” (cf. *ibid.*, p. 243). Entretanto, as modalidades poética e prosaica são apenas modelos que, como afirma o ensaísta, “[...] se realizam depois, de maneira combinada dentro de contextos chamados poesia ou prosa de acordo com a absoluta predominância, não exclusividade, de um dos dois.” (ECO, 1989, p. 248). Assim, o autor revela que as características de uma e outra não as dividem completamente, sendo que, enquanto *modalidade*, é possível encontrar aspectos de prosa na poesia, e de poesia na prosa. O fato é que elas diferem em relação à função que exercem, de modo que elaboram os elementos cada uma a sua maneira.

No caso da obra de TM, é possível observar, como se demonstrou no exemplo acima, que há uma função poética subjacente à função principal no tratado, que é apresentar preceitos para a elaboração de obras poéticas, principalmente no modo como o gramático constrói sua linguagem, fato que evidentemente está além da versificação. Há princípios de natureza poética que se instauram no tratado de TM, principalmente na forma como o ritmo é trabalhado a ponto de reforçar e ampliar ainda mais o assunto. Para Jakobson, a função poética não se restringe à poesia, como se observou anteriormente, 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. Em *O Dominante* (1983, p. 485), Roman Jakobson 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 preceitos para a elaboração de obras poéticas. Todavia TM dispõe ao longo do tratado de um trabalho com a linguagem revelando preocupação com o aspecto estético de sua obra. Assim, pensar no tratado de TM como uma obra não pertencente ao gênero poético não significa que não haja ali nenhum elemento poético nem recurso expressivo, pois o 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. Porém, a função que parece conferir unidade ao tratado métrico é a referencial, que leva o foco da mensagem para a instrução acerca dos conceitos métricos abordados pelo autor.

Desse modo, considerando esse ponto de vista, é importante ressaltar que, quando se afirma que TM compõe sua obra em versos e que eles não parecem indicar apenas uma função didática, não há qualquer tentativa de incluí-lo no gênero poético. Pelo contrário, não há dúvidas de que, de fato, se trata de um tratado técnico versificado. Entretanto, em alguns trechos do texto, nota-se a “provocação em relação à linguagem”, citada por Eco, que não deve ser justificada apenas pelo uso de versos, mas, sim, pelo modo como eles são empregados no texto aliados aos demais elementos, levando em consideração os possíveis efeitos que esses elementos podem produzir no tratado.

À luz dessas considerações, destaca-se os estudos de Jan-Wilhelm Beck (1993), latinista que traduziu o livro *De Syllabis* para a língua alemã. Em seu subcapítulo a respeito da forma versificada do livro *De Syllabis (Zur Gedichtform)*, Beck (1993, p. 536 s.) afirma que quando TM apresenta assuntos complexos na forma versificada como, por exemplo, derivações e transformações métricas, isso não significa que essa escolha facilite exclusivamente a memorização do conteúdo, uma vez 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. Para o latinista (1993, p. 537), TM requer que o leitor se concentre mais em compreender seus pensamentos e não simplesmente memorizá-los. Um dos exemplos apresentados por Beck a respeito da concentração que o assunto exige do leitor é este trecho que compreende os versos de 317 a 323, do livro *De Syllabis*:

*Sēd lābōr vōbīs fērēndūs || in lēgēdo ēst mākīmūs:
non ēnīm cūrsim aūt rēmīssē || tām mīnūta ācūmīnā
ādśēquī quīcūmqūē pōtērīt, || sēd mōrōsa īntēntiō
tām lēgēntī dēbēt ēssē, || quām fūit nōbīs quōquē, 320
quī lābōrēm prōvōcāndō, || pērdōmāndō taēdīūm,
fōrsītān nēglēctā mūltis || ē lātēbrīs scālpsīmūs
ārdūī laūdem ēxpētētēs, || nōn fāvōrem ēx ōbvīīs.*

Mas você deve se esforçar ao máximo na leitura,
porque nem todos acompanharão, rápida ou relaxadamente,
as menores sutilezas, mas a demorada concentração,
tanto ao leitor quanto também houve para nós 320
que, desafiando a dificuldade, superando o tédio,
desencavamos da escuridão detalhes talvez esquecidos por muitos,
aspirando a glória do empenho e não o aplauso das banalidades.

Primeiramente, ressalta-se que esse trecho é composto em tetrâmetro trocaico catalético, cujo esquema de acordo com Boldrini (2002, p. 131), é: $\bar{X} \bar{X} \bar{X} \bar{_} || \bar{X} \bar{X} \bar{_} \bar{_}$.

Observa-se que, nesse excerto, TM discute a respeito da dificuldade e do nível de concentração que o leitor deve ter ao enfrentar seu texto, bem como a dificuldade e o cuidado que ele e seus editores tiveram ao compor o tratado. É interessante notar que esse comentário inserido no início do livro *De Syllabis* apresenta certa carga poética. Verifica-se 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 aliteração em /m/ e /n/ remetem a um

caráter talvez vagaroso, demonstrando o esforço em compreender os assuntos ali tratados. Isso pode ser notado em todos os versos desse trecho, sobretudo quando TM utiliza-se de gerundivos (*fērēndūs, lēgēndō, prōvōcāndō, pērdōmāndō*) e participios presentes (*lēgēntī, expētētēs*). Essa escolha lexical reforça ainda mais a sensação de lentidão e de uma leitura mais arrastada. Observa-se também que as longas dos pés trocaicos, espondeicos e dáctilos do tetrâmetro trocaico catalético retomam esse tema, principalmente no verso 319, em que esse aspecto se torna mais evidente. No verso 319, verifica-se que, no segundo hemistíquio (*sēd mōrōsa intēntiō*), a sequência de um troqueu (*sēd mō*), um espondeu (*rōsa īn*) e um dáctilo (*tēntiō*) revela a demorada (*morosa*) concentração (*intentio*) não apenas pelo plano do conteúdo, mas também pelo ritmo do verso que começa descendente e termina ascendente. Dessa forma, esse verso quebra o ritmo constante estabelecido anteriormente e posteriormente, uma vez que o tratado exige de seu leitor grande concentração, de modo que a *morosa intentio* quebra a leidez do ritmo do primeiro hemistíquio, além de também romper com o ritmo dos versos anteriores e seguintes que apresentam maior número de troqueus. Além disso, nesse verso a cesura se encontra no final do terceiro pé, diferentemente dos demais versos, em que ela se encontra no fim do quarto pé, aspecto que habilmente parece revelar um contraste ou então uma sutileza não esperada pelo leitor. Assim, esse trecho se manifesta, retomando o conceito de Austin apresentado anteriormente, como uma *performatização* das “menores sutilezas” mencionadas por TM, pois o conteúdo se materializa por meio dos recursos sonoros empregados pelo autor.

Nos versos 320-21, TM volta a utilizar mais troqueus e em ambos os versos a cesura se encontra no fim do quarto pé. 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 + taēdiūm*). Assim, essa estrutura revela um verso com a 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.

Além disso, ressalta-se a escolha lexical dos versos de TM. No verso 318, a expressão *mīnūta ācūmīnā*, traduzida aqui como “menores sutilezas”, alude à acuidade do assunto técnico. De acordo com o dicionário latino-português de Saraiva (1927, p. 20), os primeiros sentidos do substantivo neutro *ācūmēn* apresentados são “ponta”, “extremidade”. No entanto, por extensão de sentido, pode significar “o mais alto grau”. Desse modo, no contexto técnico, citando como exemplo Cícero com *acumen dialecticorum* (*De Oratore*, livro I), Saraiva apresenta os seguintes sentidos: “Cic. sutileza da dialectica, da arte de argumentar, da argumentação. Cic. Sutileza, argúcia elegante do estylo.” Assim, optou-se por manter o termo “sutilezas” na tradução em vernáculo português. É interessante notar que TM afirma que em seu texto, ainda que técnico, há certa eloquência em seu estilo, de modo que se percebe que o próprio autor indica que seu texto apresenta tais sutilezas e tem a necessidade de ser lido com certo cuidado. TM não somente diz, mas também confirma a eloquência de um estilo, no momento que emprega recursos que indicam seu trabalho com a linguagem.

Em muitos momentos TM utiliza-se de metáforas. No verso 322, por exemplo, o uso de *lātēbrīs* e *scālp̄sīmūs* confere caráter metafórico ao verso, uma vez que ambos os termos foram removidos de seus sentidos habituais e *ressignificados* no contexto de composição. Segundo o dicionário de Saraiva (1927, p. 1067), o verbo *scālpō* apresenta

como primeiros sentidos “raspar, arranhar, escavar, gravar”. Nota-se que o sentido “desencavar” é geralmente ligado a trabalho manual. Nesse caso, TM utiliza o verbo no contexto de composição de um texto e afirma que ele desencava as palavras, isto é, traz à mostra o que está escondido ou obscuro. O substantivo *latebra* auxilia na composição da imagem aqui criada nesse verso, pois é como se o ato de escrever fosse cavar o que é sutil até conseguir o resultado esperado. Logo, é possível perceber, nesses versos, a atenção que TM confere ao plano da expressão, desde a escolha lexical até a escolha métrica, revelando que sua obra apresenta, subjacente à matéria e abordagem técnicas, um caráter expressivo.

Considerações finais

Portanto, é notável que a escolha métrica do gramático latino na composição de seu tratado não se justifica somente pelo aspecto mnemônico. Por ora, considerando a observação do trecho da obra analisado nesse por este artigo, verifica-se que há uma função poética subjacente à função referencial predominante no texto. TM *performatiza* seu assunto e trabalha frequentemente com sugestões e construções figurativas construindo, assim, o sentido. Desse modo, o autor preocupa-se não apenas com a clareza da matéria técnica, mas também com sua expressão, ainda que esta seja uma característica secundária no tratado. Estes aspectos revelam o modo singular com que a obra de TM se insere na literatura técnica.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

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. (eds.). *Florilegium historiographiae linguisticae: Etudes d’historiographie de la linguistique et de grammaire comparée à la mémoire de Maurice Leroy*. Peeters: Louvain-la-Neuve, 1994.

BECK, J. W. Gedanken zur Datierung. *Hermes*, vol. 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.

CANTÓ, J. Los *grammatici*: críticos literarios, eruditos y comentaristas. In: CODOÑER, C. *Historia de la Literatura Latina*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 741-753.

CIGNOLO, C. *Terentiani Mauri de litteris, de syllabis, de metris*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2002.

ECO, U. O signo da poesia e o signo da prosa. In: ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 232-249.

EFFE, B. *Dichtung und Lehre: Untersuchungen zur Typologie des antiken Lehrgedichts*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1977.

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*, vol. 24, Rio de Janeiro, p. 51-66, 2012.

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, 2010.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. O Dominante. In: LIMA, L. C. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. V. 1. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 485-491.

KEIL, H. *Grammatici Latini: Scriptorum Artis Metricae*. Leipzig: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961.

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

Data de envio: 24-10-2018

Data de aprovação: 22-09-2019

Data de publicação: 05-10-2019