Tarsila de Oliveira Delfine Doná

MÉTRICA E RITMO DAS *ODES* DE HORÁCIO

VERSÃO REVISADA

Dissertação para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto.

São Paulo

2014

A meus pais

A meus amigos

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES, pelo auxílio muito bem-vindo e muito bem aproveitado.

A meu orientador, Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto, que sempre me inspirou e incentivou a seguir as Letras Clássicas. Pelo diálogo absolutamente franco, pela confiança infalível, pela ajuda imprescindível. Sou imensamente grata por tudo que me ensina.

À Prof^a. Dr^a. Paula da Cunha Corrêa, que aceitou compor a banca de qualificação, agradeço pela atenção e pelos comentários valiosos sobre questões teóricas e metodológicas.

Ao Prof. Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa, por aceitar o convite para compor a banca e pela contribuição inestimável ao longo dos últimos anos.

Ao professor Marcos Martinho dos Santos, por todas as conversas extremamente esclarecedoras e enriquecedoras. Ao professor José Eduardo Lohner, que proporcionou, em seus cursos, meu primeiro contato com Horácio e com a métrica, de forma apaixonante.

A meus pais, meus grandes exemplos na "arte de fazer as coisas". Vocês sabem tudo! E me ensinam tudo o que realmente importa -- e que não está nos livros.

A meus grandes mestres Orlando Marcos Martins Mancini e Marisa Rosana Lacorte, que me formaram na Música. Não cabem em palavras meu carinho e minha gratidão: só podem ser expressos pelas harmonias (e contrapontos) que vocês me ensinaram a ouvir, pensar e tocar.

Ao meu querido amigo Henrique Villas-Boas, da nostálgica época de descobertas musicais e contrapontísticas. Ao meu irmão Daniel Inamorato, por todas as conversas incríveis madrugada adentro, por todas as coisas mais belas que vimos e ouvimos juntos, por todas as risadas que demos (e foram muitas!), por toda música que fizemos, pelos sonhos que se realizaram e pelos que ainda se realizarão.

A Gabriel Gróf, que me deu seu coração e cuidou tão bem do meu, por tudo que vivemos de maravilhoso nos últimos anos, que foi quase tudo que vivi nos últimos anos.

A todos os amigos da saudosa Lapa.

A Ícaro Francesconi Gatti, amigo inseparável, por partilhar dos caminhos e descaminhos, e estar sempre lá para salvar minha vida; por tudo que nossa profunda amizade proporciona.

A Mateus, Cobre, Pietro e Ícaro, pelo rock'n'roll de alto nível.

A meus queridíssimos amigos, Ticiano Lacerda (o fator de equilíbrio do universo), Rafael Frate (plenibróder) e Tâmara Kovacs (e seu incrível pikachu aventureiro). Aos bróderes Leonardo Zuccaro, Tadeu Andrade (grande Tadaios). Aos caros Pedro Baroni (grande Petrus), Carol Barone e Felipe Figueiredo (Figueiras), em memória dos gloriosos tempos da graduação; sem vocês eu não teria sobrevivido ao inverno canadense. A Marina Neofiti, em memória dos (mais gloriosos ainda!) tempos do colégio. A Bruna Camara e Vinícius Plã, pela viagem mais divertida de todos os tempos.

A Gustavo Borghi e Cynthia Dibern, pelo ano divertidíssimo e marcante no projeto Minimus.

Aos amigos, colegas e alunos do Guri, que me proporcionaram experiências únicas, e com quem aprendi diariamente.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é estudar os metros das *Odes* de Horácio segundo gramáticos, comentadores e metricistas antigos, para compreender como esses autores interpretam aqueles metros; quais são, segundo eles, suas classificações e escansões; e, por fim, partindo do pressuposto de que aos metros, quando recitados, era atribuído certo ritmo, quais seriam as possíveis ritmizações, de acordo com os preceitos da métrica e da rítmica.

PALAVRAS-CHAVE: métrica, gramática, poesia antiga, teoria musical.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is the study of the metres used by Horace in his *Odes*, according to ancient grammarians, comentators and metricians, in order to understand how these scholars analised those metres; secondly, which are, according to them, the classifications and scansions of the metres; and finaly, assuming that in the metres, when recited, there was imposed a rhythm, which rythmic compositions would be possible for those metres, based on the doctrinal precepts of metrics and rhythemics.

KEYWORDS: metrics, grammar, ancient poetry, music theory.

ÍNDICE

Apresentação.....	8
Introdução.....	11
1. Breve consideração sobre teoria musical na Antiguidade.....	11
2. Ritmo e metro.....	17
3. Considerações sobre rítmica.....	21
4. Considerações sobre métrica.....	38
Parte 1 - Gramáticos e metricistas a respeito dos metros das <i>Odes</i> de Horácio	49
1. Sistemas baseados em asclepiadeus	49
1.1 Asclepiadeu menor (primeiro asclepiadeu).....	49
1.2 Segundo sistema asclepiadeu.....	63
1.3 Terceiro sistema asclepiadeu.....	70
1.4 Quarto sistema asclepiadeu.....	71
1.5 Quinto sistema asclepiadeu (asclepiadeu maior).....	74
2. Estrofe alcaica	81
3. Estrofe sáfica menor	92
4. Estrofe sáfica maior	100
5. Metros epódicos	104
5.1 Sistema alcmânico ou arquiloqueu primeiro	104
5.2 Arquiloqueu segundo	106
5.3 Arquiloqueu terceiro	108
5.4 Sistema hiponacteu	112
6. Jônico menor	114
Parte 2 - Lições do <i>De musica</i> de Agostinho	116
Considerações finais	137
Apêndice.....	139
Bibliografia	143

APRESENTAÇÃO

Horácio escreveu, na Roma do séc. I a.C., poemas nos moldes dos poetas mélicos gregos do séc. VI a.C. Foi por intermédio das edições alexandrinas que as composições – muito provavelmente só o texto – desses poetas foram transmitidas a Horácio. Pelo que sabemos de sua estada em Atenas, ele teria aprendido a "afinar a lira" para as harmonias jônias e eólias, mas não podemos inferir daí que teve contato com a harmonia e o ritmo dos poemas mélicos tal como soaram no período arcaico.

Do ponto de vista teórico, o que temos de apreensível, que nos diz respeito, sobre esse "acompanhamento musical" (como nós, modernos, diríamos), é a teoria rítmica consolidada e transmitida por Aristoxeno sem muitas alterações essenciais; e apesar de não termos tratados do séc. I a.C., temos os de Hefestião (o *Encheiridion*, um manual de métrica) e de Aristides Quintiliano (o tratado *De musica*, em que fala, dentre outros assuntos, sobre métrica e rítmica), respectivamente do séc. II e meados do séc. III d.C. – as obras teóricas mais próximas de Horácio –, que sintetizam e elaboram os preceitos da doutrina rítmica de Aristoxeno e provavelmente da doutrina métrica de outros metricistas da escola alexandrina anteriores a eles (e que pudessem ser conhecidos de Horácio). Tendo, pois, Hefestião e Aristides Quintiliano sistematizado de forma definitiva, nos séc. II e III, a doutrina rítmica e pelo menos uma vertente da teoria métrica, suas obras foram adotadas como autoridade e suas lições transmitidas sem muita alteração por autores subsequentes, gregos e latinos.

Por outro lado, temos uma quantidade considerável de autores latinos, a partir do séc. IV, que se dedicaram a descrever e analisar os metros de Horácio: eles estão temporalmente distantes do poeta, e não se pode assumir que "ouvissem" o mesmo ritmo pretendido por Horácio, menos ainda que suas descrições tivessem ou mesmo

pretendessem ter alguma conexão com a prática da recitação e com a composição rítmica. Muitas vezes vemos análises métricas que parecem arbitrárias, mero fruto de exploração de possibilidades a partir de paradigmas teóricos tradicionais, sem base na realidade sonora do verso.

Nossa proposta, assim, é simplesmente apresentar a estrutura métrica dos versos das *Odes* nos termos dos gramáticos e metricistas antigos; seguindo evidências quanto à classificação, nomenclatura e escansão dos metros, estudar como esses autores entendiam os metros em questão; e, por fim, propor a ritmização desses metros aplicando os preceitos da doutrina rítmica à análise métrica, partindo da síntese de ambas empreendida por Aristides Quintiliano.

Na introdução traçaremos, primeiramente, um panorama histórico do estudo da teoria musical, para chegarmos ao lugar em que se insere, nessa tradição, o estudo teórico do ritmo. Depois apresentaremos, em seções diferentes para rítmica e métrica, tanto um breve pano de fundo geral, comentando cronologicamente seus principais autores, como os problemas e fundamentos de ambas as doutrinas (rítmica e métrica), usando como base o tratado de Aristides Quintiliano e cotejando-o com Aristoxeno e Hefestião. Abordaremos apenas os elementos dessas doutrinas mais necessários para a compreender os metros das *Odes*.

Na primeira parte estudaremos os comentários de gramáticos e metricistas aos metros em questão, e discutiremos as possibilidades de escandir e ritmizar esses metros, apoiados nos princípios da rítmica e da métrica descritos na introdução. Mencionaremos também algumas soluções de ritmização dadas por autores modernos, a título de nota e comparação.

Na segunda parte estudaremos passagens do *De musica* de Agostinho, em que se expõem algumas regras de ritmização, que analisaremos e tentaremos aplicar a alguns dos metros das *Odes*.

No apêndice ao final, apresentamos algumas noções básicas de notação musical necessárias para a leitura das figuras rítmicas que utilizamos na transcrição das ritmizações ao longo do trabalho.

INTRODUÇÃO

1. Breve consideração sobre a teoria musical na Antiguidade.

Há evidências de que os gregos começaram a estudar sistematicamente a teoria musical desde o século VI a.C. em Atenas e Crotona. Lasos de Hermíone¹ foi o primeiro a empregar o termo *harmonía* em sentido musical² e, além disso, teria pela primeira vez definido o tamanho dos intervalos musicais em termos matemáticos.³

Pitágoras de Samos⁴ provou empiricamente a existência de razões numéricas definidas entre sons consonantes. A mesma descoberta foi atribuída por Teão de Esmirna a Lasos e ao pitagórico Hipaso de Metaponto.⁵ Eles teriam identificado as razões 2:1, 3:2 e 4:3 como correspondentes aos intervalos de oitava, quinta e quarta. Pitágoras e seus discípulos consideravam as consonâncias (quarta, quinta e oitava) a

¹ Lasos foi um citaredo originário do Peloponeso, que se mudou para Atenas por volta de 520 a.C. É tradicionalmente considerado o professor de Píndaro e um digno rival de Simônides, que supostamente o derrotou em uma competição de ditirambos. Cf. Comotti, G. *Music in Greek and Roman culture*. Trad. R. V. Munson. Baltimore, 1989, p. 23.

² *Harmoniai* significam aqui as afinações que eram necessárias para tocar os *nomoi*, as músicas tradicionais das diferentes partes da Grécia. De acordo com Comotti, o termo ocorre pela primeira vez em um fragmento atribuído a Lasos (PMG, fr. 702): “Eu canto sobre Deméter e Kore, esposa de Klymenos, entoando o doce hino na grave *harmonia eólia*” - de onde inferimos que a harmonia eólia pode ter feito uso de timbres graves”. Cf. Comotti, *op. cit.*, p. 77.

³ Cf. Comotti, *op. cit.*, 76. Algumas fontes atribuem a Lasos inovações fundamentais, como a busca por novas afinações na cítara, a introdução de novos ritmos (que ele teria adaptado para o uso nos ditirambos), a definição teórica dos tamanhos dos intervalos e a composição do primeiro tratado sobre música. Cf. Comotti, *op. cit.*, p. 26.

⁴ Ca. 560-470 a.C. Nasceu em Samos e se estabeleceu em Crotona onde fundou uma escola, depois de viajar pelo leste (cf. Diog. Laerc. *Vitae phil.* 8, 1-3). Cf. Comotti, *op. cit.*, p. 27.

⁵ Andrew Barker, “*Hoi kaloumenoi harmonikoi: The predecessors of Aristoxenus*”, *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 24 (1978): 1-21. *Apud*. Comotti, *op. cit.*, p. 76.

base da harmonia, concebida como o equilíbrio de elementos, equacionados à alma e ao princípio de ordem universal pela razão matemática.⁶

As abordagens de Lasos e de Pitágoras, no entanto, são essencialmente diferentes. Segundo Comotti, enquanto Lasos tem como base de suas investigações musicais observações fundamentadas na execução e na audição, Pitágoras e seus discípulos dedicavam-se a problemas teórico-matemáticos alheios à prática musical, e com a ajuda de instrumentos científicos (como o monocórdio) realizavam medições das alturas dos sons e verificavam as proporções matemáticas entre eles.⁷

O círculo pitagórico se dissolveu no início do século IV a.C., e somente uns poucos de que temos notícia teriam sido seus membros de fato; por isso, nem todos os denominados pitagóricos teriam tido ligação com o próprio Pitágoras, e havia um abismo entre os seus seguidores imediatos, nos séculos VI e V, e os sucessores de Platão nos séculos IV e III, e entre estes e os entusiastas do renascimento neopitagórico dos primeiros séculos depois de Cristo. Mas a designação, de acordo com Barker, não é tão erroneamente empregada se levarmos em conta as semelhanças metodológicas e doutrinárias relativas à teoria harmônica, que fazem com que as obras desses autores, tão afastados entre si temporalmente, sejam, senão um empreendimento único, ao menos ramos interconectados.⁸

Segundo Barker, os pitagóricos não estavam interessados de início no estudo da música como “execução e performance”, mas encaravam a música como chave de compreensão metafórica de verdades maiores; as pesquisas relacionadas à harmonia surgiram da ideia (e convicção) de que 1) o universo é ordenado; 2) a chave para o entendimento de sua natureza está no número; 3) a perfeição da alma humana depende da compreensão e da assimilação de si mesma a essa ordem. A música chamaria a atenção dos pitagóricos com a descoberta de que as relações entre as

⁶ Cf. Comotti, *op. cit.*, p. 27.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸ Cf. Barker, *op. cit.*, p. 5.

notas das *harmoníai* podem ser expressas por fórmulas numéricas simples, razões entre os números 1, 2, 3 e 4 (que compunham a *tetraktýs*). As razões harmônicas fundamentais correspondem às relações matemáticas fundamentais, e daí que "todos os intervalos propriamente harmônicos obtêm seu *status* musical por causa de suas propriedades matemáticas".⁹

Os pitagóricos se distinguiam por algumas características comuns, que podemos assim resumir: 1) as notas eram tratadas como entidades, cujas qualidades, como altura e duração, podem ser expressas por números, e os intervalos entre as notas, por razões; 2) os princípios estruturais dos sistemas harmônicos são matemáticos, e sua análise deve ser feita por meio da linguagem matemática, uma vez que a própria harmonia era considerada um ramo da matemática, e não uma disciplina autônoma para ser discutida com terminologia independente ou desenvolvida a partir do jargão profissional dos músicos práticos; 3) vê-se, na maioria dos autores "pitagóricos", que o estudo da harmonia é parte de um projeto muito mais amplo, designado a mostrar como os mesmos princípios e padrões perfeitos da ordem matemática inteligível governam as relações harmoniosas entre os elementos das estruturas significantes do cosmos. Esses autores procuravam encontrar na matemática, e principalmente na matemática harmônica, a chave para a organizar e compreender racionalmente o universo.¹⁰

Como afirma Barker, o programa pitagórico foi seguido por caminhos muito diferentes e por diversos autores, dentre eles Filolau, Arquitas, Platão, Teão, Nicômaco, Ptolomeu e Aristides Quintiliano; porém, em suas várias maneiras, todos derivam de uma aspiração similar.¹¹

⁹ *Ibid.*, p. 5-6.

¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹¹ *Ibid.*, p. 8.

A escola pitagórica influenciou também o trabalho especulativo de Dámon,¹² cuja doutrina se baseia no princípio da identidade entre as leis que regulam as razões entre os sons e as leis que regulam o comportamento da alma, e que a música, pois, é capaz de alterar o caráter da alma – e esse princípio deveria ser aplicado à educação, após definirem-se as *harmoníai* e os ritmos que exercessem uma influência positiva na formação do caráter.¹³

Ele teria argumentado que, em um estado bem ordenado, seria conveniente admitir na educação dos jovens somente algumas *harmoníai*, tais como a dória e a frígia.¹⁴ No entanto, não podemos saber, por meio das fontes de que dispomos, como seriam constituídas exatamente essas *harmoníai* às quais ele se refere, com relação à configuração melódica ou à disposição dos intervalos das escalas.¹⁵

A teoria damoniana a respeito do *éthos* das *harmoníai* foi tomada por Platão e Aristóteles, que avançaram no estudo dos efeitos pedagógicos e psicagógicos da música.¹⁶ Posteriormente, durante todo o período helenístico e romano, a partir de Aristoxeno, os teóricos continuaram nas pegadas de Pitágoras e Dámon, dando seguimento ao estudo das razões matemáticas dos intervalos e suas disposições dentro dos tetracordes, da definição dos vários sistemas formados pela união de dois ou mais tetracordes e dos problemas do *éthos* musical na educação.¹⁷

As obras de Aristoxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles, também forneceram o fundamento para teoria musical subsequente. Temos apenas um breve esboço de sua vida, registrado na entrada sob seu nome no *Suda*, o léxico bizantino, e suplementado por anotações ocasionais em vários autores. Aristoxeno teria nascido

¹² Foi professor e conselheiro de Péricles, enviado ao exílio em 444-43 a.C. Cf. Comotti, *op. cit.*, p. 30.

¹³ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵ Apenas Aristides Quintiliano (*De mus.* 9), com referência à República de Platão (3, 399a), gravou as sucessões de intervalos e os diagramas de seis *harmoniai* que o próprio Platão considera na passagem em questão. Cf. Comotti, *op. cit.*, p. 78.

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

por volta de 379 a.C. na colônia grega de Tarento. Foi jovem para a Grécia e, depois de um tempo no Peloponeso, foi a Atenas para estudar com Aristóteles que, conta-se, poderia tê-lo apontado como sucessor, mas escolheu, em vez disso, Teofrasto.¹⁸

Além de obras que versam sobre música, drama e dança, atribuem-se a ele biografias ou, em termos antigos, *Vidas* de vários filósofos,¹⁹ incluindo Sócrates e Platão e o pitagórico Arquitas de Tarento, e diz-se que escreveu uma *Vida de Pitágoras* e vários estudos sobre pitagorismo.²⁰

Pitágoras havia passado a última parte de sua vida no sul da Itália, vivendo por vinte anos (provavelmente entre 530–510 a.C.) em Crotona e depois em Metaponto, não longe de Tarento; por conseguinte, é provável, segundo Pearson, que a instrução musical de Aristoxeno, iniciada por seu pai ainda na Itália, tenha sido conforme a doutrina pitagórica; Aristoxeno deve ter se considerado, por isso, razoavelmente bem qualificado para descrever sua vida e doutrina.²¹

Porém, Aristoxeno não está sempre de acordo com os predecessores. Ele reconhecia o valor da investigação matemática iniciada e desenvolvida por Pitágoras, mas enfatizou, acima de tudo, o papel da percepção auditiva para julgar o fenômeno musical.²²

Barker nos dá as linhas gerais dos princípios de Aristoxeno. Segundo ele, a ciência da harmonia deve partir dos dados apresentados à percepção e compreendidos por ela como musicais: a música como nós a ouvimos e os fenômenos

¹⁸ Pearson, Lionel. Introdução a: Aristoxenus, *Elementa rhythmica*. Oxford, Clarendon Press, 1990, p. xxvii.

¹⁹ A biografia era uma preocupação especial do Perípato, e era considerada uma ramificação do estudo da ética, como Plutarco constantemente nos lembra.

²⁰ Pearson, *op. cit.*, p. xxvii.

²¹ Pearson, *op. cit.*, p. xxviii.

²² Cf. Comotti, *op. cit.*, p. 44. Segundo Pearson, "deve-se considerar também as mudanças significativas na prática e no estilo musical desde 500 a.C. As escalas antigas com seus quartos de tom e outros intervalos menores que um semitom foram em grande parte abandonados, sem dúvida porque eram considerados extremamente difíceis de executar por qualquer músico, com exceção de profissionais especialmente habilitados". (Pearson, *op. cit.*, p. xxviii).

oferecidos ao ouvido musical crítico são a matéria da ciência harmônica. Depois, a ciência deve: descrever e analisar esses fenômenos em termos que reflitam a maneira como são compreendidos pela audição; mostrar os padrões dentro dos quais são organizados; explicar e elencar as regras que os governam, que levem a uma "essência única, determinada, aquela essência do 'melódico' ou 'bem afinado' em si mesmo."²³ A abordagem de Aristoxeno, assim, é aristotélica, pois ele parte dos sentidos, e não da ideia, para mostrar que o objeto de estudo possui um método próprio, coerente com sua matéria específica.

A partir de Aristoxeno, as escolas teóricas alinharam-se aos "pitagóricos" ou "aristoxenianos", apesar de nenhuma ser completamente monolítica, havendo distinções entre autores de uma mesma tradição e confluências entre autores de tradições distintas.²⁴ Além disso, tentativas heroicas foram feitas por autores, principalmente durante e depois do século I d.C., de combinar elementos das duas tradições harmônicas. Poucos conseguiram reconciliá-las de maneira coerente, e, em Teão, Nicômaco e Aristides Quintiliano, análises pitagóricas e aristoxenianas situam-se com dificuldade lado a lado.²⁵ De acordo com Barker, somente Ptolomeu, com sua engenhosidade metodológica, conseguiu coordenar a rigorosa análise matemática, a estrutura e o método pitagóricos à realidade musical complexa e variável, preservando ainda algumas considerações aristoxenianas.²⁶

Uma obra particularmente importante é o *De musica* de Aristides Quintiliano, cujo objetivo, segundo o próprio autor, é incluir tudo de relevante ao estudo da música em um único tratado – o que ninguém teria feito antes. As formulações

²³ Barker, *op. cit.*, p. 4.

²⁴ Cf. Barker, *op. cit.*, p. 8: "Do ponto de vista da análise musical, os aristoxenianos tiveram um repertório de conceitos muito mais rico e flexível para o qual recorrer, e foram capazes de fazer descrições sistemáticas da estrutura musical com uma variedade muito maior. Os pitagóricos não ofereceram nada de comparável, mas seus procedimentos apelavam para uma demanda por um rigor intelectual e argumento demonstrativo, e introduziu investigações científicas e metafísicas de escopo muito mais amplo".

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

teóricas de Aristides não diferem substancialmente das de seus antecessores, mas sua exposição é clara, sistemática e completa.²⁷

O *De musica* é geralmente datado do século II d.C., embora seu comentador mais recente (Mathiesen, 1983) tenda a considerar que suas características neoplatônicas, bem como passagens similares, aproximem-no de Porfírio e Plotino, fazendo com que não possa ser datado de antes do fim do século III. No primeiro livro, depois de definir música e suas partes, Aristides sumariza os princípios da teoria musical de acordo com a doutrina aristoxeniana; ele considera a relação geral entre melodia e texto poético, e ainda inclui tabelas das configurações intervalares de tetracordes e escalas em notação musical.²⁸

Marciano Capella, em seu nono livro do *De nuptiis philologiae et Mercuri*, baseou-se extensamente no tratado de Aristides, traduzindo fielmente para o latim partes significativas da obra, o que mostra que sua doutrina e forma de apresentação ainda estavam em vigor no século V.²⁹

2. Ritmo e metro.

Ritmo e metro são tidos como assuntos distintos pelos teóricos antigos. De acordo com Barker, já no século V se falava da diferença entre metro e ritmo, e a distinção é feita várias vezes por Platão,³⁰ mas ele aparentemente não a explica com

²⁷ Comotti, *op. cit.*, p. 44.

²⁸ Comotti, *op. cit.*, p. 45.

²⁹ Comotti, *op. cit.*, p. 98.

³⁰ Cf. Górgias, 502c 5: "[ΣΩ.] Φέρε δή, εἴ τις περιέλοι τῆς ποιήσεως πάσης τό τε μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν καὶ τὸ μέτρον, ἄλλο τι ἢ λόγοι γίνονται τὸ λειπόμενον; [E se tirarmos de qualquer poesia a melodia, o ritmo e o metro, não sobrarão apenas os discursos?]" E também República, 601a: "Οὕτω δὴ οἶμαι καὶ τὸν ποιητικὸν φήσομεν χρώματα ἅττα 601.a.5 ἐκάστων τῶν τεχνῶν τοῖς ὀνόμασι καὶ ῥήμασιν ἐπιχρωματίζειν αὐτὸν οὐκ ἐπαῖοντα ἀλλ' ἢ μιμεῖσθαι, ὥστε ἑτέροις τοιούτοις ἐκ τῶν λόγων θεωροῦσι δοκεῖν, ἅντε περὶ σκυτοτομίας τις λέγῃ ἐν μέτρῳ καὶ ῥυθμῷ καὶ ἀρμονίᾳ, πάνυ εὖ δοκεῖν λέγεσθαι, ἅντε περὶ στρατηγίας ἅντε περὶ ἄλλου 601.b.1 ὅτουοῦν [Sócrates — Diremos também que o poeta aplica a cada arte cores adequadas, com as suas palavras e frases, de tal modo que, sem ser competente senão para imitar, junto daqueles que, como ele, só vêem as coisas segundo as palavras, passa por falar muito bem, quando fala, observando o ritmo, a métrica e a harmonia, quer de sapataria, quer de arte militar, quer de outra coisa qualquer, tal o encanto que esses ornamentos têm naturalmente e em si mesmos!]" Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2002.

muita clareza. Contudo, já aí a métrica se relaciona, aparentemente, com as durações definidas quantitativamente (um número definido de sílabas e pés), enquanto que a rítmica caracteriza (qualitativamente) os padrões de movimento, definindo-os com termos como "enóplio" e "datílico".³¹

As duas disciplinas são abordadas em tratados diferentes por tradições teóricas diferentes: *grosso modo*, apesar de o metro ser "subordinado" ao ritmo – ou, como Aristoxeno diria, as palavras serem *rhythmizómena*,³² isto é, capazes de tomar configurações rítmicas –, a teoria rítmica sempre foi um ramo da teoria musical, figurando em tratados de música; por sua vez, a teoria métrica é um ramo da gramática e, talvez com a única exceção de Aristides Quintiliano, figura ou em manuais de métrica ou em seções dedicadas à métrica em gramáticas. Aqui e ali gramáticos falam brevemente a respeito de ritmo, mas somente para que se introduza a doutrina métrica, e não tratam detalhadamente dos preceitos da doutrina rítmica.

Aristides Quintiliano elenca algumas distinções entre metro e ritmo; a primeira é derivada da etimologia:

διαφέρειν δὲ τοῦ ῥυθμοῦ φασιν οἱ μὲν ὡς μέρος ὅλου (τομὴν γὰρ ῥυθμοῦ φασιν αὐτό, παρ' ὃ καὶ μέτρον εἰρησθαι διὰ τὸ μείρειν, ὃ σημαίνει μερίζειν).³³

Alguns dizem que o metro difere do ritmo assim como a parte do todo; pois dizem que o metro é uma divisão do ritmo, por "metro" derivar de "*meírein*", que significa "dividir".

A etimologia pode sugerir que o metro é a matéria em que o ritmo se impõe – daí a parte em relação ao todo –, ou então que a métrica lida com a medida dos versos e sua divisão em pés.

A segunda distinção tem a ver com a matéria de um e de outro:

³¹ Barker, *op. cit.*, p. 450.

³² *Rhythmizómenon* refere-se a qualquer elemento capaz de receber um ritmo, de ser ritmizado.

³³ Arist. Quint. *De mus.* I, 23.

οἱ δὲ κατὰ τὴν ὕλην τῶν γὰρ γινομένων ἐκ δυεῖν ἀνομοίων τοῦλάχιστον γεννωμένων τὸν μὲν ῥυθμὸν ἐν ἄρσει καὶ θέσει τὴν οὐσίαν ἔχειν, τὸ δὲ μέτρον ἐν συλλαβαῖς καὶ τῇ τούτων ἀνομοιότητι ταύτῃ τοι ῥυθμὸν μὲν συνίστασθαι καὶ διὰ τῶν ὁμοίων συλλαβῶν καὶ διὰ τῶν ἀντιθέτων ποδῶν, μέτρον δὲ διὰ μὲν τῶν πάσας ὁμοίας ἐχόντων μηδεπώποτε, διὰ δὲ τῶν ἀντιθέτων ὀλιγάκις.³⁴

De acordo com outros, a diferença é com relação à matéria. Tudo que vem a ser, dizem, é gerado de pelo menos duas entidades diferentes; e enquanto o ritmo tem sua existência na ársis e tésis, a do metro está nas sílabas e suas dissemelhanças. Assim, um ritmo pode ser constituído até mesmo por sílabas iguais e pés antitéticos, enquanto que um metro nunca é constituído por sílabas que sejam iguais, e raramente por pés antitéticos.

Ou seja, a alternância que gera o ritmo se dá entre ársis e tésis, enquanto que a alternância que define o metro se dá entre sílabas diferentes. Pés antitéticos são aqueles que têm invertidas a configuração de longas e breves e a relação entre ársis e tésis; a teoria rítmica prevê ritmos que combinem pés antitéticos, mas a doutrina métrica prevê que cada secção ou cólon³⁵ estejam em um metro específico; isto é, uma sequência em que haja pés antitéticos descaracterizaria o gênero do metro. Nos casos em que ocorreriam sizigias ou dipodias de pés antitéticos – o coriambo, por exemplo (– ∼ ∼ –) –, o grupo inteiro é considerado como um único pé e recebe seu próprio nome.³⁶

O elemento fundamental da rítmica é o tempo, e por meio das divisões dos pés rítmicos em ársis e tésis, dependendo da razão em que uma está para outra, os pés são classificados quanto ao gênero rítmico: podem ser iguais (1:1), duplos (2:1), hemiólicos (3:2), ou epitriticos (4:3).

Já a métrica (ao menos de acordo com as doutrinas de que temos notícia) tem como elemento fundamental a sílaba – e depois os pés e os metros –, e, de acordo com o número de sílabas nos pés, esses são classificados por espécies: pés de duas, três ou quatro sílabas; os metros, por sua vez, são analisados como pertencendo a um

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Cólon é um termo técnico que designa qualquer secção fixa de um metro.

³⁶ Barker, p. 450.

dos (geralmente nove) protótipos: metros datílicos, anapésticos, iâmbicos, trocaicos, coriâmbicos, antispásticos, jônicos maiores ou menores – de acordo com a escola de Alexandria; ou são entendidos como uma derivação (por meio das operações de adição, subtração, permutação ou combinação) dos dois metros principais: o hexâmetro datílico ou o trímetro iâmbico – de acordo com a escola de Pérgamo.

O ritmo tem a ver com a ordenação dos tempos da melodia, da música instrumental, da dança e do próprio metro, enquanto o metro tem a ver com as durações relativas das sílabas e a maneira de ordená-las - maneira essa ligada à composição poética, em última instância determinada pela própria convenção do gênero poético. A razão entre a ársis e tésis do pé rítmico é absoluta, enquanto a duração das sílabas do pé métrico é relativa.³⁷

O ritmo e o metro se encontram justamente aí: as palavras gregas e latinas, quando pronunciadas, já produzem um ritmo por causa das diferentes durações das sílabas. Mas quando essas palavras estão no metro e suas sílabas se ordenam em pés métricos, o ritmo "natural" do texto subordina-se ao ritmo (ou ritmos) do metro. O pé e o metro têm um ritmo (ou mais de um), e as sílabas longas e breves acomodam-se a esse ritmo, tornando-se às vezes mais longas ou mais breves (ou até irracionais, como veremos): é nesse sentido que suas durações são relativas.

Além disso – ao menos segundo a doutrina dos *symplékontes* (os teóricos que combinam a ciência do ritmo com a ciência do metro), como veremos mais à frente –, os diferentes gêneros de metros adotam o gênero rítmico do pé principal que os compõem, por exemplo: os metros datílicos, apesar de admitirem um pé troqueu, não perdem a natureza rítmica datílica, ou seja, nesse pé onde há um troqueu (– ∼) em vez de um dátilo (– ∼), a proporção entre ársis e tésis será ainda de 1:1. Isso se

³⁷ Em ritmo não há metro implicado; em metro sempre há ritmo implicado, isto é, no metro está implicada uma configuração rítmica que está nas sílabas, e que deve respeitar convenções do gênero métrico e poético. As regras da métrica partem dos elementos de sua própria matéria (substância, ὕλη) e são determinadas pela característica da matéria - as durações. Por isso que, pensando em pés métricos, o ouvido não se deleitará com uma sequência de longas ou breves seguidas, ou com a alternância entre pés iambos e troqueus, como veremos mais adiante.

aplica a todas as substituições nos metros simples, mas veremos esse assunto adiante com mais detença.

Tendo isso tudo em vista, para que possamos compreender melhor uma e outra doutrina e depois aproximá-las – utilizando a doutrina rítmica para ritmizar os metros analisados de acordo com a doutrina métrica –, apresentaremos, em seções diferentes para rítmica e métrica, os problemas, definições principais e pontos úteis para nosso trabalho, que seguirá como base o tratado de Aristides Quintiliano e remeterá principalmente a Aristoxeno e Hefestião quando complementações forem necessárias. Essas seções serão precedidas de considerações gerais em que falaremos (muito brevemente) sobre o estudo da rítmica e da métrica.

3. Considerações sobre rítmica.

Não temos registro da teoria pitagórica do ritmo. O testemunho mais antigo de uma teoria do ritmo musical é a *República* de Platão (400a-c),³⁸ e tal doutrina é

³⁸ Ἰθι δὴ, ἔφην, καὶ τὰ λοιπὰ καθαίρωμεν. ἐπόμενον γὰρ δὴ ταῖς ἀρμονίαις ἂν ἡμῖν εἴη τὸ περὶ ῥυθμούς, μὴ ποικίλους αὐτοὺς διώκειν μηδὲ παντοδαπὰς βάσεις, ἀλλὰ βίου ῥυθμούς ἰδεῖν κοσμίου τε καὶ ἀνδρείου τίνες εἰσὶν· οὓς ἰδόντα τὸν πόδα τῷ τοιούτου λόγῳ ἀναγκάζειν ἔπεσθαι καὶ τὸ μέλος, ἀλλὰ μὴ λόγον ποδὶ τε καὶ μέλει. οἵτινες δ' ἂν εἶεν οὗτοι οἱ ῥυθμοί, σὸν ἔργον, ὥσπερ τὰς ἀρμονίας, φράσαι. Ἀλλὰ μὰ Δί', ἔφη, οὐκ ἔχω λέγειν. ὅτι μὲν γὰρ τρεῖς ἄττα ἐστὶν εἶδη ἐξ ὧν αἱ βάσεις πλέκονται, ὥσπερ ἐν τοῖς φθόγγοις τέτταρα, ὅθεν αἱ πᾶσαι ἀρμονίαι, τεθεαμένος ἂν εἴποιμι· ποῖα δὲ οἵου βίου μιμήματα, λέγειν οὐκ ἔχω. Ἀλλὰ ταῦτα μὲν, ἦν δ' ἐγώ, καὶ μετὰ Δάμωνος βουλευσόμεθα, τίνες τε ἀνελευθερίας καὶ ὕβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι βάσεις, καὶ τίνες τοῖς ἐναντίοις λειπτέον ῥυθμούς· οἶμαι δέ με ἀκηκοέναι οὐ σαφῶς ἐνόπλιόν τέ τινα ὀνομάζοντος αὐτοῦ σύνθετον καὶ δάκτυλον καὶ ἡρῶν γε, οὐκ οἶδα ὅπως διακοσμοῦντος καὶ ἴσον ἄνω καὶ κάτω τιθέντος, εἰς βραχὺ τε καὶ μακρὸν γιγνόμενον, καί, ὥς ἐγὼ οἶμαι, ἱαμβὸν καὶ τιν' ἄλλον τροχαῖον ὠνόμαζε, μήκη δὲ καὶ βραχύτητας προσῆπτε. καὶ τούτων τισὶν οἶμαι τὰς ἀγωγὰς τοῦ ποδὸς αὐτὸν οὐχ ἥττον ψέγειν τε καὶ ἐπαινεῖν ἢ τοὺς ῥυθμούς αὐτοὺς – ἦτοι συναμφότερόν τι· οὐ γὰρ ἔχω λέγειν – ἀλλὰ ταῦτα μὲν, ὥσπερ εἶπον, εἰς Δάμωνα ἀναβεβλήσθω· διελέσθαι γὰρ οὐ σμικροῦ λόγου. ἦ σὺ οἶει;

[Sócrates — Vamos concluir nossa reforma. Depois das harmonias, resta-nos examinar os ritmos; não devemos procurá-los variados, nem formando cadências de toda a espécie, mas diferenciar os que exprimem uma vida regulada e corajosa; quando os tivermos diferenciado, obrigaremos a cadência e a melodia adequarem-se às palavras, e não as palavras à cadência e à melodia. Que ritmos são esses, compete a ti indicá-los como fizeste para as harmonias.

creditada a Dámon. Nas passagens em que se analisam a poética e os gêneros musicais, para se estabelecerem quais são próprios ao estado ideal, Sócrates sugere que "não se devem procurar *báseis* (passos de dança ou ritmos) que sejam variados, nem formando cadências de toda a espécie, mas diferenciar os que exprimem uma vida regulada e corajosa." E uma vez que esses forem identificados, dança e música devem ser adaptados às palavras, e não vice-versa. Dámon também não aceitava que nas composições musicais o ritmo ou metro do texto poético fosse modificado e privado de seu caráter pelo ritmo da melodia e da dança; ele critica a prática de violar a quantidade das sílabas alongando-as quando fossem breves, ou estendendo sua duração além da norma segundo a qual uma longa equivale a duas breves.³⁹

Já havia, como vemos no diálogo, a atribuição de diferentes *éthe* a melodias e ritmos – alguns expressariam maldade e violência, e outros seriam próprios para os tipos opostos de comportamento. Sócrates diz que teria ouvido Dámon falar de um enóplio composto de gênero misto, de um dátilo ou heroico, com a tésis igual à ársis e com a sílaba final longa ou breve, e também de um iambo ou troqueu, ao qual ele associou uma pulsação breve e uma longa.

Essa passagem, portanto, demonstra que Dámon já classificava, antes de Platão, os ritmos em gêneros tendo por critério a relação entre ársis e tésis – as três espécies seriam a iambo-trocaica (gênero duplo), a datílico-anapéstica (gênero igual)

Glauco — Em verdade, não posso satisfazer-te. Que existem três espécies com as quais se entrelaçam todas as cadências, como existem quatro espécies de tons de onde se tiram todas as harmonias, posso afirmá-lo, visto que o estudei; mas quais são aqueles que imitem tal gênero de vida eu não sei.

Sócrates — Consultaremos depois Dámon e lhe perguntaremos quais são as cadências que convêm à baixeza, à insolência, à loucura e aos outros vícios, e que ritmos se devem deixar para os seus contrários. Creio tê-lo vagamente ouvido pronunciar os nomes de enóplio composto, dátilo, heroico, mas não sei que arranjo dava a esse último ritmo, em que igualava os tempos fracos e os tempos fortes e que terminava com uma breve ou uma longa. Também chamava, creio eu, a um pé "iambo", a outro "troqueu" e os marcava com longas e breves. E, em alguns desses metros, censurava ou louvava, se bem me lembro, o movimento da cadência, não menos que os próprios ritmos — ou algo que participava dos dois —, porquanto não o sei ao certo; mas, como dizia, coloquemos essas questões a Dámon; discuti-las exigiria muito tempo. Que dizes?]. Trad. de E. Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

³⁹ Comotti, *op. cit.*, p. 31.

e a crético-peônica (gênero hemiólico), termos que nos são familiares a partir de tratadistas posteriores.

Platão ainda menciona os tempos da performance da composição (*agogaí*) e, embora seu testemunho seja indiretamente reportado, ele avalia os ritmos – bem como as *harmoníai* – com base em sua experiência como ouvinte e expectador. Comotti observa, entretanto, que Platão está lidando com o assunto dos ritmos dentro de um contexto mais amplo que não o permite ir mais a fundo em detalhes; além disso, nessa passagem em particular, ele quer tornar verossímil uma provável conversa entre Sócrates e Dámon, de modo que faz Sócrates lembrar apenas dos pontos principais, como poderia ter ocorrido em uma conversa real.⁴⁰

Mas ainda assim é possível afirmar que em meados do século V a.C. a doutrina do ritmo já havia assumido características distintas, que seriam preservadas e transmitidas pelo autor que deu a ela sua forma definitiva: Aristoxeno.

De acordo com Pearson, se, por um lado, Aristoxeno insiste em não estar sempre de acordo com seus predecessores, não há, entretanto, nenhuma evidência contundente de mudança radical na teoria rítmica ou na atitude com relação ao ritmo na prática musical e poética desde o tempo de Píndaro ou Ésquilo. "A 'nova música' de Eurípides parece ter se preocupado principalmente com o estilo de performance, e não implicou em inovações na teoria rítmica".⁴¹

⁴⁰ Comotti, *op. cit.*, p. 94 ss.

⁴¹ Pearson, *op. cit.*, p. xxviii. Ainda o citamos: "Não obstante, a maioria dos helenistas hoje, suficiente para estabelecer uma 'opinião genericamente aceita', mantêm que a teoria rítmica de Aristoxeno e autores posteriores não é aplicável à poesia e canção clássicas gregas, nem à mélica eólica de Safo e Alceu ou à dórica de Álcman, ou à canção coral de Píndaro e à tragédia e comédia áticas, nem tampouco ao verso recitado dos palcos áticos ou a qualquer outro verso falado dos séculos quinto e sexto. Wilamowitz, em seu *Griechische Verskunst*, declarou que os autores gregos sobre ritmo musical somente confundiriam e enganariam aqueles que estivessem tentando entender o metro e o ritmo da poesia grega; e a influência de Wilamowitz e seus seguidores tem sido tão grande que autores de manuais mais recentes sobre métrica grega têm aceito suas conclusões e raramente mencionando Aristoxeno (cf. Wilamowitz, Paul Maas, Bruno Snell, T. G. Rosenmeyer- M. Ostwald-J. Halporn, D. S. Raven); em consequência disso, o texto dos *Elementos rítmicos* não é ainda acessível a alunos e professores. Apesar disso, não é boa conduta acadêmica suprimir evidência ou condená-la como

Suplementos à teoria rítmica de Aristoxeno podem ser encontrados no *Prolambómena eis tèn rhythmikèn epistémén*, de Michael Psellus, erudito bizantino do século XI. Consiste em parágrafos claramente copiados palavra a palavra do *Elementa Rhythmica*. Segundo Pearson, aqueles parágrafos que não correspondem a passagens do texto lacunar de Aristoxeno podem ser considerados, com alguma segurança, partes desse que não sobreviveram. Outro texto suplementar são os *Fragmenta Neapolitana* ou *Parisina*, outra coleção de sentenças relativas à teoria rítmica e harmônica que parecem ter sido tiradas de Aristoxeno. Ainda temos um parágrafo citado por Porfírio (*Perì toû prôton khrónou*) no seu comentário à *Harmonica* de Ptolomeu, e um fragmento de papiro publicado como P. Oxy. XXXIV 2687, de caráter aristoxeniano, mas que não é parte dos *Elementa Rhythmica*.⁴²

Além de tudo, muitos detalhes da teoria aristoxeniana podem ser confirmados ou inferidos de comentários nas obras de autores gregos posteriores, como no *Anonyma de Musica Scripta Bellermanniana*, no *Isagoge* de Báquio e em outras obras incluídas na coleção *Musici Scriptores Graeci*, e mais notadamente no *De musica* de Aristides Quintiliano, que analisaremos mais adiante.

Depois de Aristoxeno, de fato, a doutrina rítmica não mudou em seu pano de fundo básico, mas somente tornou-se enriquecida em detalhes. Segundo Comotti, "apesar dessas adições e especificações, as linhas fundamentais da doutrina de Aristoxeno permaneceram inalteradas, e permaneceriam assim até o fim do quinto século".⁴³ Por ser mais completo, e por incluir observações e comentários interessantes à doutrina aristoxeniana, metodologicamente optamos partir do texto de Aristides Quintiliano para expor os tópicos referentes ao ritmo (e mais à frente, à métrica) e cotejá-lo com Aristoxeno, onde houver discrepâncias notáveis ou onde for

desconhecida. Até mesmo aqueles satisfeitos com o dogma métrico atual devem admitir que o texto de Aristoxeno deveria ser lido e seu argumento estudado cuidadosamente antes de qualquer tentativa ser feita de decidir se seu sistema é aplicável ou não ao verso grego". (Pearson, *op. cit.*, p. xxviii-xxix).

⁴² *Ibid.*, p. xii.

⁴³ Comotti, *op. cit.*, p. 44.

necessário complemento à sua doutrina, ou apenas para assinalar semelhanças entre um e outro autor.

Aristides, na passagem em que distingue ritmo do metro (45, 20-9), descreve duas escolas de rítmica: a primeira (32, 8 – 38, 14) é aquela que combina rítmica e métrica (os *sympplékontes*), a segunda (38, 17 – 39, 25) aquela que as distingue; é nessa passagem que ele menciona os assim chamados *chorizontes*, aqueles cuja análise tratava separadamente a rítmica da métrica.⁴⁴

Não temos notícia de nenhum autor que tenha adotado essa doutrina dos *chorizontes*; porém, podemos encontrar pontos de intersecção interessantes com as lições expostas por Agostinho em seu tratado *De musica*, ao qual dedicaremos a segunda parte do trabalho. Essa obra pertence à primeira série de escritos didáticos e filosóficos; compreende seis livros, nos quais ele descreve a teoria rítmica, tendo como fundamento a teoria pitagórica do número, mas sem deixar de utilizar os conceitos e nomenclatura da doutrina métrica dos gramáticos.

Passemos agora à apresentação da doutrina rítmica como nos legou Aristides Quintiliano. O trecho aqui estudado corresponde aos capítulos 13 a 19 do primeiro livro do tratado *De musica*.

O estudo do ritmo é associado à arte da música: é um dos elementos envolvidos na qualificação do fenômeno sonoro. Aristides, quando define a ciência da música, esclarece-nos:

Μουσική ἐστὶν ἐπιστήμη μέλους καὶ τῶν περὶ μέλος συμβαινόντων. ὀρίζονται δ' αὐτὴν καὶ ὡδί· τέχνη θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ τελείου μέλους καὶ ὀργανικοῦ. ἄλλοι δὲ οὕτως· τέχνη πρέποντος ἐν φωναῖς καὶ κινήσεσιν. ἡμεῖς δὲ τελεώτερον ἀκολουθῶς τε τῇ προθέσει γνῶσις τοῦ πρέποντος ἐν <φωναῖς τε καὶ> σωματικαῖς κινήσεσιν. (...) τελείου δὲ μέλους εἰκότως· χρὴ γὰρ καὶ μελωδίαν θεωρεῖσθαι καὶ ῥυθμὸν καὶ λέξιν, ὅπως ἂν τὸ τέλειον τῆς ᾠδῆς ἀπεργάζεται· περὶ μὲν γὰρ μελωδίαν ἀπλῶς ἢ ποιὰ φωνή, περὶ δὲ ῥυθμὸν ἢ ταύτης κίνησις, περὶ δὲ τὴν λέξιν

⁴⁴ Comotti, *op. cit.*, p. 45. Comotti afirma que na música do período clássico e arcaico, praticada até o tempo de Timóteo, as duas doutrinas (métrica e rítmica) costumavam coincidir.

τὸ μέτρον· τὰ δὲ περὶ μέλος τέλειον συμβαίνοντα κίνησις φωνῆς τε καὶ σώματος, ἔτι δὲ χρόνοι καὶ οἱ ἐκ τούτων ῥυθμοί.⁴⁵

Música é a ciência da composição mélica e de tudo associado a ela. Alguns também a definem assim: a técnica prática e teórica concernente à composição mélica, completa e instrumental. Outros a definem como: a habilidade que lida com o que é apropriado quanto aos sons e movimentos. Nós, entretanto, daremos uma definição mais completa, de acordo com o escopo que expressamos: o conhecimento do que é apropriado quanto aos sons e movimentos do corpo. [...] Que ela diga respeito à composição mélica completa é de se esperar, uma vez que melodia,⁴⁶ ritmo e elocução devem todos ser considerados, se se quer expressar por inteiro a completude da canção. Com respeito à melodia no sentido estrito, isso envolve o som, qualificado em certas maneiras; com respeito ao ritmo, envolve o movimento do som; com respeito à elocução, o metro; enquanto que as coisas envolvidas na composição mélica completa são o movimento do som e do corpo, e as durações do tempo e os ritmos que surgem delas.

Como ele deixa bem claro, a ciência da música trata da melodia (que se relaciona com o som), do ritmo (que se relaciona com o movimento do som), e da elocução (que se relaciona com o metro).

Aristoxeno começa o livro II (o único que temos) dizendo que agora tratará do ritmo que é considerado parte da música. Talvez ele tenha mencionado no livro I o que podemos ler em Aristides, I, 13: o termo "ritmo" pode ser aplicado também a corpos que não se movem (por exemplo, quando uma estátua tem "bom ritmo"), a qualquer coisa que se mova (como alguém que anda com "bom ritmo") e, por fim, ao som. Aristoxeno, então, diz que o ritmo tem a ver com durações do tempo (*khrónoi*) e a percepção delas, e que esse é o ponto de partida da ciência do ritmo:

νῦν δὲ ἡμῖν περὶ αὐτοῦ λεκτέον τοῦ ἐν μουσικῇ ταττομένου ῥυθμοῦ. Ὅτι μὲν οὖν περὶ τοὺς χρόνους ἐστὶ καὶ τὴν τούτων αἴσθησιν, εἴρηται μὲν καὶ

⁴⁵ Arist. Quint., *op. cit.*, I, 4.

⁴⁶ O que outros autores chamam de *harmonia*.

ἐν τοῖς ἔμπροσθεν, λεκτέον δὲ καὶ πάλιν νῦν, ἀρχὴ γὰρ τρόπον τινὰ τῆς περὶ τοὺς ῥυθμοὺς ἐπιστήμης ἐστὶν αὕτη.⁴⁷

Agora devemos falar especificamente do ritmo que é localizado na música. Também explicamos na passagem precedente que isso tem a ver com durações (*khrónoi*) e a percepção delas, mas deve-se dizer isso novamente agora, pois é de certa forma o princípio primeiro da ciência a respeito do ritmo.

Quintiliano parte da doutrina de Aristoxeno (que, segundo Barker, parece ter seguido a teoria damoniana) e define ritmo da seguinte forma:

Ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημα ἐκ χρόνων κατὰ τινὰ τάξιν συγκειμένων.⁴⁸

Ritmo, então, é um sistema (*sýstema*) de durações (*khrónoi*) reunidas sob algum tipo de ordem.

O ritmo, por consequência, divide o contínuo temporal em durações definidas (*khrónoi*), e a ordem é estabelecida pelas relações entre ársis e tésis, que modificam essas durações.

Báquio⁴⁹ coleta seis definições de ritmo:

O que é ritmo?

1) A medida de tempo que acontece junto a um tipo de movimento. 2) De acordo com Fedro, ritmo é o posicionamento medido de sílabas postas uma contra outra de algum modo. 3) De acordo com Aristoxeno, é o tempo dividido em qualquer um dos pontos que podem ser ordenados em um ritmo. 4) De acordo com Nicômaco, é o movimento bem-ordenado do tempo. 5) De acordo com Leofanto, é a composição das quantidades de tempo que respeitam igual medida entre elas de acordo com o princípio de proporção. 6) De acordo com Dídimos, é a atribuição de uma figura a qualquer tipo de som; então, quando ao som é dada uma figura,

⁴⁷ Aristox. *El. rhythm.* II, 1-2.

⁴⁸ Arist. Quint. *De mus.* I, 13.

⁴⁹ O pouco que se sabe de Báquio é que ele escreveu sobre música e viveu durante o reinado de Constantino (séc. III-IV). Seu *Eisagoges tekhnēs mousikēs* (Introdução à arte da Música) é uma compilação de passagens e citações selecionadas de diferentes autores e doutrinas, que não representa nenhuma em particular. A passagem é retirada da tradução de Otto Steinmayer: "Bacchius Geron's introduction to the art of music" [an annotated translation and textual study of this 4th. c. A.D. theorist.] in *Journal of music theory*, fall 1985, p. 271-298.

de um modo ou de outro, surge o ritmo. Assim parece ser o caso das palavras, da canção ou do movimento do corpo.⁵⁰

Duas delas (atribuídas a Nicômaco e Leofanto) são semelhantes à de Aristides. A que ele atribui a Aristoxeno (tempo dividido em relação a cada uma das coisas capazes de ser ritmicamente organizadas) enfatiza um elemento importante da doutrina de Aristoxeno, o que ele denomina *rhythmizómenon* (ou elemento ritmizável): "Forma e ritmo assemelham-se quanto ao fato de não poderem existir por si mesmos. Evidentemente, a forma não pode existir a menos que haja algum objeto para recebê-la. Da mesma forma, o ritmo não pode ocorrer a menos que exista algo para ser ritmizado e alguém ou algo para dividir o tempo, pois o tempo não se divide a si mesmo, como já apontamos, mas precisa de um agente para dividi-lo".⁵¹ A definição atribuída a Dídimo também parece tocar no conceito de "elemento ritmizável", pois segundo ele ritmo é a atribuição de uma "figura a qualquer tipo de som", ao qual ele acrescenta as palavras, a canção e o movimento do corpo.

Se o ritmo é composto de durações, o que modifica essas durações e as diferencia são a ársis e a tésis, como diz Aristides:

καὶ τὰ τούτων πάθη καλοῦμεν ἄρσιν καὶ θέσιν, ψόφον καὶ ἡρεμίαν. καθόλου γὰρ τῶν φθόγγων διὰ τὴν ὁμοιότητα τῆς κινήσεως ἀνέμφατον τὴν μέλους ποιουμένων πλοκὴν καὶ ἐς πλάνην ἀγόντων τὴν διάνοιαν τὰ τοῦ ῥυθμοῦ μέρη τὴν δύναμιν τῆς μελωδίας ἐναργῆ καθίστησι, παρὰ μέρος μὲν, τεταγμένως δὲ κινουῦντα τὴν διάνοιαν. ἄρσις μὲν οὖν ἐστὶ φορὰ μέρους σώματος ἐπὶ τὸ ἄνω, θέσις δὲ ἐπὶ τὸ κάτω ταυτοῦ μέρους. ῥυθμικὴ δὲ ἐστὶν ἐπιστήμη τῆς τῶν προειρημένων χρήσεως.⁵²

⁵⁰ *Ibid.*, p. 288.

⁵¹ Cf. Aristox. *El. rhythm.* II, 6: Προσέεικε δὲ ἀλλήλοις τὰ εἰρημένα καὶ τῷ μὴ γίνεσθαι καθ' αὐτά. Τό τε γὰρ σχῆμα, μὴ ὑπάρχοντος τοῦ δεχομένου αὐτό, δῆλον ὡς ἀδυνατεῖ γενέσθαι· ὃ τε ῥυθμὸς σαύτως χωρὶς τοῦ ῥυθμισθησομένου καὶ τέμνοντος τὸν χρόνον οὐ δύναται γίνεσθαι, ἐπεὶ δὲ ὁ μὲν χρόνος αὐτὸς αὐτὸν οὐ τέμνει, καθάπερ ἐν τοῖς ἔμπροσθεν εἵπομεν, ἐτέρου δὲ τινος δεῖ τοῦ διαιρήσοντος αὐτόν.

"As coisas que mencionamos também se refletem no fato de que elas não surgem por elas mesmas. Pois é óbvio que uma forma não pode surgir na ausência daquilo que a receberá; e o ritmo, igualmente, não pode surgir sem aquilo que será feito rítmico e que divide o tempo, uma vez que o tempo não se divide sozinho, como dissemos antes, mas precisa de outra coisa que o divida. Portanto, o *rhythmizomenon* deve ser capaz de ser fragmentado em partes reconhecíveis, pelas quais ele divirá o tempo". Também confirma Barker, *op. cit.*, p. 433.

⁵² Arist. Quint. *De mus.* I, 13, 10-17.

As modificações dessas durações nós chamamos ársis e tésis, e som e silêncio. As notas, tais como são, por causa da falta de diferenciação no seu movimento, deixam o entrelaçamento da melodia obscuro e confuso para a mente; são os elementos do ritmo que tornam claro o caráter da melodia, movendo a mente de um parte para outra, mas de forma ordenada. Ársis é o movimento "para cima" de uma parte do corpo, tésis é o movimento "para baixo" da mesma parte. Rítmica é a ciência do emprego das coisas que acabamos de mencionar.

Ársis, portanto, é literalmente "para cima", subida; tésis é "para baixo", é o tempo forte. A tésis é mais pesada, mais enfática: Aristoxeno às vezes chama-a *básis*, "passo", embora seus termos usuais sejam *áno khrónos* e *káto khrónos* (tempo para cima, tempo para baixo).⁵³

Antes de começar a expor a ciência do ritmo, Aristides explica que na música os elementos ritmizáveis são o movimento do corpo, a melodia e a elocução:

ῥυθμίζεται δὲ ἐν μουσικῇ κίνησις σώματος, μελωδία, λέξις. τούτων δὲ ἕκαστον καὶ καθ' αὐτὸ θεωρεῖται καὶ μετὰ τῶν λοιπῶν, ἰδίᾳ τε ἑκατέρου καὶ ἀμφοῖν ἅμα.⁵⁴

São ritmizados na música o movimento do corpo, a melodia e a elocução, e cada um desses aparece tanto sozinho como em combinação com os outros – com qualquer um dos outros sozinho ou com ambos juntos.

Compare-se com os *rhythmizόμενα* de Aristoxeno em II, 9:

Διαίρεται δὲ ὁ χρόνος ὑπὸ τῶν ῥυθμιζομένων τοῖς ἑκάστου αὐτῶν μέρεσιν. Ἔστι δὲ τὰ ῥυθμιζόμενα τρία· λέξις, μέλος, κίνησις σωματική. ὥστε διαιρήσει τὸν χρόνον ἢ μὲν λέξις τοῖς αὐτῆς μέρεσιν, οἷον γράμμασι καὶ συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιούτοις· τὸ δὲ μέλος τοῖς ἑαυτοῦ

⁵³ Cf. Báquio, *Eisagoge*, parágrafo 98. Para o uso de Dámon desses termos, cf. *Rep.* 400 b6 e 399 d10, 400 a5, b2. De acordo com Allen & Greenough (cf. p. 409), "tésis significa propriamente 'o ato de colocar algo' (para baixo), e ársis 'o levantar' do pé (o 'tempo para cima')". O termo foi utilizado, pelos gramáticos latinos, para significar, respectivamente, o final e o começo de uma 'medida'. Por uma má interpretação, que prevaleceu até recentemente desde o tempo de Bentley, seu verdadeiro significado foi invertido. Ele será aqui utilizado de acordo com seu significado mais antigo, como se tornou hoje mais comum. [...] O erro mencionado surgiu por causa da aplicação aos versos trocaicos e datílicos de uma definição somente válida aos versos iâmbicos e anapésticos."

⁵⁴ Arist. Quint. *De mus.* I, 13, 21-24.

φθόγγοις τε καὶ διαστήμασι καὶ συστήμασιν· ἡ δὲ κίνησις σημείοις τε καὶ σχήμασι καὶ εἴ τι τοιοῦτόν ἐστι κινήσεως μέρος.

O tempo é dividido em elementos que são ritmizáveis [*rhythmizómena*] em cada uma de suas partes. Há três tipos de elementos ritmizáveis [*rhythmizómena*]: elocução, melodia e movimento do corpo. Consequentemente, a elocução dividirá o tempo por meio de suas próprias partes, a saber, letras, sílabas, palavras e assim por diante; a melodia o dividirá por suas partes: notas, pausas e grupos de notas; o movimento do corpo o dividirá por sinais e posições e quaisquer outras partes do movimento que existam.

Passagem por sua vez semelhante àquela de Aristides onde ele diz por meio de quais partes a elocução, a melodia e os movimentos do corpo determinam o ritmo:

διαίρεται δὲ ὁ ῥυθμὸς ἐν μὲν λέξει ταῖς συλλαβαῖς, ἐν δὲ μέλει τοῖς λόγοις τῶν ᾄσεων πρὸς τὰς θέσεις, ἐν δὲ κινήσει τοῖς τε σχήμασι καὶ τοῖς τούτων πέρασιν, ἃ δὴ καὶ σημεία καλεῖται.⁵⁵

Na elocução, o ritmo é diferenciado pelas sílabas; na melodia, pelas razões entre ársis e tésis; e, no movimento, pelas figuras e seus marcos, que também são chamados "pontos".

A diferença é que em Aristoxeno o que é diferenciado ou dividido não é o ritmo, mas o tempo (*khrónos*), e ele evidencia a presença da razão entre ársis e tésis nos três *rhythmizómena* (elocução, melodia e dança).⁵⁶

Parece estar aí a diferença principal entre as doutrinas métrica e rítmica como expostas por Aristides: ele assume desde o início que ársis e tésis são os **elementos** do ritmo, que tornam claro o caráter da **melodia** (e não necessariamente, como podemos inferir, da elocução).⁵⁷ O que torna claro o ritmo da elocução são as sílabas, como acabamos de citar.

O que importa esclarecer é que, se um metro for ritmizado (submetido a um ritmo que se impõe sobre a divisão métrica – como se o ritmo fosse o todo do qual o

⁵⁵ Arist. Quint. *De mus.* I, 13, 32-34.

⁵⁶ As divergências entre eles sugerem que Aristides esteja usando uma fonte intermediária (Cf. Barker, *op. cit.*, p. 435).

⁵⁷ Arist. Quint. *De mus.* I, 13, 11-14.

metro faz parte),⁵⁸ também cada sílaba da elocução, além de ter uma duração (nos termos de Aristides, um *khronos* que dividirá o contínuo temporal do metro), tem a qualidade de estar na "porção da ársis" ou na "porção da tésis". Não à toa, as proporções entre ársis e tésis determinarão a nomenclatura dos gêneros rítmicos e métricos.

Na sequência, Aristides trata, na seção que vai de I, 13, 35 até I, 17, 28, da ciência do ritmo de acordo com aqueles que "combinam a ciência do ritmo com a ciência da métrica".⁵⁹

Ele começa apresentando as cinco partes que constituem a ciência do ritmo: 1) as durações primárias (*prótos khronos*); 2) os gêneros dos pés (*génos podikón*); 3) o tempo rítmico (*agogé rhythmiké*); 4) modulações (*metabolé*); 5) a composição rítmica (*rhythmopoiía*).

As durações primárias são os *khronoi* mínimos e indivisíveis, que têm o papel de uma unidade. O tamanho da duração primária depende do tempo rítmico ou *agogé*, e é identificado colocando-a em relação às outras durações no mesmo trecho, que podem ser iguais ou múltiplas dela, mas nunca menores. Nas palavras, as durações primárias estão localizadas nas sílabas.⁶⁰

As durações compostas são as que podem ser divididas: há durações com o dobro, o triplo ou o quádruplo da duração primária. Já para Aristoxeno, a duração ser composta ou não composta tem a ver com o fato de, em cada caso, ela ser ou não

⁵⁸ Cf. Arist. Quint. *De mus.* I, 22, 22.

⁵⁹ Cf. Arist. Quint. *De mus.* I, 18, 1. No capítulo 18 do primeiro livro, após apresentar o tipo de análise que combina a ciência do ritmo com a do metro, Aristides expõe os procedimentos de outra escola, que as trata separadamente. Seus resultados são similares, mas seus métodos diferem. *Grosso modo*, a primeira escola analisa os ritmos em termos dos pés métricos, a segunda em termos de números e razões (Cf. Barker, *op. cit.*, p. 442).

⁶⁰ A definição de Aristides é muito semelhante à de Aristoxeno (*El. rhythm.* II, 12):

Ἐν ᾧ δὴ χρόνῳ μήτε δύο φθόγγοι δύνανται τεθῆναι κατὰ μηδένα τρόπον, μήτε δύο συλλαβαί, μήτε δύο σημεία, τοῦτον πρῶτον ἐροῦμεν χρόνον. Ὅν δὲ τρόπον λήψεται τοῦτον ἢ αἰσθησις, φανερόν ἐστι ἐπὶ τῶν ποδικῶν σχημάτων, "As durações que são curtas demais para conter até mesmo duas notas ou duas sílabas ou dois sinais nós chamaremos *prótos khronos*. Como os sentidos reconhecerão esse *chronos* será explicado em nossa discussão de como os pés são compostos".

divida em várias notas, sílabas ou figuras, ou ser dividida quanto a uma dessas maneiras e não a outras.⁶¹

Algumas dessas durações são chamadas "rítmicas" (quando mantêm a ordem em alguma razão específica), algumas são "arrítmicas" (quando são desordenadas e ligadas por razão arrítmica) e outras são "semirrítmicas" (intermediárias entre as duas anteriores).⁶² Apesar de Aristides não ser explícito quanto a isso, pode-se deduzir que a característica das durações depende da natureza do pé ou do ritmo: em pés racionais as durações serão rítmicas; se a sequência é arrítmica, as durações serão arrítmicas; se o pé for irracional, as durações serão irracionais.⁶³

A segunda parte da ciência rítmica fala dos gêneros dos pés. Aristides nos dá a seguinte definição de pé:⁶⁴

Ποὺς μὲν οὖν ἐστὶ μέρος τοῦ παντὸς ῥυθμοῦ δι' οὗ τὸν ὅλον καταλαμβάνομεν· τούτου δὲ μέρη δύο, ἄρσις καὶ θέσις.

O pé é a parte do ritmo complexo por meio da qual compreendemos o todo. Tem duas partes: ársis e tésis.

Há, segundo ele, sete maneiras pelas quais os pés diferem entre si: 1) em magnitude (por exemplo, pés de três unidades diferem de pés de duas unidades); 2) em gênero (igual, duplo ou hemiólico); 3) entre simples (divisíveis em durações) e compostos (divisíveis em pés); 4) entre racionais (cuja razão entre ársis e tésis seja ou igual ou dupla ou hemiólica) e irracionais (cuja razão entre ársis e tésis esteja entre

⁶¹ Aristox. *El. rhythm.* II, 14: Ἀσύνθετον δὲ (καὶ σύνθετον) χρόνον πρὸς τὴν τῆς ῥυθμοποιίας χρῆσιν βλέποντες ἐροῦμεν οἷον τόδε τι (ἐάν τι) χρόνου μέγεθος ὑπὸ μιᾶς ξυλλαβῆς ἢ ὑπὸ φθόγγου ἑνὸς ἢ σημείου καταληφθῇ, <ἀσύνθετον> τούτον ἐροῦμεν τὸν χρόνον· ἐάν δὲ τὸ αὐτὸ τοῦτο μέγεθος ὑπὸ πλειόνων φθόγγων ἢ ξυλλαβῶν ἢ σημείων καταληφθῇ, <σύνθετος> ὁ χρόνος οὗτος ῥηθήσεται, “Chamaremos uma duração de não composta com referência à prática da *rhythmopoía*. Por exemplo, se uma duração de tempo particular é ocupada por uma única sílaba ou nota ou sinal, chamaremos essa duração de não composta. Mas se essa duração é ocupada por mais de uma sílaba ou nota ou sinal, esse *khrónos* será chamado composto”.

⁶² Arist. Quint. *De mus.* I, 14, 31.

⁶³ Veja também Dion. Halic. *De comp. verb.* 17 e 20; e Báquio, *Eisagoge*, parágrafo 94, cuja definição é praticamente a mesma.

⁶⁴ Compare com Aristoxeno, *El. rhythm.* II, 16: Ὅτι δὲ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιούμεν τῇ αἰσθήσει, <πούς> ἐστὶν εἷς ἢ πλείους ἑνός, “O meio pelo qual assinalamos o ritmo e o fazemos perceptível aos sentidos é o pé, um ou mais de um”.

uma e outra dessas); ⁶⁵ 5) quanto ao tipo de divisão dos pés compostos (que gera diferentes pés simples); 6) quanto ao arranjo (quando a mesma magnitude é dividida em elementos que diferem em duração, número ou ambos); 7) por antítese (por exemplo, um pé é constituído por breve e longa, e outro por longa e breve).⁶⁶

Essa lista de sete tipos de distinção entre os pés é derivada, praticamente sem alterações, de *El. rhythm.* II, parágrafo 22 e seguintes, em que Aristoxeno elenca e comenta cada uma das distinções.

O próximo tópico de Aristides é sobre os gêneros de ritmo: igual, duplo hemiólico e epitritico, que se relacionarão com os gêneros de pé rítmico mais adiante (datílico, iâmbico e peônico):

Γένη τοίνυν ἐστὶ ῥυθμικὰ τρία, τὸ ἴσον, τὸ ἡμιόλιον, τὸ διπλάσιον (προστιθέασι δὲ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον), ἀπὸ τοῦ μεγέθους τῶν χρόνων συνιστάμενα· ὁ μὲν γὰρ εἰς ἑαυτῷ συγκρινόμενος τὸν τῆς ἰσότητος γεννᾷ λόγον, ὁ δὲ <β> πρὸς τὸν ἕνα τὸν διπλασίῳ, ὁ δὲ <γ> πρὸς τὸν <β> τὸν ἡμιόλιον, ὁ δὲ <δ> πρὸς τὸν <γ> τὸν ἐπίτριτον.⁶⁷

Há três gêneros de ritmo: o igual, o hemiólico e o duplo (ao qual alguns adicionam o epitritico), constituídos da magnitude de sua durações.⁶⁸ Assim, o número 1 junto a si mesmo cria a razão de

⁶⁵ Cf. Aristoxeno, II, 20:

Ὡρισται δὲ τῶν ποδῶν ἕκαστος ἥτοι <λόγῳ> τινὶ ἢ <ἀλογίᾳ> τοιαύτη, ἥτις δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται. Γένοιτο δ' ἂν τὸ εἰρημένον ὧδε καταφανές· εἰ ληφθεῖσαν δύο πόδες, ὁ μὲν ἴσον τὸ ἄνω τῷ κάτω ἔχων καὶ δίσημον ἑκάτερον, ὁ δὲ τὸ μὲν κάτω δίσημον, τὸ δὲ ἄνω ἡμισυ, τρίτος δὲ τις ληφθεῖη πούς παρὰ τούτους, τὴν μὲν βάσιν ἴσην αὐ τοῖς ἀμφοτέροις ἔχων, τὴν δὲ ἄρσιν μέσον μέγεθος ἔχουσαν τῶν ἄρσεων. Ὁ γὰρ τοιοῦτος πούς ἀλογον μὲν ἔξει τὸ ἄνω πρὸς τὸ κάτω ἔσται δ' ἡ ἀλογία μεταξὺ δύο λόγων γνωρίμων τῇ ἰσθήσει, τοῦ τε ἴσου καὶ τοῦ διπλασίου, “Cada um dos pés é definido ou por alguma razão (*lógos*) ou por uma irracionalidade (*alogía*) de um tipo que será intermediária entre duas razões familiares à percepção. O que estamos dizendo pode ficar claro da seguinte maneira: se tomamos dois pés, um dos quais tem seu ‘tempo para cima’ igual ao seu ‘tempo para baixo’, cada um desses sendo de duas unidades, enquanto que o outro tem seu ‘tempo para baixo’ de duas unidades, e o ‘tempo para cima’ com a metade do tamanho, e se um terceiro pé é tomado além desses, tendo uma *básis* igual, novamente, a ambos os outros, mas uma *ársis* com uma magnitude intermediária entre aqueles de outras arseis. Pois tal pé terá um “tempo para cima’ que será irracional com relação ao ‘tempo para baixo’. A irracionalidade estará entre as duas razões que são familiares à percepção, a igual e a dupla”.

⁶⁶ Cf. Aristox. *El. rhythm.* II, 29; Aristoxeno deixa claro que não é meramente uma inversão de longas e breves, mas de ársis e tésis. Cf. Arist. Quint. I, 22, 26-9.

⁶⁷ Arist. Quint. *De mus.* I, 14, 30-36.

⁶⁸ Ou das razões entre as magnitudes das durações das ársis e tésis. Aristoxeno discute os gêneros em *El. rhythm.* II, 30-6; ele expressamente rejeita o epitritico no parágrafo 35.

igualdade; 2 combinado com 1 cria a razão dupla; 3 com 2, a hemiólica; e 4 com 3, a epitritica.

E também nos fala do "gênero irracional":

ἔστι δὲ καὶ ἄλλα γένη ἅπερ ἄλογα καλεῖται, οὐχὶ τῷ μηδὲνα λόγον ἔχειν ἀλλὰ τῷ μηδενὶ τῶν προκειμένων λόγων οἰκείως ἔχειν, κατὰ ἀριθμούς δὲ μᾶλλον ἢ κατὰ εἶδη ὀυθμικὰ σφάζειν τὰς ἀναλογίας.

Há outros gêneros além desses, que são chamados irracionais, não porque não possuam razão, mas porque não se encaixam confortavelmente em nenhuma das razões especificadas acima, e porque é com relação aos números, mais do que com relação às formas rítmicas, que eles preservam suas proporções.

A distinção de Aristides entre forma rítmica e proporção numérica deriva-se provavelmente de *El. Rhythm.* II, 21: "Pois uma coisa é compreendida como racional com relação à natureza do ritmo, outra somente com relação às razões dos números [Τὸ μὲν γὰρ κατὰ τὴν τοῦ ὀυθμοῦ φύσιν λαμβάνεται ῥητόν, τὸ δὲ κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους]".

Há ritmos compostos, não compostos e mistos: os compostos são aqueles cujas partes têm dois gêneros ou mais; dos compostos, alguns são formados por sizigia (*katà syzygía*) de dois pés simples dissimilares, outros são compostos por período (*katà periódon*) de mais de dois pés simples dissimilares. Os não compostos são aqueles cujas partes têm um só gênero; os mistos são analisados às vezes por durações, às vezes por ritmos; por exemplo, a sequência de seis durações ~ - ~ - - dímeter iâmbico -, se concebida como dois pés, pertence ao gênero iâmbico, na razão de 1:2, enquanto que se concebida como um pé único, dividido na proporção de 3:3, pertence ao gênero datílico de razão igual.

Depois disso temos a descrição dos gêneros de pés (a segunda parte da ciência do ritmo). São três gêneros: datílico, iâmbico e peônico, além das espécies rítmicas geradas pela mistura desses gêneros. Aristides começa pelo datílico, ou seja, cujos pés têm a porção da ársis igual à porção da tésis.

Desse gênero há seis ritmos não compostos: 1) o proceleumático simples ($\sim \mid \sim$);⁶⁹ 2) o proceleumático duplo ($\sim \sim \mid \sim \sim$, $\sim \sim \mid \sim \sim$); 3) o anapesto *a maiore* ($\acute{\sim} \mid \sim \sim$) (o pé geralmente chamado dátilo);⁷⁰ 4) o anapesto *a minore* ($\sim \sim \mid \acute{\sim}$); 5) o espondeu simples ($\acute{\sim} \mid -$); 6) o espondeu maior ($\acute{\sim} - \mid - -$). Há também dois ritmos compostos por sizigia: 1) jônico *a maiore* ($\acute{\sim} - \mid \sim \sim$) e 2) jônico *a minore* ($\acute{\sim} \sim \mid - -$).⁷¹

Do gênero iâmbico são quatro ritmos não compostos: 1) o iambo ($\sim \mid \acute{\sim}$); 2) o troqueu ($\acute{\sim} \mid \sim$); 3) o ortiano ($- - \mid \acute{\sim} - -$) e 4) o troqueu semântico ($\acute{\sim} - - - \mid - -$).⁷²

Há dois ritmos iâmbicos compostos por sizigia: dois báquios,⁷³ o primeiro ($\sim - \mid - \sim$) e o segundo ($- \sim \mid \sim -$). E há também doze ritmos compostos por período (*katà periódon*). Quatro desses são compostos por um iambo e três troqueus: 1) $\sim - - \sim \mid - \sim - \sim$ (troqueu *ab iambo*); 2) $- \sim - - \mid - \sim - \sim$ (troqueu *a bacchio*); 3) $- \sim - \sim \mid \sim - - \sim$ (báquio *a trochaeo*); 4) $- \sim - \sim \mid - \sim -$ (iambo epitrítico).

Quatro são formados pela combinação de um troqueu e três iambsos: 1) $- \sim - - \mid \sim - \sim -$ (iambo *a trochaeo*); 2) $\sim - - \sim \mid \sim - \sim -$ (iambo *a bacchio* ou báquio intermediário); 3) $\sim - \sim - \mid - \sim -$ (báquio *ab iambo*); 4) $\sim - \sim - \mid \sim - - \sim$ (troqueu epitrítico).

Quatro são formados por dois troqueus e dois iambsos: 1) $\sim - \sim - \mid - \sim - \sim$ (báquio simples *ab iambo*); 2) $- \sim - \sim \mid \sim - \sim -$ (báquio simples *a trochaeo*); 3) $- \sim - \mid \sim - - \sim$ (iambo intermediário); 4) $\sim - - \sim \mid - \sim -$ (troqueu intermediário).

⁶⁹ Báquio chama o proceleumático simples de *hegemón* (parágrafo 101).

⁷⁰ De acordo com Barker (*op. cit.*, p. 439), o uso pode ser damoniano (veja *Rep.* 400b5-7).

⁷¹ A sizigia rítmica é definida por Aristides (no passo logo acima) como um ritmo composto de pés de gêneros diferentes; esses pés, portanto, não seriam compostos por sizigia, pois contêm o proceleusmático simples e o espondeu, ambos do gênero datílico. Talvez a diferença de gênero esteja na relação entre os componentes, que é de 2:1, e não na razão dos componentes em si mesmos, que é de 1:1.

⁷² Segundo Barker (*op. cit.*, p. 440), o uso do termo ortiano é variado: os ritmos ortianos do *Deipn.* 631b de Ateneu são notadamente diferentes, assim como o pé *órthios* descrito por Báquio, que consistiria de uma ársis irracional e uma tésis longa (parágrafo 101).

⁷³ O termo báquio é geralmente usado para se referir ao $- - \sim$ (cf. Dion. Halic. *De comp. verb.* 17) ou ao $\sim - -$ (cf. Hefest. *Ench.* 3). Báquio designa ao $\sim \sim - -$ (316, 1-2). Aristides o utiliza para o $\sim - -$ em I, 22, 22 (cf. também I, 26, 23-26).

E parece que dois ritmos são deixados de lado, se bem que são sequências de dois báquios idênticos: 1) $- \sim - | - \sim -$ e 2) $\sim - - \sim | \sim - - \sim$.

Do gênero peônico há dois pés não compostos: 1) $\acute{ } | \sim -$ (peã *diaguios*);⁷⁴ 2) $\acute{ } | - | \acute{ } - | -$ (peã *epibatos* – consiste de duas ársis e duas tésis).⁷⁵

Há então os ritmos mistos, formados pela mistura dos pés supracitados. Primeiro ele menciona dois docmíacos, o primeiro composto de um iambo e um peã *diaguios* ($\sim - | - \sim -$) e o segundo formado por um iambo, um dátilo e um peã ($\sim - | - \sim \sim | - \sim -$), ambos considerados particularmente elegantes.

Depois ele menciona os ritmos que chama prosódicos;⁷⁶ alguns são compostos de três elementos: um pirríquio, um iambo e um troqueu ($\sim \sim | \sim - | - \sim$); outros são compostos de quatro elementos, sendo um iambo adicionado aos pés recém mencionados ($\sim \sim | \sim - | - \sim | \sim -$); outros ainda compostos por sizigia de dois pés, sendo um báquio e um jônico *a maiore*.

E por fim os seis ritmos mistos a seguir: 1) o crético ($\acute{ } \sim | - \sim$); 2) o dátilo iâmbico ($\acute{ } - | \sim -$); 3) o dátilo báquico *a trochaeo* ($- \sim | \sim -$) – comumente chamado coriambo; 4) o o dátilo báquico *ab iambo* ($\acute{ } - | - \sim$); 5) o dátilo trocaico de espécie iâmbica ($\acute{ } - - u : - u u -$); 6) o dátilo trocaico de espécie trocaica ($\acute{ } \sim \sim - | \sim - - \sim$).

Até este ponto foi descrita a análise rítmica da escola teórica que, diz ele, combina a ciência do ritmo com a ciência do metro (os *sympplékontes*). Na passagem seguinte (I, 18) ele descreve o procedimento de outra escola, a dos que, segundo ele, tratam-nas separadamente (os *chorizontes*): eles também consideram as razões igual, dupla, hemiólica e epitritica, mas são os números e não as durações que são

⁷⁴ Esse ritmo é formado por dois membros cuja razão de um não é nem igual nem um fator ou múltiplo de outro.

⁷⁵ Aristides não fala dos peãs tradicionais nessa seção sobre rítmica, mas os aborda na seção sobre métrica.

⁷⁶ Segundo Barker (*op. cit.*, p. 442), "prosódico" tem uma ampla gama de significados. Geralmente descreve ritmos que são expansões do coriambo ($- \sim -$).

arranjados segundo as razões rítmicas;⁷⁷ então os números são agrupados e constróem-se os ritmos. Esses ritmos podem começar pela ársis ou pela tésis, por breves ou longas; podem combinar só durações breves, só longas ou ambas; alguns ritmos são, como Aristides diz, completos,⁷⁸ outros têm pausas que equivalem a sílabas breves ou longas.⁷⁹ Para construirem os ritmos compostos, eles primeiro delimitam o número completo, ou seja, o número que corresponde à soma de todas as durações das sílabas; depois eles dividem esse número em arranjos (pés) que se mantenham em uma razão rítmica (igual, dupla etc.). Aristides dá o seguinte exemplo: se o número (do verso) é 10, ele não poderá ser dividido em 2 e 8 (porque a razão quádrupla 1:4 não é rítmica); se for dividido em 3 e 7 a razão também não será rítmica; se for dividido em duas partes de 5, e cada uma delas é simples, será estabelecido um ritmo de razão igual; se cada parte de 5 é dividida, por sua vez, em partes de 3 e 2, elas estarão em razão hemiólica, e assim, rítmica; pode-se ainda dividir o 10 em 6 e 4, e esses números também estarão em razão hemiólica.

Aparentemente, os *khóizontes* não se referem aos metros e suas divisões com os termos familiares dos pés métricos (dátilo, iambo etc.), mas lidam somente com números e razões, partindo de princípios matemáticos para analisar e julgar as divisões legítimas ou não (como os teóricos da harmonia pitagórica), em vez de se apoiar no critério perceptível (como os teóricos da escola aristoxeniana). Afirma Barker que toda a seção sobre métrica de Aristides Quintiliano (capítulos 20-29) seria complementar a essa visão não aristoxeniana do ritmo, pois é o número de sílabas e suas durações que determinam a classificação dos pés, e não as relações entre ársis e

⁷⁷ Ou seja, parece que eles atribuem números às quantidades das sílabas e lidam com o arranjo e agrupamento desses números.

⁷⁸ Ele quer dizer que esses ritmos não têm pausas.

⁷⁹ Equivalente à pausa na música moderna. As pausas são mencionadas na *Anon. bell.* I, 3; uma notação para elas é estabelecida em 102; o autor não usa os termos de Aristides Quintiliano *leimma* - pausa - e *prosthésis* - adição.

tésis.⁸⁰ Porém, como já afirmamos, não significa que essas relações não estejam presentes implicitamente.

Após mencionar os *khórizontes*, Aristides fala do tempo rítmico (*agogé*), a terceira parte da ciência rítmica. A *agogé*, como ele define, é o tamanho do intervalo de tempo entre uma tésis ou uma ársis e outra: mantendo a razão entre ársis e tésis, podemos impor um ritmo mais rápido ou mais lento à execução.

Ele define modulação rítmica como a alteração do ritmo ou do tempo. Segundo Aristides, pode ocorrer de várias maneiras: por exemplo, pode-se alterar o tempo (*agogé*), a razão do pé (de um gênero a outro); pode-se modular de uma razão racional para uma irracional, de pés compostos para não-compostos, de uma razão a outra antitética a ela, de um ritmo misto a outro, e outras possibilidades similares.⁸¹

Por fim, ele fala da composição rítmica. Diz que há três estilos de composição rítmica, cada um deles expressando um caráter diferente, e que a melhor composição é aquela que resulta em virtude, a pior a que produz vício (assunto que ele trata nos capítulos sobre educação). A composição rítmica completa é aquela que inclui todas as figuras rítmicas. Suas divisões são: seleção, uso e mistura.

4. Considerações sobre métrica.

Como lemos em Kazazis, houve duas escolas de métrica na Antiguidade: a de Alexandria, cujos primeiros representantes foram Filoxeno, Heliodoro e Hefestião, e depois Aristides Quintiliano, Mário Vitorino, Mário Plócio Sacerdote, Málio Teodoro; e a de Pérgamo, cuja doutrina foi seguida por Césio Basso, Varrão, Atílio Fortunaciano, Terenciano Mauro e Diomedes, entre outros. A diferença entre elas estaria no método de análise: a escola alexandrina considera todos os metros (com exceção das misturas) prototípicos, originais, classificando-os a partir de seus pés

⁸⁰ Barker, *op. cit.*, p. 442.

⁸¹ Cf. o que Báquio diz sobre modulação nos parágrafos 55 a 58.

constituintes. A escola de Pérgamo já considera os metros derivações (*derivationes*) de dois versos – o hexâmetro datílico e o trímetro iâmbico, os *principalia* –, que se originam por meio das operações de adição, subtração, combinação e permutação (*adiectio, contractio, concinatio, permutatio*).⁸²

De acordo com Barker, parece claro que as fontes imediatas da métrica de Aristides Quintiliano são o *De compositione verborum* de Dionísio de Halicarnasso⁸³ e o *Enchiridion* de Hefestião, mas não sabemos se ou em que medida esses autores se basearam em escritos anteriores da tradição métrica.

Hefestião viveu em Alexandria durante o século II d.C.. Segundo Ophuijsen, é um dos mais citados dos autores antigos e, tendo eclipsado seus antecessores pela completude, síntese e clareza de seu tratado sobre métrica, tornou-se o "único mestre de métrica do mundo ocidental"; a terminologia que adotou permanece em uso até hoje, embora se presuma que tenha sido cunhada muito tempo antes de sua época.⁸⁴

Aristides expõe um sistema muito similar ao de Hefestião, e é um valioso suplemento ao *Enchiridion* pois traz descrições teóricas dos pés e metros, ao passo que Hefestião compõe seu manual com considerações breves e, principalmente, exemplos.

Passemos agora à apresentação da doutrina métrica como descrita por Aristides Quintiliano. O trecho corresponde aos capítulos 20 a 29 do primeiro livro do *De musica*.

As partes do estudo do metro, procedendo da menor à maior, são: os elementos, as sílabas, os pés, os metros e o poema.

⁸² Kazazis, J. N. "Ancient Greek meter". In: *A history of ancient Greek: From the beginnings to late antiquity*. Ed. A.-F. Christidis. Cambridge University Press, 2007, p. 1033.

⁸³ Dionísio de Halicarnasso foi um historiógrafo e rétor grego, que viveu na época de Augusto.

⁸⁴ Hephaestion. *On metre*. Translation and commentary by J. M. van Ophuijsen. Leiden: E.J. Brill, 1987, p. 3.

Ele segue essa ordem em sua exposição, começando pela descrição de elemento: "a menor parte do som articulado" (Στοιχείον μὲν οὖν ἐστὶ φωνῆς ἐνάρκτου μέρος ἐλάχιστον).⁸⁵ Os elementos podem ser vogais ou semivogais – breves ou longas – e consoantes, e a combinação dos elementos produz as sílabas – breves e longas, por natureza ou por posição, ou comuns.⁸⁶

A combinação das sílabas produz os pés. Pés podem ser combinações de duas, três ou quatro sílabas. Note-se a diferença do conceito de pé métrico para aquele de pé rítmico: enquanto na rítmica o pé é definido pela razão entre ársis e tésis, na métrica ele é determinado pelo número e duração das sílabas.

Aristides, então, elenca os tipos de pés métricos de duas sílabas. Há quatro tipos: 1) o pirríquio ou pariâmbico (˘ ˘), 2) o espondeu (– –), 3) o iambo (˘ –) e 4) o troqueu (– ˘).

Há oito tipos de pés de três sílabas: 1) o coreio (˘ ˘ ˘), 2) o molosso (– – –), 3) o dátilo (– ˘ ˘), 4) o anfíbraco (˘ – ˘), 5) o anapesto (˘ ˘ –), 6) o báquio (˘ – –), 7) o anfímacro (– ˘ –) e 8) o palimbáquio (– – ˘).

Há dezesseis tipos de pés de quatro sílabas: 1) o proceleusmático (˘ ˘ ˘ ˘), 2) o dispondeu (– – – –), 3) o jônico *a minore* (˘ ˘ – –), 4) o jônico *a maiore* (– – ˘ ˘), 5) o coriambo (– ˘ ˘ –), 6) o antispasto (˘ – – ˘), 7) o ditroqueu (– ˘ – ˘), 8) o diambo (˘ – ˘ –), 9) o peã primeiro (– ˘ ˘ ˘), 10) o peã segundo (˘ – ˘ ˘), 11) o peã terceiro (˘ ˘ – ˘), 12) o peã quarto (˘ ˘ ˘ –), 13) o epítrito primeiro (˘ – – –), 14) o epítrito segundo (– ˘ – –), 15) o epítrito terceiro (– – ˘ –), 16) o epítrito quarto (– – – ˘).

Se dissílabos e trissílabos são combinados, temos, respectivamente, dipodias e sizigias. Lembre-se que o termo sizigia contexto da rítmica designa a combinação de pés dissimilares (por exemplo, um pé do gênero dátilo e um pé do gênero iâmbico),

⁸⁵ cf. Platão, *Crat.* 424d, *Theaet.* 202e, Aristóteles *Metaph.* 998a 23, *Poet.* 1456b 22. Cf. também Dion. Halic. *De comp. verb.* 14.

⁸⁶ Arist. Quint. *De mus.* I, 21. Hefestião discute a distinção entre sílabas longas, breves e comuns, por natureza ou posição, no primeiro capítulo do *Encheiridion*.

diferindo do uso no contexto da métrica, que é a combinação de dois pés trissilábicos. Segundo Aristides, os pés têm no máximo seis sílabas, e os metros têm no máximo seis pés, porque seis "é um número perfeito e inclui em si as razões concordes".⁸⁷

Os metros são constituídos por pés de sílabas dissimilares, compostas por durações bem proporcionadas (μέτρον μὲν οὖν ἐστὶ σύστημα ποδῶν ἐξ ἀνομοίων συλλαβῶν συγκειμένων ἐπὶ μῆκος σύμμετρον). São nove os metros fundamentais: datílico, anapéstico, iâmbico, trocaico, coriâmbico, antispástico, dois jônicos e peônico.⁸⁸

Esses metros são compostos por até quatro pés (assim, suas espécies serão dímeter, trímetro e tetrâmetro) com exceção do datílico, que pode estender-se até seis pés em sua forma catalética (admitindo, então, o pentâmetro e o hexâmetro). Os metros podem proceder por pés simples, dipodias e sizigias. Se procedem por pés simples, podem estender-se até 24 durações aproximadamente (como o hexâmetro datílico – e nesse caso a sílaba final pode ser ambígua, por isso o "aproximadamente"). Os que procedem por dipodias ou sizigias podem estender-se até 30 durações ou pouco mais (por exemplo, quatro pares de anapestos darão um verso de 32 durações). Os metros que excedem essa quantidade de durações costumam ser divididos em dois e denominados compostos.

Os metros podem ser acataléticos (quando acabam simultaneamente com o fim das sílabas que contêm), cataléticos (quando encurtam o último pé por uma sílaba), braquicataléticos (quando encurtam o último pé por duas sílabas) ou hipercataléticos (quando aumentam o último pé por uma sílaba). Se há um pé a mais, será o mesmo que um metro braquicatalético.⁸⁹

Há metros que só admitem em sua formação pés de duração igual, enquanto outros já admitem pés de maior duração. Os pés de duração igual são admitidos

⁸⁷ Arist. Quint. *De mus.*, I, 22, 35.

⁸⁸ Hefestião também segue a doutrina dos metros prototípicos, tratados a partir do quinto capítulo do *Encheiridion*.

⁸⁹ Sobre cataléxis, ver Hefest. *Ench.* 4.

contanto que o metro ainda mantenha seu caráter, caso contrário dará a impressão de ser um metro diferente. Alguns metros começam por pé completo, outros por um pé menor, como os logaédicos.⁹⁰ Alguns admitem sinizése (quando duas sílabas não separadas por consoante são contraídas em uma única sílaba para que sejam mantidas as proporções do pé), outros não.⁹¹

O primeiro metro discutido por Aristides é o datílico.⁹² Segundo ele, esse metro admite os pés dátilo (- ~ ~), espondeu (- -) e troqueu (- ~) quando é catalético (quando é catalético com o último pé troqueu recebe o nome de heroico), mas nunca o proceleusmático (uuuu), apesar de ter a mesma duração do dátilo (quatro durações). Pode ser dímetro, trímetro, tetrâmetro, pentâmetro e hexâmetro – catalético ou acatalético. Aristides entende os versos mais longos (que excedem seis pés) como compostos por sizigias.

As cesuras dos metros datílicos podem ser cinco: de dois pés e uma longa (- ~ ~ | - ~ ~ | -) – ele acrescenta que se esta cesura é tomada duas vezes produz-se o pentâmetro elegíaco, contanto que se atente às características especiais do verso, a saber, a sílaba extra atada à primeira sizigia deve ser necessariamente longa, e a segunda sizigia deve ser obrigatoriamente formada por dois dátilos, não admitindo variação; de dois pés e duas sílabas (- ~ ~ | - ~ ~ | - ~); de três pés e uma longa (- ~ ~ | - ~ ~ | - ~ ~ | -); de três pés e duas sílabas (- ~ ~ | - ~ ~ | - ~ ~ | - ~); de quatro pés (- ~ ~ | - ~ ~ | - ~ ~ | - ~ ~).

⁹⁰ De acordo com Barker, "logaédico" parece significar "entre prosa (*lógos*) e verso ou canção (*oidé*)". Logaédicos ocorrem principalmente onde troqueus são combinados com dátilos: a descrição de Aristides se encaixa em uma sequência de dátilos inaugurada por um troqueu inicial. Cf. Hefestião, *Ench.* 7-8 (Barker, *op. cit.*, p. 452). Hefestião diz existir "um número de metros datílicos chamados logaédicos, que têm dátilos em outras posições mas uma sizigia trocaica como terminação. Os que mais valem mencionar entre esses é o metro que tem uma sizigia trocaica após dois dátilos e é chamado alcaico de dez sílabas" (Hefest. *Ench.* 8, 8).

⁹¹ Aristides, como Hefestião (*Ench.* 2), usa o termo *synekphonésis*; *synezésis* ocorre, segundo Barker, como termo equivalente em um escólio a Hefestião 2.1

⁹² Hefestião trata do metro datílico em *Ench.* 7.

Aristides define cesura como "a primeira divisão de um metro para completar uma palavra depois do segundo pé, enquanto divide o metro em partes dissimilares"; logo, "a divisão em partes iguais deve ser chamada 'diarése' em vez de 'cesura'".⁹³

De todo modo, ele (e outros gramáticos) parece conceber a cesura (*tomé*) como o segmento inteiro do verso, que termina no fim de uma palavra, e não como a fronteira, o corte entre os segmentos, como costumamos entender.⁹⁴

Por fim, a respeito ainda do metro datílico, ele menciona que se usa substituir o primeiro pé dátilo por um dissílabo de diferente duração, o que produzirá os versos logaédicos (ver nota 87 logo acima).

O segundo tipo de metro descrito por Aristides é o anapéstico, que admite os pés dátilo (– ∼), espondeu (– –) e proceleusmático. Pode ser dímetro, trímetro e tetrâmetro, formado por pés simples ou, quando composto, por sizíguas ou dipodias. Segundo Aristides, o anapéstico " admite toda espécie de *cataléxis* e os métodos e práticas associados com os logaédicos, não somente aceitando pés dissilábicos de menor duração na primeira posição, mas também permitindo o báquio na última".⁹⁵

Os metros iâmbicos admitem dátilo (– ∼), tríbraco (∼ ∼ ∼), anapesto (∼ ∼ –) e espondeu (– –) em pés ímpares, mas nunca em pés pares, pois são os iambos em pés pares que tornam o metro distinto do datílico (a exceção é o escazonte logo adiante).

Por admitir o espondeu, esse metro também admite, se bem que raramente, pés que tenham a mesma duração do espondeu (quatro durações). Nunca admitirá pés troqueus (– ∼), pois eles alterariam sua natureza iâmbica.

⁹³ Arist. Quint. *De mus.* I, 24, 22.

⁹⁴ Barker, *op. cit.*, p. 452.

⁹⁵ Segundo Barker, esse báquio deve corresponder a um anapesto encurtado ou par de anapestos encurtado; não pode ser u- -u ou - uu - como nas análises rítmicas de I, 16, 6-8, nem u- -, como aparentemente em I, 25, 25. O nome "báquio" às vezes é dado em outros lugares à uu- -, p.e. Báquio, *Eisagoge*, 316, 1-2. Esse sim corresponderia a um par de anapestos encurtado, e é comumente encontrado no fim de versos anapésticos, como em Ésquilo, *Ag.* 96 e Aristófanes, *Nuvens*, 999 (cf. Barker, *op. cit.*, p. 453). Hefestião trata do metro anapéstico em *Ench.* 8.

Na sua forma acatalética, o metro iâmbico admite um pé pirríquio ao fim, e no escazonte admite espondeu no último pé. Na forma catalética admite anfíbraco ou báquio (por causa da indiferença da última sílaba). Varia do dímetro ao tetrâmetro, e é analisado por dipodias (assim, segundo Barker, o "hexâmetro" iâmbico do diálogo trágico, por exemplo, é mais corretamente chamado trímetro).⁹⁶ Pode ter cesura pentemímera (˘ – | ˘ – | ˘, de cinco metades) ou heptemímera (˘ – | ˘ – | ˘ – | ˘), de sete metades).⁹⁷

O oposto do metro iâmbico é o trocaico. De acordo com Aristides, esse metro admite os pés tríbraco (˘ ˘ ˘), dátilo (– ˘), anapesto (˘ ˘ –), anfímacro (– ˘ –), dátilo (– ˘) no fim, quando é catalético, e espondeu (– –). Esse último é admitido somente em posições pares por dois motivos: como já visto no metro iâmbico, é o pé troqueu em posições ímpares que caracteriza o metro trocaico; a segunda razão é que, onde há muitas sílabas longas em sucessão, a continuidade da voz é prejudicada pela sequência de suas magnitudes.

Como os demais metros, o trocaico varia do dímetro ao tetrâmetro. Também pode ser "manco" quando um espondeu cai no último pé ímpar (é a única ocasião em que o espondeu ocorre em posição ímpar). Há diversas cesuras: a mais comum é a de quatro pés, mas segundo Aristides a mais elegante é a de três troqueus (o que seria, de acordo com a própria definição de Aristides, mais uma diárese do que uma cesura, pois dividiria o verso em duas partes iguais).⁹⁸

O metro coriâmbico é composto do trocaico (ou coeru) e iâmbico. Admite a dipodia iâmbica pura (˘ – ˘ –) e a dipodia iâmbica de sete durações (– – ˘ –), e só raramente "uma sizigia igual a ele mesmo em duração" (˘˘˘ ˘˘˘).⁹⁹ Esse metro admite vários tipos de *cataléxis*, e varia do dímetro ao tetrâmetro. Lemos em Hefestião que, geralmente, quando é catalético, ele termina com a "cadência iâmbica", isto é, um

⁹⁶ Cf. Barker, *op. cit.*, p. 453.

⁹⁷ O metro iâmbico é discutido em Hef. *Ench.* 5.

⁹⁸ Hefestião discute o metro trocaico em *Ench.* 6.

⁹⁹ Barker, *op. cit.*, p. 454.

anfíbraco ou báquio – por causa da indiferença da última sílaba. O que nos chama atenção nessa passagem é que Hefestião considera, então, o anfíbraco e o báquio dipodias iâmbicas cataléticas – o que facilita no estabelecimento do ritmo desses dois pés, ao menos no contexto do metro coriâmbico.

Outro metro composto de iambo e troqueu é o antispástico. Muitas vezes o primeiro dissílabo dos pés antispásticos (˘ – – ˘) tem suas sílabas alteradas: a mudança mais elegante, segundo Aristides, é quando esse primeiro dissílabo torna-se espondeu (– – – ˘), mas outros pés dissílabos também podem ser inseridos nesta posição. Essa alteração pode ocorrer em qualquer pé antispástico de qualquer posição, não somente no primeiro pé. Quando é catalético admite anfíbraco (˘ – ˘) e báquio (˘ – –) na última posição. Às vezes alterna-se um pé antispástico com um dímetro iâmbico, e às vezes altera-se o primeiro pé dessa dipodia iâmbica por outro dissílabo (por um tríbraco ou anapesto), por causa da sua afinidade com o metro iâmbico. Esse metro, como os outros, varia do dímetro ao tetrâmetro.¹⁰⁰

O metro jônico maior compõe-se de pés formados por espondeu e pirríquio (– – ˘˘). Frequentemente muda-se o primeiro espondeu em iambo, e isso pode ocorrer em todas as posições do metro. Admite também dipodia trocaica pura em posições ímpares, dipodias trocaicas de sete durações (– ˘ – –) em posições pares, o molosso (– – –) e sizíguas de seis sílabas (˘˘ ˘˘ ˘˘) ou dipodias iâmbicas de cinco sílabas (˘ – ˘˘˘ ou ˘˘˘ ˘ –). Varia do dímetro ao tetrâmetro e admite todas as formas de *cataléxis*.

O jônico menor é medido pelo pé de mesmo nome (˘˘ – –), mas ocorre frequentemente substituição desse pé pelo ditroqueu (– ˘ – ˘). Aristides diz que quando essa dipodia trocaica é utilizada, o pé anterior muda de jônico menor para peã terceiro, para que se evitem três sílabas longas sucessivas (˘˘ – – | – ˘ – ˘ em vez de ˘˘ – – | – ˘ – ˘). As sílabas breves do pé jônico menor também podem ser unidas em uma longa, e as longas podem ser resolvidas em breves, o que proporciona

¹⁰⁰ Hefestião trata do antispástico em *Ench.* 10.

variedade ao metro. Admite todas as formas de *cataléxis*, como os metros anteriores.¹⁰¹

Há ainda o metro peônico, também chamado crético (pois esse pé também é usado). Se assim é, o metro pode ser composto pelos quatro tipos de pé peônico (– ∼ ∼, ∼ – ∼, ∼ ∼ – ∼, ∼ ∼ ∼ –) – se bem que o primeiro e o terceiro são raramente usados como base do metro – e crético (– ∼ –).¹⁰² Quando se utiliza o quarto peã, frequentemente altera-se esse pé pelo báquio (∼ – –), unindo as duas breves do meio em uma longa, ou também por um pé de cinco sílabas breves (∼ ∼ ∼ ∼ ∼), resolvendo a última longa (nesse caso ele recomenda usar o peã quarto no último pé, pois a longa é apropriada para a pausa do fim do verso).¹⁰³

Após a exposição dos metros simples fundamentais, Aristides expõe os metros compostos. A compreensão desses metros é de especial importância para analisarmos os metros horacianos.

Há, portanto, os metros compostos por conjunção (*sýntheta*) – ou seja, pela combinação de metros idênticos –, e os compostos por disjunção (*asynárteta*) – pela combinação de metros dissimilares.

Alguns *asynárteta* podem formar cólons: a partir de dois metros distintos; a partir de um metro seguido de segmentos ou um segmento; a partir de um segmento ou segmentos seguidos de um metro; a partir somente de segmentos. Hefestião define os *asynárteta* como metros formados por cólons que não se podem conectar nem formar uma unidade (cf. *Ench.* 15 para os inúmeros exemplos).

¹⁰¹ Hefestião dedica os capítulos 11 e 12 do *Encheiridion* aos metros jônicos (menor e maior).

¹⁰² De acordo com Barker, o crético é entendido aqui como em Hefestião, *Ench.* 3, – ∼ –, mas há também o ritmo (não o metro) crético, com tésis trocaica e ársis trocaica (– u| – u) (cf. Barker, *op. cit.*, p. 455).

¹⁰³ Cf. Hefestião, *Ench.* 13.

Segundo Barker, uma estrofe lírica é frequentemente uma sequência de cólons, e muitas vezes são *asynárteta* no sentido usado por Aristides, ou seja, compostas de segmentos pertencentes a diferentes metros.¹⁰⁴

Dos metros *asynárteta*, há aqueles construídos com base na oposição (*katá antipáttheian*), ou seja, quando se combinam metros de características opostas. São dois: o epiônico e o epicoriâmbico. O epiônico é formado por uma dipodia iâmbica seguida por um jônico (provavelmente maior): o jônico tem afinidade com o trocaico, e assim, "antipatético" ao iâmbico. O epicoriâmbico apresenta uma dipodia trocaica seguida por um coriambo (– ∼ – ∼ | – ∼ ∼ –): o coriambo tem afinidade com o iâmbico, sendo "antipatético" ao trocaico. Esse metro também é frequentemente seguido por um jônico (maior), que, por ter afinidade com o trocaico é oposto ao coriambo, ou ainda pode ser seguido por antispástico, que tem afinidade com o iâmbico e com o coriambo.¹⁰⁵

Há, por fim, os metros "intermediários", os "confusos" e os "inconsistentes". Os intermediários são aqueles cuja tésis é difícil de determinar, como quando entre dois pés antitéticos cai um que tem afinidade com ambos, por exemplo: um espondeu entre um dátilo e um dímetro anapéstico (– ∼ ∼ | – – | ∼ ∼ – | ∼ ∼ –). Esse metro pode ser uma combinação de dímetro datílico mais dímetro anapéstico, ou a linha toda pode ser anapéstica, uma vez que os pés dátilo e espondeu são admitidos no metro anapéstico.

Aristides diz que o metro é confuso quando, por exemplo, as breves do jônico menor se unem em uma longa, fazendo com que não seja possível saber se é um jônico menor ou um jônico maior. Esses metros devem ser analisados tendo como base a dipodia pura.

¹⁰⁴ Barker, *op. cit.*, p. 455.

¹⁰⁵ Hefestião, *Ench.* 14. Ele analisa diversos exemplos, dentre os quais o hendecassílabo sáfico e o hendecassílabo alcaico.

Os inconsistentes ocorrem quando, em um pé composto, uma sílaba longa é usada onde deveria haver uma breve. De acordo com Aristides, os poetas utilizavam esse recurso quando inseriam um nome próprio. Segundo Barker, ocorre especialmente em versos iâmbicos, quando um troqueu é usado na primeira posição ou um anapesto é empregado em outra posição do verso que não a primeira, onde seria mais usual. Mas isso é restrito, de fato, à ocorrência de nomes próprios.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Barker, p. 457.

Parte 1

Gramáticos e metricistas a respeito dos metros das *Odes* de Horácio

Passamos agora ao estudo dos metros usados por Horácio nas *Odes*. Apresentaremos e cotejaremos excertos de gramáticas e métricas latinas antigas que dizem respeito à classificação e escansão desses metros, para verificarmos diferenças e semelhanças na exposição dos autores. Depois consideraremos as possíveis leituras rítmicas dos metros tendo em vista a teoria rítmica de Aristides Quintiliano, que abordamos na introdução. Consideraremos também, brevemente, alguns metricistas modernos com relação à escansão, classificação e ritmização de alguns metros.

Dividimos os metros das *Odes* em: sistemas baseados em asclepiadeus, estrofe alcaica, estrofe sáfica menor, estrofe sáfica maior, metros epódicos e jônico menor.

1. Sistemas baseados em asclepiadeus

1.1 Asclepiadeu menor (primeiro asclepiadeu)

Em três odes o asclepiadeu menor ocorre *katà stíkhon*: I, 1, III, 30 e IV, 8. O metro aparece também em outros sistemas, combinado com o glicônio e o ferecrácio. Ao todo, os sistemas asclepiadeus são usados, em suas diferentes formas, em 34 odes. Leva o nome do poeta Asclepiades, da época alexandrina,¹⁰⁷ e já havia sido usado similarmente (*katà stíkhon*) por Safo¹⁰⁸ e Alceu.¹⁰⁹ O metro pode ser representado pela seguinte sequência de longas e breves (nos poetas anteriores a Horácio as duas primeiras sílabas eram indiferentes):

≅ ≅ – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – ∪ ≅

¹⁰⁷ Cf. Atílio Fortunaciano: *asclepiadeon metron uocatur, non quod repertor eius Asclepiades fuerit, sed quod eo familiaris et frequentius sit usus. ante illum enim usus Alcaeus, et Sappho hoc integro usa est libro quinto.*

¹⁰⁸ Cf. fr. 166, 120 (Voigt).

¹⁰⁹ Cf. fr. 34b, 112, 117b, 349A-353 (Voigt).

Hefestião¹¹⁰ o cita no capítulo X, onde trata dos metros antispásticos. Classifica-o como trímetro antispástico acatalético, sendo a primeira parte trocaica, a segunda um antispástico e a terceira um iâmbico.¹¹¹

Lemos em Basso que:

*asclepiadeon duodecasyllabon, cuius diuisio uaria. quidam sic, Maece-
spondeus, -nas atauis- choriambus, -edite re- idem, -gibus- pyrrichius uel
iambus propter indifferentiam syllabae. alii per dipodias ita: Maecenas a-
debut antispastica dipodia esse, sed produxit syllabam primam et fecit
epitritum quartum ex tribus longis et breui (---~): -tauis edi- antispastus
est ex breui duabus longis et breui (~--~): -te regibus-, paeon secundus ex
breui et longa et duabus breuibus (~-~-~), uel si longa fuerit ultima, erit
iambus (~-~-~). si uero ad paenultimam partem ultimae dipodiae breuis
syllaba addatur, fiet elegiacus uersus pentameter[...].¹¹²*

Trata-se do asclepiadeu dodecassílabo, cuja escansão é variada. Alguns escandem assim: Maece- espondeu, -nas atauis- coriambo, -edite re- também coriambo, -gibus- pirríquio ou iambo, por causa da indiferença da última sílaba. Outros escandem por dipodias, assim: Maecenas a- devia ser dipodia antispástica, mas alongou-se a primeira sílaba e fez-se o epítrito quarto de três longas e uma breve; -tauis edi- é um antispasto composto de breve, duas longas e breve; -te regibus- é um peã segundo formado de breve, longa e duas breves, mas se a última sílaba for longa será uma dipodia iâmbica. De fato, se for adicionada uma sílaba breve à penúltima parte da última dipodia, tornar-se-á um verso pentâmetro elegíaco.

Ele considera, então, duas possibilidades de escansão do asclepiadeu dodecassílabo. A primeira possibilidade pode ser representada por ---|---~|---~|~≡; a segunda possibilidade é a escansão por dipodias antispásticas, como já vimos em Hefestião: ---~|~--~|~--~.

O comentário sobre a semelhança entre o asclepiadeu e o pentâmetro elegíaco é recorrente. Atilio Fortunaciano, por exemplo, diz que o asclepiadeu parece ter se originado do pentâmetro datílico, sendo constituído por duas cesuras pentemímeras (heróicas), a primeira acatalética e a segunda catalética (*hoc metrum uidetur a*

¹¹⁰ Meados do séc. II d.C.

¹¹¹ Hefest. *Ench.* 10, 3, 5-9.

¹¹² *Scriptores Latini rei metricae* (SLRM), 302-303. *Grammatici Latini* (GL) 6, 305.

pentametro epodico natum. Nam habet duo penthemimere, primum acatalectum, secundum catalecticum).¹¹³ Pois, se for adicionada uma sílaba no último pé, tornar-se-á um pentâmetro completo (*huic si reddas in ultimo syllabam, integer erit pentameter, ut 'Maecenas atauis edite regibus o' [...]*). Fortunaciano ainda observa que se forem inseridas as palavras *pater* no terceiro pé [dátilo] e *altis* no último pé, o verso se transformaria em hexâmetro (*si tertio loco adicis pater, quinto regibus [?], hexametrum facies sic, Maecenas atauis pater edite regibus altis*)¹¹⁴, o que corrobora a ideia da semelhança entre o asclepiadeu e um metro datílico.

Fortunaciano ainda menciona duas outras possibilidades de interpretação do asclepiadeu; a primeira é como trímetro antispástico:

potest et antispasticon esse trimetron acatalecton, cuius paenultimam affectauit pro longa breuem facere, cuius ingressio est talis, «Maecenas a.tauis edi.te regibus».¹¹⁵

Pode ser também um trímetro antispástico acatalético, cuja penúltima sílaba foi feita breve ao invés de longa; seu início é: *Maecenas a.tauis edi.te regibus*.

ou seja, – – – ∼ | ∼ – – ∼ | ∼ – ∼ ∼ (como já vimos em Hefestião e Basso); a segunda é a escansão por espondeu, dímetro coriâmbico e pirríquio (– – | – ∼ ∼ – | – ∼ ∼ – | ∼ ∼) como Basso já mencionara:

quidam uolunt adiectis duobus <pedibus>, spondeo ad caput, pyrrichio ad finem, in medio dimetron choriambicon clausum, ut ingressio <sit> talis, «Maece.nas atauis edite re.gibus». nam si solas duas syzygias pronunties, choriambicum sonant.¹¹⁶

Alguns adicionam dois pés ao dímetro coriâmbico, no meio: um espondeu no início e um pirríquio no fim, tal que o início seja: *Maece.nas atauis edite re.gibus*. Pois se pronunciareis somente as duas sizigias (do meio), soará coriâmbico.

¹¹³ *ibid.*, p. 296.

¹¹⁴ *ibid.*

¹¹⁵ *ibid.*

¹¹⁶ *ibid.*

Mário Vitorino também menciona a origem do asclepiadeu no pentâmetro e acrescenta outra possível origem no hendecassílabo, que corresponderia a duas sizigias antispásticas e um báquio:

prima ergo ode, ut quidam putant, a pentametro nascitur per detractorem syllabae brevis, quae erat ante paenultimam, subsistens metro asclepiadeo duodecasyllabo, ut «Maecenas atavis edite regibus». alii formatum id metrum putant ab hendecasyllabo per adiectionem unius syllabae, qua dempta fiet hendecasyllabus, ut Maecenas atavis edite regi.

A primeira ode, como alguns julgam, nasce do pentâmetro por meio da subtração da antepenúltima sílaba breve, subsistindo como metro asclepiadeu dodecassílabo, como *Maecenas atavis edite regibus*; outros julgam este metro ser formado do hendecassílabo por meio da adição de uma sílaba (pela qual, se for retirada, surge o hendecassílabo), como *Maecenas atavis edite regi*.

Logo em seguida ele dá mais duas escansões: a primeira por pés simples (– – | – ∪ | ∪ – | – ∪∪ | – ∪∪); a segunda por dipodias, como vimos já em Basso e Fortunaciano (– – | – ∪ ∪ – | – ∪ ∪ – | ∪ ∪):

feritur hoc metrum uel per singulos pedes, ut sit primus spondeus, secundus trochaeus, tertius iambus, quartus dactylus, <quintus dactylus> uel creticus, si in longam desinat; uel per dipodias, ut constet duobus choriambis mediis inchoante uersum spondeo, claudente autem iambo uel pyrrichio uel pariambo.

Esse metro ou procede por pés simples, desta forma: primeiro pé espondeu, segundo troqueu, terceiro iambo, quarto dátilo, quinto dátilo ou crético se terminar em longa; ou então procede por dipodias, de forma que constitua um verso com dois coriambos no meio, começando com um espondeu e fechando com um iambo, pirríquio ou pariambo.

Diomedes também comenta sobre a origem datílica do asclepiadeu, ao qual basta adicionar uma sílaba para que se torne novamente pentâmetro (*hic potest, unde ortus est, ad pentametrum elegiacum redigi addita una syllaba sic, 'Maecenas atavis edite remigibus'*), e duas sílabas no meio e no fim para que se torne hexâmetro, de onde também pode ter surgido:

potest asclepiadeus ab hexametro nasci detracto in mediis partibus disyllabo uerbo et <in> ultimis, ut si dicas «nimborum in patriam, loca feta furentibus austris», <nimborum in patriam feta furentibus; [...] rursus illi asclepiadeo adde disyllabum uerbum in medio et in imo, facies hexametrum sic, Maecenas atauis ades edite regibus olim.¹¹⁷

O asclepiadeu pode ter nascido do hexâmetro, sendo subtraídas duas sílabas no meio e no fim, tal que, se dizes *nimborum in patriam, loca feta furentibus austris*, [surge daí] *nimborum in patriam feta furentibus*; ao contrário, se adicionas um dissílabo no meio e no fim, obterás um hexâmetro: *Maecenas atauis ades edite regibus olim*.

Sérvio nos diz o seguinte a respeito desta ode:

prima igitur ode monocolos est. nam uersus, qui asclepiadeus dicitur, constat spondio, duobus choriambis et pyrrichio; ususque est hac metri compositione cantibus tribus, quorum primordia subnotauī, 'Maecenas atauis edite regibus', 'exegi monumentum aere perennius', 'donarem pateras grataque commodus'.¹¹⁸

Por isso, a primeira ode tem um só metro. O verso, chamado asclepiadeu, consta de espondeu, dois coriambos e pirríquio; esse metro foi usado na composição de três poemas, dos quais os primeiros versos marquei: *'Maecenas atauis edite regibus', 'exegi monumentum aere perennius', 'donarem pateras grataque commodus'*.

Dessa maneira, ele escande o verso como Basso, Fortunaciano e Mário Vitorino: – – | – ∪ ∪ – | – ∪ ∪ – | ∪ ∪ .

Importa notar que os autores acima, apesar de terem assinalado a semelhança entre asclepiadeu e pentâmetro elegíaco ou hexâmetro datílico, não elencaram explicitamente como possibilidade a escansão por pés espondeus e dátilos.

Em Mário Plócio Sacerdote essa escansão é descrita pela primeira vez. Ele menciona primeiro a divisão por dipodias, nomeando o verso asclepiadeu coriâmbico, ou seja, – – | – ∪ ∪ – | – ∪ ∪ – | ∪ ∪ (*choriambicum asclepiadeum fit, cum primus*

¹¹⁷ GL, 1, 508.

¹¹⁸ GL, 4, 468.

pes spondeus sit, ceteri choriambi, nouissimus pes disyllabus);¹¹⁹ de acordo com sua segunda análise, o verso seria coriâmbico falécio cuja origem é o hexâmetro datílico ou pentâmetro elegíaco com cesura pentemímera catalética, e ele então descreve sua escansão: espondeu, dátilo, sílaba, dois dátilos (– – | – ∞ | – || – ∞ | – ∞) (*choriambicum phalaecium fit spondeo, dactylo, syllaba, duobus dactylis. ex heroico enim uenit uel elegiaco sine ultima syllaba secundae caesurae penthemimericae, ut «Maecenas ataus edite regibus»*).¹²⁰

Toletano escande o asclepiadeu como Sacerdote: – – | – ∞ | – || – ∞ | – ∞ (quales pedes recipit? spondeum, dactylum, catalecton et post duos dactylos). Acrescenta que o asclepiadeu não é exatamente igual ao pentâmetro, pois não admite resolução do primeiro espondeu por dátilo, ou do segundo dátilo por espondeu, e todas as quantidades silábicas são fixas:

ergo ipsum est asclepiadeum minus quod elegiacum pentametrum? non, quia illud in capite aut spondeum et dactylum, aut dactylum et spondeum, aut duos dactylos, aut duos spondeos recipit, post catalecton cum duobus dactylis in fine. istud autem fixam regulam habet, ut semper primo loco spondeum recipiat, inde dactylum cum catalecton, post duos dactylos.¹²¹

Esse mesmo asclepiadeu será então menor do que o pentâmetro elegíaco? Não, porque o pentâmetro pode ter no início espondeu e dátilo, ou dátilo e espondeu ou dois dátilos, e depois é catalético com dois dátilos no fim. O asclepiadeu, porém, tem uma regra fixa, de forma que contenha sempre um espondeu na primeira posição, depois um dátilo mais um pé catalético, e, por fim, dois dátilos.

Segundo pseudo-Acrão o metro asclepiadeu menor:¹²²

*constat ex spondeo, duobus choriambis et pyrrichio, ita: maece - nasatavis - editere - gibus; sive aliter ex spondeo, dactylo, c<a>esura et duobus dactylis, ita: maece - nasata - vis - edite - regibus, quae scansio dicitur ex penthemimeri heroica et duobus dactylis*¹²³.

¹¹⁹ Como pseudo-Acrão, Basso, Mário Vitorino, Fortunaciano e Sérvio.

¹²⁰ GL, 6, 536.

¹²¹ Como pseudo-Acrão, Fortunaciano, Diomedes e Mário Plócio Sacerdote. *Ibid.*, p. 228.

¹²² Pseudo-Acrão é certamente posterior a Porfírião, e pode ser datado do séc. VII.

¹²³ Ps.-Acrão, p. 13, 3-8.

consta de espondeu, dois coriambos e pirríquio, assim: *maece - nasatavis - editere - gibus*; ou ainda de espondeu, dátilo, cesura dois dátilos, assim: *maece - nasata - vis - edite - regibus*, que é chamada escansão de pentemímera heróica e dois dátilos.¹²⁴

Desse modo, as duas formas de escandir esse metro propostas pelo comentador seriam: $- - | - \sim - | - \sim - | \sim \sim$ e $- - | - \sim | - || - \sim | - \sim$.¹²⁵ No primeiro caso ele concorda com Basso, Fortunaciano, Mário Vitorino e Sérvio Honorato, escandindo o verso por dipodias; no segundo, ele divide o metro em pés dátilos (como Sacerdote e Toletano) e nomeia o verso "pentemímero heroico mais dois dátilos".

Resumindo, encontramos nos gramáticos antigos estas quatro escansões do metro asclepiadeu menor:

1) trímetro antispástico (por dipodias antispásticas) $(- - - \sim | \sim - - \sim | \sim - \sim -)$ - segundo Hefestião, Basso e Fortunaciano;

2) dímeter coriâmbico, ou seja, espondeu, dímeter coriâmbico e pirríquio ou iambo $(- - | - \sim \sim - | - \sim \sim - | \sim \sim)$ - segundo Basso, Fortunaciano, Mário Vitorino, Sérvio Honorato, Mário Plócio Sacerdote e pseudo-Acrão;

3) por pés simples $(- - | - \sim | \sim - | - \sim | - \sim)$ - como sugeriu Mário Vitorino.

4) pentâmetro datílico com o segundo hemistíquio catalético $(- - | - \sim | - | - \sim | - \sim)$ - segundo Sacerdote e Toletano e pseudo-Acrão, mas já prefigurada por Basso, Fortunaciano, Mário Vitorino e Diomedes.

Tomemos agora caso a caso e vejamos como cada escansão pode ser analisada de acordo com as doutrinas métrica e rítmica expostas na introdução.

1) Trímetro antispástico acatalético $(- - - \sim | \sim - - \sim | \sim - \sim -)$

¹²⁴ Ps.-Acrão, p. 13, 3-8.

¹²⁵ Cf. Hardie, William Ross. *Res metrica: An introduction to the study of Greek and Roman versification*. Oxford. 1920, p.130 e ss. para a discussão moderna a respeito da "natureza" iâmbica ou datílica do coriâmbico.

De acordo com a classificação de Aristides, o metro antispástico é medido por pés de mesmo nome, por sua vez formados por dipodia de iambo e troqueu. Como vimos, Aristides inclusive menciona que a possibilidade mais elegante de alteração do primeiro dissílabo é para o espondeu, justamente como ocorre nessa escansão do asclepiadeu. Ainda acrescenta que o metro antispástico pode terminar com uma dipodia iâmbica pura, o que produz um efeito agradável.¹²⁶

Essa é a classificação dessa possibilidade de escansão do ponto de vista métrico. Do ponto de vista da rítmica o pé antispasto cai sob duas classificações: 1) pode ser um composto de pés do gênero iâmbico (o primeiro báquio, mencionado em 36, 5),¹²⁷ que possui ritmo de razão igual (têsis de iambo, ársis de troqueu, 1:1), apesar de seus componentes serem do gênero (rítmico) duplo (1:2 ou 2:1); ou 2) pode ser um ritmo misto, a saber, o dátilo báquico *ab iambo* (u - - u), igualmente com têsis de iambo e ársis de troqueu. Em ambos os casos o acento do ictos cai na primeira sílaba da dipodia, e podemos representá-la por:

A primeira dipodia (- - - u), considerada sob ambas as classificações, terá a têsis (o primeiro dissílabo) irracional, pois duas sílabas de duas durações estarão no lugar de três durações. Representaremos essa dipodia por:

A última dipodia não se encontra entre os compostos dos pés de gênero iâmbico, pois segundo o sistema rítmico de Aristides, os compostos são formados ou por sizigia rítmica (que por definição é a combinação de dois pés simples *diferentes*) ou por período (combinação de mais de dois pés simples); só pode, pois, ser classificada como um ritmo misto, especificamente o dátilo iâmbico, que consiste em têsis de iambo e ársis de iambo (38, 5). Como o próprio nome diz, ele possui ritmo de razão igual (1:1). Pode ser representado por:

¹²⁶ Arist. Quint. *De mus.* I 26, 20 ss.

¹²⁷ Referência à tradução de Barker, *op. cit.*, p. 433-457.

O verso inteiro terá a seguinte configuração rítmica (representada com os acentos métricos contrapostos aos acentos léxicos da ode I, 1, 1 a título de exemplo):

2) dímetro coriâmbico (– – | – ∪ ∪ – | – ∪ ∪ – | ∪ ∪)

O metro coriâmbico, segundo a descrição de Aristides, não admite nem pé espondeu simples nem pirríquio nem iambo simples. De acordo com sua doutrina, o asclepiadeu escandido de tal forma é o que podemos chamar logaédico, pois em 46, 22 lemos que os metros logaédicos são os que podem começar por pés de menor duração. Além disso, há referência a um tipo de metro prosódico¹²⁸ (37, 20 ss.) que pode ser constituído de pirríquio, iambo e troqueu, ou desses três mais um iambo, ou ainda de duas sizigias (rítmicas): um báquio e um jônico; Aristides não exemplifica os metros prosódicos, mas sabemos que o termo prosódico, apesar de suas muitas acepções, geralmente descreve os ritmos com expansão coriâmbica, ou seja, expansões do pé coriambo que no contexto da rítmica é também chamado de báquio (segundo).

Mais precisamente, o asclepiadeu coriâmbico cai sob a definição de metro *asynárteton*: um dos *asynárteta* elencados no capítulo 28 (51, 1) corresponde a um cólon constituído por um metro seguido e/ou precedido de um segmento; no nosso caso será um cólon de dímetro coriâmbico precedido de espondeu e seguido de pirríquio ou iambo (por causa da indiferença da última sílaba).

De acordo com a doutrina rítmica de Aristides, o pé coriambo, assim como o antíspasto, pode ser classificado de duas maneiras: 1) um composto de pés do gênero iâmbico (dessa vez é o segundo báquio, mencionado em 36, 5), com tésis de troqueu e ársis de iambo, cuja razão rítmica é 1:1 (como o antíspasto, ele possui razão igual apesar de seus componentes serem do gênero rítmico duplo); ou 2) pode ser um

¹²⁸ Prosódico é a tradução latina de logaédico, sendo que a etimologia deste vem de *lógos* e *aoidé*, e o termo designa o verso que está entre prosa e ode ou canção – daí a acepção do temo prosódico, que não deve ser entendido como adjetivo cognato de prosódia.

ritmo misto, identificado com o dátilo báquico *a trochaeo* (- uu -), também com tésis de troqueu e ársis de iambo (38, 7). Em ambos os casos o acento do ictos cai na primeira sílaba da dipodia, e podemos representá-la por:

O espondeu é classificado como pé simples do gênero datílico, ou seja, o gênero dos pés de razão igual; tem, então, tésis de longa e ársis de longa (— —). Contudo, há algumas possibilidades de interpretação rítmica do espondeu considerando o metro inteiro:

1) o espondeu pode ter a mesma duração da dipodia coriâmbica que o segue; Como consequência, cada longa terá três durações, considerando que a *agogé* seja de uma dipodia coriâmbica. Explicamos: se a *agogé* é de coriambo, o ictos acontecerá a cada coriambo, que tem tésis de troqueu - portanto, três durações - e ársis de iambo, com igualmente três durações; seguindo a *agogé*, o espondeu também manterá três durações para sua tésis e ársis. Graficamente temos: — | — | — ♪ — | — ♪ — | ♪ = . Podemos também representar com figuras rítmicas modernas:

2) Devemos considerar também a possibilidade do espondeu inicial corresponder a meio pé (em anacruse) e ter, por isso, a duração de meia dipodia. Nesse caso, ele perderá o acento tético e será irracional, visto que duas sílabas estarão no lugar de três durações:

3) Ou então ele continua sendo anacrúsico e matém as durações das longas não irracionais (daí talvez teríamos a primeira longa caindo no "contratempo", exatamente entre a tésis e a ársis):

3) Escansão por pés simples (— — | — ♪ | ♪ — | — ♪ | — ♪)

Do ponto de vista da métrica, essa escansão é, aparentemente, incoerente, porque apresenta no mesmo metro um pé troqueu e um iambo. Segundo Aristides, o metro datílico até admite espondeu e troqueu, mas não iambo; o metro iâmbico admite dátilo e espondeu em posições ímpares, mas não o troqueu (salvo, talvez no primeiro ou último pés, que não é nosso caso); o metro troqueu até admite dátilo e espondeu (se bem que preferencialmente em posições pares), mas nunca o iambo.

Do ponto de vista da rítmica, vejamos como diferem entre si os pés troqueu e iambo: eles têm a mesma magnitude (a mesma duração, ou seja, três durações), o mesmo gênero (gênero duplo), a mesma composição (são pés simples, divisíveis em durações e não em pés), ambos são racionais e, por serem pés simples, não diferem quanto aos tipos de divisão; porém, diferem com relação ao arranjo criado pela divisão das durações (as três durações do iambo e do troqueu são arranjadas de forma inversa, pois um pé é $\sim -$ e outro é $- \sim$) e também diferem por antítese, pois têm a ársis e tésis invertidas.

Se do ponto de vista métrico esses dois pés, uma vez no mesmo metro, descaracterizam um ao outro por serem antitéticos, fazendo com que seja impossível realizar um verso que contenha ambos sem "mancar", já do ponto de vista da doutrina rítmica é possível haver um ritmo formado de pés antitéticos (45, 28). Essa possibilidade está prevista na lição sobre modulação rítmica (40, 1), que nos ensina que a alteração do ritmo pode dar-se com relação à *agogé* e à razão - ou seja, de um tempo para outro, de um pé racional a um irracional, de um pé simples para um composto, de um gênero de pé para outro e, dentre outras mudanças possíveis, de um pé para outro antitético a ele.

Sabemos, então, que teoricamente é possível, do ponto de vista da composição rítmica, essa escansão do asclepiadeu, mas só podemos supor como seriam as ritmizações. Há muitas possibilidades; só para mencionar algumas:

1) mudar o "compasso" a cada pé, mantendo os gêneros dos pés e as relações de ársis e tésis (o que vai acarretar em uma "mancada" entre o segundo e terceiro e entre o terceiro e quarto pés):

2) para não haver mudança de "compasso", transformar os pés de razão igual (espondeu e dátilos) em irracionais, e manter as relações de ársis e tésis (o que também vai acarretar em uma "mancada" entre o segundo e o terceiro e entre o terceiro e quarto pés):

3) transformar os pés de razão dupla (iambo e troqueu) em irracionais e manter as ársis e tésis (com a esperada "mancada").

4) se é que isto seria possível: alongar a longa do troqueu e do iambo para que esses pés também tenham duração de quatro tempos como o espondeu e o dátilo, e manter uma só relação de ársis e tésis

4) pentâmetro datílico catalético (— — | — ∼ | — | — ∼ | — ∼)

O pentâmetro datílico, segundo Aristides, é formado por duas cesuras pentemímeras. No nosso caso, a segunda cesura é catalética. O metro é constituído por pés de mesma razão (os pés dátilo e espondeu são ambos de razão igual). Algumas possibilidades rítmicas do pentâmetro serão:

1) com a *agogé* correspondente à duração do dátilo:

2) se a *agogé* for de uma cesura inteira, e daí teremos só dois ictos no verso:

Note-se que há a possibilidade de haver pausa antes da cesura, com duração igual a uma sílaba longa, que pode ser feita para não interromper o ritmo e para marcar a cesura.

Segundo a doutrina métrica de Aristides, o metro datílico admite dátilo, espondeu e troqueu no último pé quando é catalético, mas se pensarmos que a última sílaba desse metro (ancípite ou *anceps*) poderá ser longa, teremos nesses casos um pé anfímacro (– ∼ –). Desse modo, ele seria mais bem classificado como dois cólons logaédicos *asynárteta*: o primeiro cólon é a cesura pentemímera datílica, e o segundo cólon é uma dipodia de pé dátilo mais um segmento (dátilo ou anfímacro). O importante, porém, é que o ictus, independente da classificação do metro, cairá na primeira sílaba do último pé ou segmento (´ ∼ –), e o ritmo, aparentemente, também será o mesmo.

West, em *Greek metre*, define-o como um período formado por glicônio (≡ ≡ – ∼ – ∼ ∼) com expansão coriâmbica.¹²⁹ Nota-se então que, assim como outros metros e cólons eólicos, apresentava número fixo de sílabas (não admitindo resolução, portanto) e, da mesma forma que o glicônio, as duas primeiras posições apresentavam quantidades livres ou *anceps*,¹³⁰ que desde G. Hermann denomina-se "base eólica".¹³¹

Stampini distingue o uso do metro na mélica grega e na latina. Seguindo a interpretação de Hefestião, descreve o asclepiadeu grego como hexapodia iâmbica acatalética, na qual somente a terceira dipodia consta de iambos puros, e a primeira apresenta três formas diferentes: um antíspasto (∼ – – ∼), uma dipodia trocaica (– ∼ – ∼) ou um antíspasto com a primeira sílaba irracional (– – – ∼).¹³²

¹²⁹ West, *Greek metre*, p. 32.

¹³⁰ Hardie considera estas primeiras duas sílabas "anacruses dissilábicas" (*op. cit.*, p. 129).

¹³¹ West, *Greek metre*, p. 30; similarmente Nougaret, L., *Traité de métrique latine classique*, pp. 98 e 101. Também para o ferecrácio e o hiponacteu.

¹³² Stampini, E., *Metrica di Orazio*, p.12.

O ritmo do verso grego seria, de acordo com Stampini, um composto de iâmbico e trocaico. Já o asclepiadeu latino, por exigência da recitação,¹³³ perderia o caráter (iâmbico) do asclepiadeu grego e o verso é dividido em duas partes iguais pela cesura: ou ambas com caráter datílico, sendo a primeira catalética e a segunda acatalética (– – | – ∘ ∘ | – || – ∘ ∘ | – ∘ ≍); ou, como ele prefere, a primeira, datílica catalética (– – | – ∘ ∘ | –), e a segunda, uma espécie de *méttron miktón* (logaédico), constituído de dátilo e dímetro troqueu catalético (– ∘ ∘ | – ∘ | ≍),¹³⁴ que se observaria também, por exemplo, no quarto verso da estrofe alcaica e no arquiloqueu maior do sistema arquiloqueu terceiro (segundo a classificação que adotamos aqui).¹³⁵

Em notação musical temos, aproximadamente: ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ , ou então ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ .

Stampini ainda observa que, se o primeiro hemistíquio soa como o início do pentâmetro elegíaco ou como o início de alguns versos hexâmetros datílicos, pode-se relacionar o primeiro verso da ode I,1 com outros versos iniciais, como, por exemplo, o da epístola 1, I a Mecenas (*Prima dicte mihi, summa dicende Camena*).¹³⁶

A diferença principal, se é que há diferença, apontada por Stampini entre o asclepiadeu grego e o horaciano, e, portanto, a possível diferença entre o asclepiadeu cantado e o recitado, é que o grego seria compreendido em ritmo iâmbico, ou "compasso ternário", como diríamos modernamente, e o horaciano em ritmo datílico, ou "compasso binário". Porém, vimos que metricistas e comentadores latinos também escandem o asclepiadeu horaciano como Hefestião, e nenhuma evidência nos leva a concluir que aquela escansão se dá pelo fato de o verso ser cantado, e esta pelo fato de ser recitado, nem tampouco temos notícia de que o compasso binário era preferido para a recitação e o ternário para o canto.

¹³³ A associação que se faz entre o canto e a natureza iâmbica e entre a recitação e a natureza datílica não é clara. Stampini observa a semelhança entre o primeiro hemistíquio do asclepiadeu com o início do pentâmetro e de alguns hexâmetros (p.e. o primeiro verso da primeira epístola de Horácio).

¹³⁴ Stampini opta por alongar a longa do troqueu de forma que esse pé tenha a mesma duração que o dátilo e o espondeu.

¹³⁵ Stampini, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁶ *Ibid.*

De acordo com Allen¹³⁷ os versos logaédicos são de natureza trocaica, apresentando pés irracionais (dátilos) em algumas posições. Ele elenca entre os principais o glicônio (quatro pés), o ferecrácio (três pés) e a dipodia logaédica, ou ferecrácio menor (dois pés). A notação dos versos, segundo ele, é como se segue:

1) glicônio: – ˘ | – ˘ ˘ | – ˘ | ˘

$\frac{3}{8}$ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ou $\frac{3}{8}$ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩

2) ferecrácio: – ˘ | – ˘ ˘ | – ˘

$\frac{3}{8}$ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ou $\frac{3}{8}$ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩

3) dipodia logaédica: – ˘ ˘ | – ˘

$\frac{3}{8}$ ♩ ♩ | ♩ ♩ ou $\frac{3}{8}$ ♩ ♩ | ♩ ♩

A partir desses versos se formaria o asclepiadeu, tomando a seguinte configuração:

$\frac{3}{8}$ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

Maecé nasatávis édite ré gi bus

Outra característica dos asclepiadeus de Alceu são as "pausas de palavras" depois da sexta ou sétima sílaba. Já em Horácio observamos pausa estável após a sexta sílaba, e as duas primeiras sílabas são sempre longas. Segundo Crusius, é possível que o poeta helenístico Asclepiades tenha levado a cabo a fixação da pausa; , não foi conservado nenhum exemplar que o comprove.¹³⁸

1.2 Segundo sistema asclepiadeu

É um dístico formado por verso glicônio e asclepiadeu menor. O asclepiadeu menor já foi tratado acima. Estudaremos agora o segundo verso do dístico, o glicônio.

¹³⁷ *New Latin grammar*, p. 419.

¹³⁸ Crusius, Frederico. *Iniciación en la métrica latina*, p. 100.

Segundo a doutrina de Hefestião, o glicônio também é considerado metro antispástico assim como o asclepiadeu. Segundo ele, é um dímeter antispástico acatalético, cujo inventor foi Glícon.¹³⁹

Basso também considera o glicônio e o asclepiadeu pertencentes ao mesmo gênero, e escande o glicônio de forma coerente com uma das suas interpretações do asclepiadeu: espondeu, coriambo, pirríquio ou iambo (– – | – ∪ – | ∪ –):

*glyconion octosyllabon et genere asclepiadeon est. huic enim si addideris dipodiam choriambicam, facies asclepiadeon sic, -sic te diua potens <diua potens> Cypri. diuiditur autem spondeo, choriambo, pyrrichio uel iambo propter syllabae indifferentiam.*¹⁴⁰

O glicônio octassílabo também pertence ao gênero asclepiadeu. Pois se a ele adicionares uma dipodia coriâmbica, tornar-se-á asclepiadeu: -sic te diua potens <diua potens> Cypri. De fato, é dividido por espondeu, coriambo e pirríquio ou iambo (por causa da indiferença da última sílaba).

E na seção em que trata do hendecassílabo falécio (– – | – ∪ – | – | ∪ – | ∪ – | –),¹⁴¹ diz que esse hendecassílabo falécio, parte heroico parte iâmbico, torna-se metro anacreôntico de oito sílabas – chamado báquico pelos músicos e coriâmbico pelos gramáticos – se forem tiradas as três últimas sílabas:

*castae Pierides meae Camenae. detracto enim Camenae fit anacreonteon metrum syllabarum octo, quod musici bacchicon uocant, grammatici choriambicon * qui duplex constat ex longa et duabus breuibus et longa, id est ex choreo et iambo. hoc metrum incrementum accipit et totum ab Alcaeo tractatum est et ab Horatio nostro. nam quod est castae Pierides meae, id est apud Horatium «intermissa Venus diu». demus illi incrementum, id est pro uno duos choriambos, fiet: intermissa Venus <missa Venus> diu, et: castae Pierides Pierides meae. huic simile «Maecenas atauis edite regibus, / o et praesidium et dulce decus meum». hic etenim, qui disyllabo uerbo absoluto finitur, si amiserit choriambum, erit illi metro par, cuius exemplum: castae Pierides meae; fiet enim: o et praesidium meum. rursus ad crescat choriambus, fiet: castae Pierides Pierides meae, et «o et praesidium et dulce decus meum» et: intermissa Venus missa Venus diu. demus etiam nunc illi unius choriambi incrementum, fiet: castae Pierides Pierides <Pierides>*

¹³⁹ Hef. Ench. X, 2, 13. Safo e Anacreonte, porém, já utilizavam esse verso.

¹⁴⁰ SLRM, 303. GL, 6, 306.

¹⁴¹ SLRM, p. 315 = GL, 6, 255-278.

meae, quale est illud apud Horatium, quod et ipsum ab Alcaeo sumpsit, «tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi».

castae Pierides meae Camenae. Pois se for tirada a palavra *Camenae*, tornar-se-á o metro anacreôntico de oito sílabas, que os músicos chamam báquico e os gramáticos coriâmbico (cuja dipodia consta de longa, duas breves e longa, isso é, coreu e iambo). Esse metro foi desenvolvido e totalmente trabalhado por Alceu e por nosso Horácio. Pois *castae Pierides meae* é como *intermissa Venus diu* em Horácio. Se o desenvolvermos, isso é, se usarmos dois coriambos em vez de um, resultará em: *intermissa Venus <missa Venus> diu*, e *castae Pierides Pierides meae*. Similar a ele é: *Maecenas atavis edite regibus, / o et praesidium et dulce decus meum*. Por causa do fato de terminar com uma palavra dissílaba solta, se for retirado um coriambo ficará igual àquele metro, cujo exemplo é: *castae Pierides meae*; e, portanto, como: *o et praesidium meum*. Novamente, se se acrescenta um coriambo, ficará como *castae Pierides Pierides meae*; e «*o et praesidium et dulce decus meum*»; e ainda *intermissa Venus missa Venus diu*. E se acrescentarmos a ele mais um coriambo, resultará em: *castae Pierides Pierides <Pierides> meae*, tal como aquele verso de Horácio, que também foi tomado de Alceu: «*tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi*». ¹⁴²

Fortunaciano relata que o glicônio (ou octassílabo anacreôntico), como o asclepiadeu, origina-se do hexâmetro datílico:

«sic te diua potens Cypri, / sic fratres Helenae lucida sidera»: tertia ode dicolos est, habet primum octosyllabum anacreontium, quem et glyconium uocant, habet originem ab heroo, constat ex spondeo et duobus dactylis [...]. ¹⁴³

sic te diua potens Cypri, / sic fratres Helenae lucida sidera: a terceira ode é um dístico e tem como primeiro verso o anacreôntico, que alguns chamam de glicônio; ele tem origem no heroico (datílico), e é constituído de espondeu e dois dátilos [...].

Igualmente, Mário Vitorino afirma que o glicônio é igual ao trímetro datílico (... *commune hoc esse cum heroo trimetro, quod constat ex spondeo et duobus dactylis* ...), sendo formado por espondeu e dois dátilos : – – | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ . ¹⁴⁴

¹⁴² Fortunaciano em SLRM a partir da p. 325 = Basso em GL, 255-272.

¹⁴³ GL, 278-304.

¹⁴⁴ *Ibid*, p.147.

Em outra seção, Mário Vitorino também escande o glicônio (como Basso e Fortunaciano) desta forma: *glyconia, quae et anacreontia, spondeus -sic te, choriambus -diua potens, pyrrichius -Cypri*.¹⁴⁵

Málio Teodoro afirma que o glicônio é um trímetro datílico, e consta de um espondeu e dois dátilos (*metrum dactylicum trimetrum glyconium constat ex spondio et duobus dactylis*).¹⁴⁶

Diomedes, ao descrever a sexta ode, elenca as duas possibilidades: espondeu, coriambo e iambo, ou espondeu, dátilo e dátilo (tripodia datílica):

[*glyconio*] *constat autem ex spondeo et choriambo et iambo sic, «miles. te duce ges.serit». alii uero κατὰ τριποδίαν δακτυλικήν scandunt sic, spondeus dactylus dactylus, «miles. te duce. gesserit»*.¹⁴⁷

O glicônio constitui-se de espondeu, coriambo e iambo, assim: *miles. te duce ges.serit*. Outros, no entanto, escandem-no como tripodia datílica, ou seja, espondeu, dátilo e dátilo: *miles. te duce. gesserit*.

Sérvio, a respeito da ode I, 3, também nos diz que

tertia ode dicolos est distrofos. nam primus uersus, cui glyconio uocabulum datur, constat spondio et duobus dactylis; secundus uero asclepiadeus est, cuius iam in prima ode dedimus rationem [...].¹⁴⁸

A terceira ode é um dístico; o primeiro verso, ao qual dá-se o nome de glicônio, constitui-se por espondeu e dois dátilos; o segundo, por sua vez, é asclepiadeu, cuja escansão já demos na primeira ode [...].

Mário Plócio Sacerdote afirma que o glicônio é um trímetro datílico, cuja composição será sempre: – – | – ~ ~ | – ~ ~ (*glyconium trimetrum dactylicum monoschematistum est. constat enim semper spondeo, duobus dactylis ...*).¹⁴⁹

Toletano escande da mesma maneira:

glyconium quales pedes recipit? spondeum, et duos dactylos. da eius exemplum: uictorum genus optimum.¹⁵⁰

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 172.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁷ GL, 1, p. 520.

¹⁴⁸ GL, 4, p. 469.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 515.

Por quais pés compõe-se o glicônio? Espondeu e dois dátilos. Dá-me um exemplo dele: *uictorum genus optimum*.

Pseudo-Acrão,¹⁵¹ comentando a ode I, 3, também diz que o primeiro verso é o glicônio, constituído de espondeu e dois dátilos (*primus versus glyconius*¹⁵² *est, constat ex spondeo et duobus dactylis, ita: sic te - diva po - tens cypri. Secundus asclepiadeus*).

Resumidamente, encontramos nos gramáticos antigos estas três escansões do glicônio (ou anacreôntico):

1) dímetro antispástico acatalético (– – – ∪ | ∪ – ∪ –) - de acordo com Hefestião;

2) coriâmbico, ou anacreôntico octassílabo (– – | – ∪ ∪ – | ∪ ∪) - segundo Basso, Fortunaciano, Mário Vitorino e Diomedes;

3) trímetro datílico (– – | – ∪ ∪ | – ∪ ∪) - segundo Fortunaciano, Mário Vitorino, Málio Teodoro, Diomedes, Sérvio, Sacerdote, Toletano e pseudo-Acrão.

Como fizemos com o primeiro asclepiadeu, tomemos agora caso a caso e vejamos como cada escansão pode ser analisada de acordo com a doutrina rítmica.

1) Dímetro antispástico acatalético (– – – ∪ | ∪ – ∪ –)

Como vimos, o metro antispástico admite alteração do primeiro dissílabo para o espondeu, que inclusive é a possibilidade mais elegante de acordo com Aristides. Também vimos que a terminação por uma dipodia iâmbica pura produz um efeito agradável (49, 20 ss).

A primeira dipodia do verso horaciano terá sempre a seguinte configuração: – – – ∪; a segunda será uma dipodia iâmbica com a última sílaba *anceps*: ∪ – ∪ ∼.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 228.

¹⁵¹ Ps.-Acrão, p. 23.

¹⁵² Em Aftônio (ou Vitorino?): *igitur «sic te diua potens Cypri» est glyconium, quod quidam anacreontion dixerunt*.

Já falamos das classificações do pé antíspasto do ponto de vista da doutrina rítmica: pode ser o báquio primeiro ou o dátilo báquico *ab iambo*, representados por:

Portanto, assim como no asclepiadeu, o primeiro dissílabo da primeira dipodia será irracional, pois duas sílabas de duas durações estarão no lugar de três durações:

E a última dipodia (iâmbica) corresponde, como já vimos também, ao dátilo iâmbico:

O verso inteiro terá a seguinte configuração rítmica:

2) Coriâmbico, ou anacreôntico de oito sílabas (– – | – ~ ~ – | ~ ~)

Também podemos identificá-lo com os metros logaédicos, dado que se inicia por um pé de menor duração e tem o coriambo como base. Porém, de acordo com a doutrina métrica, segundo a qual a menor medida de um metro é o dístico, não poderíamos propriamente chamá-lo de metro coriâmbico, porque, seguindo essa escansão, temos apenas uma dipodia coriâmbica.

Por isso, ele será mais bem classificado como metro *asynárteton*: como vimos na introdução, os metros *asynárteta* podem corresponder a cólons formados por dois metros, ou por um metro seguido de um ou mais segmentos, ou por um ou mais segmentos seguidos de um metro, ou ainda cólons formados somente por segmentos; o glicônio corresponderia a este último: a um cólon constituído de três segmentos (um pé espondeu, um coriambo e um pirríquio).¹⁵³

¹⁵³ Arist. Quint. *De mus.* 28, 1.

Como já vimos ao falar do asclepiadeu, o pé coriambo, de acordo com a doutrina rítmica de Aristides, pode ser classificado como báquio segundo (36, 5) ou como dátilo báquico *a trochaeo* (38, 7), que representamos como:

O espondeu, como sabemos, é classificado como pé simples do gênero datílico (—|—).

Considerando agora o metro inteiro, estas são algumas possibilidades rítmicas (correspondentes às do asclepiadeu):

1) se o espondeu tiver a mesma duração da dipodia coriâmbica que o segue, com um icto a cada pé:

2) se o espondeu inicial corresponder a meio pé (em anacruse) e tiver a duração de meia dipodia (sem o acento tético e irracional):

3) se o espondeu ainda for anacrúsico mas mantiver as durações das longas não irracionais:

O pirríquio é classificado na rítmica como pé simples do gênero datílico (razão 1:1), mas tanto na análise do glicônio como na do asclepiadeu consideramos esse "pé" uma cataléxis, e incluímos ambas as sílabas na porção tética do pé catalético.

3) Trímetro datílico (— — | — ~ | — ~ ~)

O metro datílico, como vimos acima no primeiro asclepiadeu, admite espondeu e dátilo (ambos do mesmo gênero rítmico); o último pé pode ser dátilo ou anfímacro, e por causa disso pode ser que o metro seja mais bem classificado como cólon logaédico *asynárteton* composto de um dímetro datílico e um segmento (pé

dátilo ou anfímacro). No entanto, independente da classificação, teremos provavelmente o mesmo ritmo (estamos considerando a primeira sílaba tética, e as duas outras como se fossem uma terminação hipercatalética):

1) podemos ler com um icto a cada pé dátilo (a *agogé* correspondente à duração do dátilo):

2) ou com um icto só para o cólon inteiro:

De acordo com Stampini e West, da mesma forma que o asclepiadeu e outros cólons eólicos, o glicônio grego é coriâmbico, podendo ser representado da seguinte maneira: $\frac{6}{8}$. . | . . | . . | . . .

Segundo a análise de Stampini, o glicônio devia ser lido com o seguinte ritmo:

Já segundo Allen, leríamos:

1.3 Terceiro sistema asclepiadeu

É uma estrofe de quatro versos, sendo três asclepiadeus menores e um glicônio.¹⁵⁴

Fortunaciano nos diz o seguinte:

*tres primi asclepiadei, ut «Maecenas atauis edite regibus»; quartus glyconius, ut «γουννοῦμαί σ' ἐλαφιβόλε».*¹⁵⁵

Os três primeiros versos são asclepiadeus, como *Maecenas atauis edite regibus*; o quarto é glicônio, como *γουννοῦμαί σ' ἐλαφιβόλε*.

¹⁵⁴ Em Horácio ocorre nove vezes: I, 6, 15, 24, 33; II, 12; III, 10, 16; IV, 5, 12.

¹⁵⁵ GL, 6, 300.

Lemos em Diomedes:

*sexta ode tetracolos Horatianum <metrum> habet. constat autem ex tribus uersibus asclepiadeis, de quibus supra diximus, sic, «scribe.ris Vari.o. fortis et. hostium» et quarto glyconio. constat autem ex spondeo et choriambo et iambo sic, «miles. te duce ges.serit». alii uero κατὰ τριποδίαν δακτυλικήν scandunt sic, spondeus dactylus dactylus, «miles. te duce. gesserit».*¹⁵⁶

A sexta ode apresenta o metro horaciano de quatro versos. Consta de três versos asclepiadeus, a respeito do qual já falamos acima, como em *scribe.ris Vari.o. fortis et. hostium*; o quarto verso é glicônio: consta de espondeu, coriambo e iambo, como em *miles. te duce ges.serit*. Outros, porém, o escandem por tripodia datílica: espondeu, dátilo e dátilo, como em *miles. te duce. gesserit*.

Segundo Sérvio Honorato,

*sexta ode dicolos est tetrastrophos. primi enim tres uersus asclepiadei sunt, quorum iam meminimus, quartus glyconius.*¹⁵⁷

A sexta ode é uma estrofe de quatro versos, sendo dois metros utilizados: os primeiros três versos são asclepiadeus, do qual já comentamos; o quarto é glicônio.

1.4 Quarto sistema asclepiadeu

É uma estrofe composta de dois asclepiadeus menores, um ferecrácio e um glicônio. Ele utiliza essa estrofe nas odes I, 5, 14, 21, 23; III, 7, 13; IV, 13. Não temos notícia de ocorrência dessa estrofe antes de Horácio.

Para o asclepiadeu e glicônio, ver as seções acima.

Hefestião descreve o ferecrácio como metro antispástico heptemímero (que corresponde a um dímetro antispástico catalético), e apresenta o seguinte esquema:

≡ ≡ — ∪ | ∪ — ≡ .¹⁵⁸

¹⁵⁶ GL, 1, 520.

¹⁵⁷ GL, 4, 469.

¹⁵⁸ Hef. Ench. X, 2, 10.

Mário Vitorino dá duas possibilidades: *hoc metrum conficitur ex spondeo dactylo et spondeo uel, ut quidam, e spondeo choriambo et syllaba, quod idem dici potest glyconium catalecticum*.¹⁵⁹ Ou seja, escande-o por espondeu, dátilo e espondeu (– – | – ∞ | – –), ou por glicônio catalético: espondeu, coriambo e uma sílaba (– – | – ∞ – | ∞).

Málio Teodoro também o analisa como metro datílico:

metrum dactylicum trimetrum pherecratium constat ex spondio et dactylo et spondio siue trochaeo, ut est apud Horatium: «grato, Pyrra, sub antro».¹⁶⁰

O trímetro datílico ferecrácio consta de espondeu, dátilo e espondeu (ou troqueu), como está em Horácio: *grato, Pyrra, sub antro*.

Segundo Diomedes, o ferecrácio é trímetro datílico (– – | – ∞ | – –) (*pherecratium autem est trimetrum heroicum, spondeus dactylus spondeus*).¹⁶¹

Sérvio Honorato também o analisa dessa forma:

quinta ode tricolos est tetrastofos. nam primi duo uersus asclepiadei sunt, tertius uero trimeter est heroicus, quartus autem glyconius, cuius in tertia ode dedimus rationem.

A quinta ode é uma estrofe de quatro versos, sendo usados três metros: pois os dois primeiros são asclepiadeus, o terceiro é um trímetro heroico, e o quarto é glicônio, cuja escansão já demos ao falar da terceira ode.

Segundo pseudo-Acrão, no comentário à ode I, 5:

metrum duobus versibus asclepiadeum, tertius feregratius, qui constat spondeo, dactilo et spondeo, ita: grato - pyrra sub - antro. Quartus glyconius est, qui constat ex spondeo et duobus dactilis, ita: cui fla - vam reli - gas comam.¹⁶²

O metro dos dois primeiros versos é asclepiadeu, do terceiro é ferecrácio, que consta de espondeu, dátilo e espondeu, assim: *grato - pyrra sub - antro*. O quarto verso é glicônio, que consta de espondeu e dois dátilos, assim: *cui fla - vam reli - gas comam*.

¹⁵⁹ GL, 6, 165.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 6, 28.

¹⁶¹ *Ibid.*, 1, 520.

¹⁶² Ps.-Acrão, p. 35.

Temos, portanto, três escansões do ferecrácio muito similares às do glicônio:

1) como metro antispástico heptemímero (– – – ∪ | ∪ – ≡), segundo Hefestião;

2) como glicônio (coriâmbico) catalético (– – | – ∪∪ – | ≡), segundo Mário Vitorino;

3) como trímetro datílico, segundo Mário Vitorino, Diomedes, Sérvio Honorato e pseudo-Acrão (– – | – ∪∪ | – –).

1) Antispástico heptemímero, ou dímetro antispástico catalético (– – – ∪ | ∪ – ∪ –)

Como no asclepiadeu e no glicônio, a primeira dipodia do verso horaciano terá sempre a seguinte configuração: – – – ∪ (sendo que o primeiro dissílabo da primeira dipodia é irracional); a segunda será uma dipodia antispástica catalética: ∪ – ≡.

Logo, o ferecrácio, segundo essa escansão, terá a seguinte configuração rítmica:

2) Glicônio (coriâmbico) catalético (– – | – ∪∪ – | ≡)

Como o glicônio, a classificação em que melhor se encaixa esse metro, de acordo com a doutrina métrica de Aristides, é a que corresponde a um cólon logaédico constituído de três segmentos (um pé espondeu, um coriambo e uma sílaba).¹⁶³

O pé coriambo, agora de acordo com a doutrina rítmica de Aristides, pode ser classificado como báquio segundo (36, 5) ou como dátilo báquico *a trochaeo* (38, 7): | ♪' ♪' |; e o espondeu é pé simples do gênero datílico (♩|–).

¹⁶³ Arist. Quint. *De mus.* 28, 1.

As possibilidades rítmicas, que correspondem às do asclepiadeu e do glicônio, são:

- 1) com o espondeu de seis durações, com um icto a cada pé:

- 2) com o espondeu anacrúsico de três durações, sem o acento tético e irracional:

- 3) com o espondeu anacrúsico de quatro durações (não irracional):

3) Trímetro datílico (– – | – ∞ | – ∞)

O metro datílico, como já vimos, admite espondeu, dátilo e troqueu no último pé. Ritmicamente não há dificuldade de interpretação, pois todos esses pés pertencem ao mesmo gênero (razão igual, 1:1), inclusive se o último pé, por causa da indiferença da última sílaba, for troqueu, uma vez que ele será considerado não como pé do gênero rítmico duplo (2:1), mas como pé datílico (gênero igual) catalético. Podemos ritmizá-lo assim:

West considera o ferecrácio um glicônio catalético, e o analisa como um cólon eólico coriâmbico.¹⁶⁴ Podemos assim ritmizá-lo, segundo ele:

De acordo com Stampini, o ferecrácio horaciano seguiria a mesma escansão do glicônio e asclepiadeu datílicos, e seria recitado com o seguinte ritmo:

Segundo a interpretação de Allen teríamos:

¹⁶⁴ West, "Introduction", em *Greek metre*, p. 33.

1.5 Quinto sistema asclepiadeu (asclepiadeu maior)¹⁶⁵

Hefestião o classifica como tetrâmetro antispástico acatalético (ou hexadecassílabo sáfico); comenta que foi utilizado em todo o terceiro livro de Safo e em muitas odes de Alceu.¹⁶⁶ De acordo com ele, o metro é escandido dessa forma:

≡ ≡ – ∪ | ∪ – – ∪ | ∪ – – ∪ | ∪ – ∪ ≡.

Aftônio o nomeia antispástico, mas o escande por coriambos:

*de hecdecasyllabis sapphicis uel, ut quidam uolunt, antispasticis. recipit pedes primum spondeum, secundum et tertium et quartum choriambos, quintum disyllabum.*¹⁶⁷

Do hexadecassílabo sáfico, ou, como pretendem alguns, antispástico. Compõe-se dos seguintes pés: o primeiro é espondeu, o segundo, terceiro e quarto são coriambos, o quinto, dissílabo.

Fortunaciano acrescenta que a diferença entre o asclepiadeu (menor) e o hexadecassílabo sáfico é que este é trímetro, aquele é dímetro coriâmbico, ambos com um espondeu no começo e um pirríquio no fim:

«tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi quem tibi»: hecdecasyllabus sapphicus. de hoc iam supra dictum est, adiectione spondei ad caput et pyrrichii ad finem in medio esse choriambicum trimetrum, ut illud dimetrum diximus habere, «Maecenas atavis edite regibus».

«tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi quem tibi»: hexadecasyllabus sáfico. A respeito desse [metro] já foi dito acima que é um trímetro coriâmbico, com a adição de um espondeu no começo e um pirríquio no fim, como dissemos ter aquele dímetro, «Maecenas atavis edite regibus».

¹⁶⁵ Horácio emprega esse metro nas odes I, 11, I, 18 e IV, 10.

¹⁶⁶ Hef. *Ench.* X, 3, 5.

¹⁶⁷ GL, 6, 181.

Fortunaciano, porém, agora comentando a ode IV, 10, diz que o metro é um hexâmetro datílico cujo quarto pé é substituído por anapesto, e escande da seguinte forma: primeiro e terceiro pés, espondeus; segundo, quinto e sexto, dátilos; quarto, anapesto (– – | – ∞ | – – | ∞ – | – ∞ | – ∞).¹⁶⁸

Mário Vitorino também o escande por coriambos:

ἐκκαίδεκασύλλαβα sapphica, quae quidam antispastica dixerunt, spondeus tu ne, <tres> choriambi quaesieris scire nefas quem mihi quem, pyrrichius tibi.

hexadecassílabo sáfico, que alguns chamaram antispástico, [compõe-se de] espondeu *tu ne*, três coriambos *quaesieris scire nefas quem mihi quem*, e pirríquio *tibi*.

Diomedes também diverge na escansão das odes I, 11, e I, 18. A primeira considera ser composta em metro falécio, e escande como – – | – ∞ | – || – ∞ | – || – ∞ | – ∞ ≈ :

*undecima ode phalaecium metrum habet et constat uersibus qui scanduntur sic, spondeus dactylus semipes dactylus semipes dactylus <dactylus>, «tu ne. quaesie.ris. scire ne.fas. quem mihi. <quem tibi>».*¹⁶⁹

A décima primeira ode apresenta metro falécio, e consta de versos assim escandidos: espondeu, dátilo, meio-pé, dátilo, meio-pé, dátilo, dátilo. «*tu ne. quaesie.ris. scire ne.fas. quem mihi. <quem tibi>*».

Já a ode I, 18 seria composta em metro hexadecassílabo sáfico, que escande como – – | – ∞ – | – ∞ – | – ∞ – | ∞ ∞ :

*octaua decima ode sapphicum metrum hecdecasyllabum habet, quod constat <ex> spondeo et tribus choriambis et pyrrichio, «nullam. Vare sacra. uite prius. seueris ar.borem».*¹⁷⁰

¹⁶⁸ «o crudelis adhuc et Veneris muneribus potens». hi omnes quo minus heroi hexametri dici possent commutatio quarti pedis fecit: nam pro dactylo anapaestum habent. simul et illud uidendum, quod nullam habent uarietatem pedum, sed ordo idem omnibus, ut primum et tertium spondeum habeant, secundum et quintum et sextum dactylos, quartum anapaestum, per quod et syllabarum XVI numerus in omnibus perseuerat” (Ibid., 303).

¹⁶⁹ Ibid., 1, 522.

A décima oitava ode tem metro sáfico hexadecassílabo, que consta de espondeu, três coriambos e pirríquio, *nullam. Vare sacra. uite prius. seueris ar.borem.*

Sérvio Honorato considera a ode IV, 10 ser composta por verso coriâmbico, escandido como espondeu, três coriambos e pirríquio (*decima ode monocolos <est>. uersu enim, cui choriambico nomen datur, continetur et constat spondio, tribus choriambis et pyrrichio*).

Mário Plócio Sacerdote dá duas possibilidades:

fit etiam pentametrum brachycatalectum asclepiadeum choriambicum, ut «tu ne. quaesieris. scire nefas. quem mihi quem. tibi»;¹⁷¹

[...] *fit etiam pentametrum acatalectum phalaecium spondeo, dactylo, syllaba, dactylo, syllaba, duobus dactylis, «tu ne quaesieris scire nefas quem mihi quem tibi»*.¹⁷²

É pentâmetro braquicatalético asclepiadeu coriâmbico, como *tu ne. quaesieris. scire nefas. quem mihi quem. tibi* [...] É também pentâmetro acatalético falécio, escandido por espondeu, dátilo, sílaba, dátilo, sílaba, dois dátilos: *tu ne quaesieris scire nefas quem mihi quem tibi*.

Toletano o nomeia asclepiadeu maior datílico, porém escande-o como metro coriâmbico: espondeu, três coriambos e pirríquio:

quale metrum sequitur? aliud dactylicum asclepiadeum maius. quales pedes recipit? spondeum, tres choriambos, ita ut pyrrichium habeat in fine. da eius exemplum: «annum cardo rotat, dum fruimur sole uolubili». asclepiadeum metrum quis inuenit? Asclepiades quidem asclepiadea scripsit.¹⁷³

Qual metro se segue? Outro asclepiadeu maior datílico. De quais pés se compõe? Espondeu, três coriambos, e o fim como o pirríquio. Dá-me um exemplo dele. *annum cardo rotat, dum fruimur sole uolubili*. Quem foi o inventor do metro asclepiadeu? Certo Asclepiades escreveu metros asclepiadeus.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 1, 522.

¹⁷¹ *Ibid.*, 4, 470.

¹⁷² *Ibid.*, 6, 537.

¹⁷³ *Ibid.* 229.

Pseudo-Acrão escande a ode I, 11 de dois modos diferentes: como coriâmbico hexadecassílabo – – | – ∞ – | – ∞ – | – ∞ – | ∞ ≡ e falécio – – | – ∞ | – || – ∞ | – || – ∞ | – ∞ ≡.

*Metrum choriambicum exdecasyllabum, quod constat ex spondeo, tribus choriambis et pyrrichio sive iambo; ita: tu ne - quaesieris - scire nefas - quem mihi quem - tibi. Sive aliter: metrum falleucium, quod scanditur ita: tu ne - spondeus - qu<a>esie - dactilus - ris - semipes - scire de - dactilus - fas - semipes - quem mihi - dactilus - quem tibi - dactilus.*¹⁷⁴

É um metro coriâmbico hexadecassílabo, que consta de espondeu, três coriambos e um pirríquio ou iambo; assim: *tu ne - quaesieris - scire nefas - quem mihi quem - tibi*. Ou, de outro modo, é um metro falécio, escandido assim: *tu ne - espondeu - qu<a>esie - dátilo - ris - meio pé - scire ne - dátilo - fas - meio pé - quem mihi - dátilo - quem tibi - dátilo*.

Resumindo, encontramos nos gramáticos estas quatro escansões:

1) Tetrâmetro antispástico acatalético (≡ ≡ – ∞ | ∞ – – ∞ | ∞ – – ∞ | ∞ – ∞ ≡), de acordo com Hefestião;

2) hexadecassílabo sáfico (coriâmbico) (– – | – ∞ – | – ∞ – | – ∞ – | ∞ ≡), de acordo com Aftônio, Fortunaciano, Mário Vitorino, Diomedes, Sérvio Honorato, Sacerdote, Toletano e pseudo-Acrão;

3) falécio (– – | – ∞ | – || – ∞ | – || – ∞ | – ∞ ≡), segundo Diomedes, Sacerdote e pseudo-Acrão;

4) hexâmetro datílico com quarto pé anapesto (– – | – ∞ | – – | ∞ – | – ∞ | – ∞), segundo Fortunaciano.

1) Tetrâmetro antispástico acatalético (– – – ∞ | ∞ – – ∞ | ∞ – – ∞ | ∞ – ∞ ≡)

Como no asclepiadeu menor, no glicônio e no ferecrácio, a primeira dipodia do verso horaciano terá sempre esta configuração, com duas longas no início: – – – ∞.

¹⁷⁴ Ps.-Acrão, p. 53.

Como vimos acima, os metros antispásticos, segundo a doutrina métrica de Aristides, são medidos por pés antispásticos, por sua vez formados por iambo e troqueu. A doutrina rítmica já classifica o antispasto ou como báquio primeiro (composto de pés do gênero duplo, mas ele mesmo de gênero igual) ou como dátilo báquico *ab iambo* (ritmo misto de gênero igual).

Sendo assim, como já explicamos, o primeiro dissílabo da primeira dipodia é irracional:

A segunda e a terceira serão dipodias antispásticas, e a última será uma dipodia iâmbica, que, segundo a doutrina rítmica, é classificada como um ritmo misto, especificamente o dátilo iâmbico, com tésis de iambo e ársis de iambo (38, 5), que representamos por:

Em todas as dipodias o acento do icto cai na primeira sílaba da dipodia. O verso inteiro pode ser lido com seguinte ritmo:

2) Hexadecassílabo sáfico (– –|– ∞ –|– ∞ –|– ∞ –|– ∞)

O metro coriâmbico, como vimos acima, pode ser denominado logaédico com expansão coriâmbica (cf. Aristides 46, 22 e 37, 20 ss.), mas é classificado especificamente como metro *asynárteton*, constituído de um cólon de trímetro coriâmbico precedido de espondeu e seguido de pirríquio ou iambo.

De acordo com a doutrina rítmica, o pé coriambo pode ser classificado como segundo báquio (composto dos pés troqueu e iambo, de razão dupla, mas ele mesmo com razão igual) ou como dátilo báquico *a trochaeo* (ritmo misto com tésis de troqueu e ársis de iambo). Em ambos os casos o acento do icto cai na primeira sílaba da dipodia, e podemos representá-la por:

O espondeu, classificado como pé simples do gênero datílico (—|—) pode: 1) ter a mesma duração da dipodia coriâmbica que o segue:

2) pode ter a duração de meia dipodia, em anacruse e sem acento tético, pois as duas sílabas estarão na porção da ársis:

3) ou as longas são lidas com a duração equivalente de duas breves, sem se tornarem irracionais, mas em síncope (porque a primeira longa cairá bem no meio da dipodia, entre a tésis e a ársis):

3) Falécio (— — | — ∼ | — || — ∼ | — || — ∼ | — ∼ ∼)

De acordo com a doutrina métrica, podemos pensar o falécio (escandido por datílos) como um *asynárteton*: o primeiro cólon é a cesura pentemímera datílica; o segundo cólon é uma dipodia datílica catalética; e o terceiro cólon, uma dipodia de datílo mais um segmento (datílo ou anfímacro).

Ritmicamente, o metro será constituído por pés de mesma razão (igual); pode haver uma pausa entre uma cesura e outra com a duração de uma longa, para que não ocorram duas tésis seguidas, dando continuidade ao ritmo.

Podemos ritmizar o falécio das seguintes maneiras, similares à escansão pentemímera datílica do asclepiadeu menor:

1) com a *agogé* correspondente à duração do datílo:

2) se a *agogé* for de um cólon inteiro teremos três icto no verso (cada icto correspondendo a um período):

4) Hexâmetro datílico com quarto pé anapesto (– – | – ∪ ∪ | – – | ∪ ∪ – | – ∪ ∪ | – ∪ ∪)

De acordo com a doutrina métrica, poderíamos dizer que é um metro anapéstico, pois este admite os pés dátilo e espondeu, enquanto que os metros dátilos não admitem pé anapéstico (o que o tornaria um metro *asynárteton* por oposição, ou seja, aqueles compostos por pés ou metros antitéticos, com características opostas). A doutrina rítmica nos ensina que os pés espondeu, dátilo e anapesto têm todos razão igual. Se admitimos o ictos na segunda metade de cada pé (que corresponderá à tésis do pé anapesto), teremos o seguinte ritmo:

Tu ne quaesieris, scilicet renegas, quem mihi, quem tibi

Se mantivermos os ictos de cada pé como de costume, teremos:

Então entre o terceiro e quarto, e entre o quarto e quinto pés, haverá uma modulação rítmica (40, 1), uma vez que se sucedem pés que diferem por antítese.

2. Estrofe alcaica

É a estrofe mais utilizada, ocorrendo 38 vezes nas *Odes*. À semelhança do que aconteceu com a estrofe sáfica menor, de três versos passou para quatro, sendo o terceiro verso desdobrado em dois distintos.

Hefestião denomina o primeiro verso da estrofe de epiônico *a maiore* (também chamado alcaico de onze sílabas), que interpreta como metro *asynarteton* construído por oposição, cuja primeira sizigia é iâmbica (de seis ou sete durações), o segundo pé é um jônico *a maiore*, e o fim é um troqueu e uma sílaba indiferente: ∪ – ∪ – | – – ∪ ∪ | – ∪ ∪.

Basso escande o hendecassílabo alcaico da seguinte forma:

«uideres ut alta», ex duobus iambis et syllaba et sequentibus duobus dactylis uel propter indifferentiam syllabae dactylo et amphimacro, «stet niue candidum». «Soracte nec iam sustineant onus», sicut prior scanditur.¹⁷⁵

uideres ut alta é escandido por dois iambos e uma sílaba, e em seguida por dois dátilos ou, por causa da indiferença da [última] sílaba, por dátilo e anfímacro, *stet niue candidum. Soracte nec iam sustineant onus* é escandido assim como o anterior.

Os outros versos são escandidos da seguinte maneira por Basso:

«siluae laborantes geluque», enneasyllabon, siluae spondeus, labo iambus, rantes spondeus, gelu iambus, que syllaba. «flumina constiterint acuto»: hoc constat ex quattuor pedibus heroicis syllaba detracta breui in tertio pede. fit enim integrum sic, flumina constiterint ab acuto.

"siluae laborantes geluque" é um eneassílabo: siluae (espondeu), labo (iambo), rantes (espondeu), gelu (iambo), que (sílabo). «flumina constiterint acuto»: esse metro consta de quatro pés heroicos, sendo subtraída uma breve no terceiro. Inteiro, faz-se assim: flumina constiterint ab acuto.

Ou seja, o hendecassílabo seria composto de duas partes, $\approx - \sim - | -$ e $- \sim \sim | - \sim \approx$. O eneassílabo (terceiro verso), por espondeu, iambo, espondeu, iambo e uma sílaba, ou seja: $- - | \sim - | - - | \sim - | \approx$. E o quarto pé é escandido por quatro dátilos, sendo que no terceiro falta uma sílaba breve: $- \sim \sim | - \sim \sim | - \sim | - -$.

Segundo Fortunaciano, a primeira parte do hendecassílabo alcaico é um dímetro iâmbico hipercatalético: $\approx - \sim - | -$ (*prima tome dimetron habet iambicum hypercatalecton*), e a segunda é como a segunda parte do asclepiadeu: $- \sim \sim | - \sim \approx$ (*secunda clausulam asclepiadei, id est duos dactylos, nam sic est «stet niue candidum», ut est «edite regibus», et diuiduntur sic, «uideres ut alta. stet niue candidum / Soracte nec iam. sustineant onus*). O terceiro verso ($\approx - \sim - | - - \sim - | \approx$) é um trímetro¹⁷⁶ iâmbico hipercatalético (*tertium colon trimetron <iambicon> hypercatalecton*), e, segundo ele, se três sílabas fossem adicionadas, tornar-se-ia um trímetro acatalético (*nam additis*

¹⁷⁵ SLRM, 304. GL, 6, 306.

¹⁷⁶ Por vezes o termo hipercatalético é usado para designar um metro *menos* um pé.

tribus syllabis fiet trimetron acatalecton, "siluae laborantes geluque candido"). O quarto verso seria composto de cesura pentemímera datílica e báquio (*compositum est ex penthemimeri et bacchio*), ou seja, - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - | ∪ - - .¹⁷⁷

Mário Vitorino escande o hendecassílabo alcaico como os dois autores anteriores: "*iambi duo cum syllaba -uides ut alta-, et duo dactyli -stet niue candidum.*" E o terceiro verso, como Basso: - - | ∪ - | - - | ∪ - | ≡ ("*spondeus siluae, iambus -labo, spondeus -rantes, iambus <cum syllaba> -geluque*"). O quarto verso (que chama trímetro épico hipercatalético) é escandido por dois dátilos e dois troqueus.¹⁷⁸

Málio Teodoro escande o hendecassílabo alcaico (que caracteriza como datílico) por iambo, báquio e dois dátilos: ∪ - | ∪ - - | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ (*metrum dactylicum alcaicum hendecasyllabum constat ex iambo et bacchio et duobus dactylis*).¹⁷⁹

Em Diomedes encontramos definição similar do hendecassílabo:

hoc ex duobus commatibus constat. nam superius illud «uides ut alta» tale est quale illud in iambico «ibis Liburnis»; inferius illud «stet niue candidum» tale est quale illud in asclepiadeo «edite regibus».

Este verso constitui-se por dois períodos: o primeiro, *uides ut alta*, é tal qual aquele período em metro iâmbico, *ibis Liburnis*; o segundo, *stet niue candidum*, é como aquela parte do metro asclepiadeu, *edite regibus*.

Na passagem seguinte ele dá outra escansão para o hendecassílabo, por hípio terceiro (iâmbico), jônico maior e dátilo (*hippius tertius ionicus ἀπὸ μείζονος <dactylus>*): ≡ - ∪ - | - - ∪ ∪ | - ∪ ≡. O terceiro verso é escandido por dois hípios terceiros e um meio-pé (*duo hippii tertii> et semipes*): ≡ - ∪ - | - - ∪ - | ≡. O quarto verso constitui-se por coriambo, peã terceiro e espondeu: - ∪ ∪ - | ∪ ∪ - ∪ | - -.

Em outra passagem Diomedes apresenta mais uma possibilidade: que os versos alcaicos sejam escandidos por cesura pentemímera iâmbica e dois dátilos (*primus et secundus uersus ex penthemimere constat iambico et duobus dactylis*):

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 301.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 172.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 6, 24. Assim como Mário Plócio Sacerdote que o define como "trímetro catalético alcaico jônico maior": *fit hippio tertio, ionicu maiore, dactylo uel amphimacro* (*Ibid.*, 541).

≡ - ∪ - | - | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ ; o terceiro verso, por dois epítritos terceiros e uma sílaba (*tertius ex epitritis tertiis duobus et syllaba*): - - ∪ - | - - ∪ - | ≡ ; e o quarto verso, por dímetro heroico e dímetro trocaico (*quartus ex dimetro heroo et dimetro trochaico*): - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ | - ≡.¹⁸⁰

Segundo Sêrvio Honorato, o hendecassílabo é escandido por cesura pentemímera iâmbica e dois dátilos (*primi duo uersus penthemimeri iambica et duobus dactylis finiuntur*); o terceiro verso é interpretado como dímetro iâmbico hipercatalético; o quarto verso constitui-se por dois dátilos e dois troqueus (*tertius uero dimeter est iambicus hypercatalectus, quartus autem dactylis duobus et duobus trochaeis*).¹⁸¹

Pseudo-Acrão, comentando o metro da ode I, 9, dá-nos a seguinte escansão:

*Metrum duobus versibus alcaicum, quod constat ex caesura pentimimere iambica et duobus dactilis: vides ut alta - stet nive - candidum. Tertius dimeter iambicus ypercatalecticus, idest ex duobus diiambis vel ex quattuor iambis et syllaba, ita: silvae - labo - rantes - gelu - que. Quartus pindaricus ex duobus dactilis et duobus trocheis; ita: flumina - constite - rint a - cuto.*¹⁸²

Em dois versos temos o metro alcaico, que consta de uma cesura pentemímera iâmbica e dois dátilos: *vides ut alta - stet nive - candidum*. O terceiro [verso] é iâmbico hipercatalético, isto é, consta de dois diambos ou quatro iambos e uma sílaba, assim: *silvae - labo - rantes - gelu - que*. O quarto é pindárico, [formado] por dois dátilos e dois troqueus, assim: *flumina - constite - rint a - cuto*.

Portanto, o hendecassílabo alcaico seria constituído por uma parte iâmbica (∪ - ∪ - | -) e outra datílica (- ∪ ∪ | - ∪ ∪); o terceiro verso seria iâmbico (≡ - ∪ - | - - ∪ - | ≡); e o quarto verso, dito pindárico, teria uma parte datílica e outra trocaica (- ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ | - ≡).

Temos, portanto, as seguintes possibilidades para o hendecassílabo:

¹⁸⁰ *Ibid.*, 1, 509-510.

¹⁸¹ *Ibid.*, 4, 470.

¹⁸² Ps.-Acrão, p. 47.

1) Epiônico *a maiore*, ou trímetro catalético – hípio terceiro (ou sizigia iâmbica), jônico maior e dátilo (¯ – ∪ – | – – ∪ ∪ | – ∪ ¯) - segundo Hefestião e Diomedes;

2) cesura pentemímera iâmbica (¯ – ∪ – | –) e dímetro datílico (– ∪ ∪ | – ∪ ¯) - segundo Basso, Fortunaciano, Mário Vitorino, Diomedes, Málio Teodoro, Sérvio Honorato e pseudo-Acrão;

3) iambo, báquio e dois dátilos (∪ – | ∪ – – | – ∪ ∪ | – ∪ ∪) - segundo Málio Teodoro.

1) Epiônico *a maiore*, ou trímetro catalético (¯ – ∪ – | – – ∪ ∪ | – ∪ ¯)

De acordo com a doutrina métrica, o metro epiônico é um *asynárteton* por oposição (metro composto de metros ou pés com características opostas) (cf. Aristides, 51, 10). Esse é composto, como vimos, por dipodia iâmbica, jônico maior (ou dímetro jônico, seguindo a terminologia de Aristides) e um troqueu e sílaba indiferente (segundo Hefestião) ou dátilo (segundo Diomedes). O jônico, por ter afinidade com o trocaico, é oposto aos iampos que o precedem e ao dátilo que o segue.

Ritmicamente, porém, a dipodia iâmbica, como vimos, é um ritmo misto, a saber, o dátilo iâmbico (tésis de iambo e ársis de iambo); portanto, terá razão dupla (¯ – ∪ –): ou , pois, se a primeira sílaba for longa, o ritmo do primeiro dissílabo será irracional.

Segundo a doutrina rítmica, o jônico é um ritmo composto por sizigia (sizigia no contexto da rítmica significa a combinação de dois pés simples e dissimilares) (cf. 35, 1), formado por um espondeu e um pirríquio. Se Aristides afirma que o pé jônico (ao menos o jônico *a maiore*) tem afinidade com o troqueu (cf. 51, 12), podemos assumir que a tézis corresponde às duas longas, e a ársis às duas breves (¨ – ∪ ∪), o que lhe conferirá razão rítmica dupla (2:1). Podemos representá-lo por: .

O último pé, se for uma dipodia trocaica catalética, corresponderá ao ritmo misto denominado crético (cf. 38, 4), com tézis e ársis de troqueu (¨ – ∪ | ¯), mas com

uma sílaba a menos. Podemos representá-lo por: . Se for um dátilo com a última sílaba indiferente, representaremos por: . O icto, no entanto, estará no mesmo lugar em ambos os casos, ou seja, na primeira sílaba do pé.

O verso inteiro, portanto, pode tomar a seguinte configuração rítmica, de acordo com essa primeira escansão:

2) Cesura pentemímera iâmbica e dímetro datílico (≡ - ∼ - | - || - ∼ ∼ | - ∼ ≡)

Essa segunda escansão também constituirá um metro *asynárteton*, de acordo com a doutrina métrica de Aristides, pois é uma combinação de metro iâmbico (que formará o primeiro cólon) e datílico (segundo cólon).

Seguindo a doutrina rítmica de Aristides, os pés iâmbicos, que têm ársis de breve e tésis de longa, serão representados por: | | (as duas últimas sílabas do cólon serão irracionais, bem como as duas primeiras, caso a primeira sílaba seja longa, pois haverá quatro durações no espaço de três durações). Os pés dátilos, de razão igual, têm tésis de longa e ársis de duas breves: | . Porém, há algumas possibilidades de ritmização do verso inteiro, dentre elas:

1) Se consideramos os dátilos tendo ritmo irracional, ocorrerá modulação rítmica de pés racionais para pés irracionais:

2) Considerando os pés dátilos racionais, ocorrerá modulação entre pés de razões rítmicas diferentes (cf. 40, 1):

3) Se houver somente um icto para cada cólon, teremos:

3) Iambo, báquio e dois dátilos (~ - | ~ - - | - ~ ~ | - ~ ~)

Essa escansão só pode ser explicada como metro *asynárteton* composto por dímetro datílico precedido por dois segmentos, um pé dátilo e um báquio. O pé báquio aparentemente não é admitido, segundo a doutrina métrica de Aristides, em nenhum metro que não seja *asynárteton*. De acordo com a doutrina rítmica, ele apresenta razão hemiólica de 3:2 e pode ser representado por ♩ - | - ou ♩ ♩ | ♩. Na seguinte ritmização, onde simplesmente mantemos as durações das longas (dois tempos) e breves (um tempo) sem "irracionalizar" nenhum pé, ocorrerão duas modulações rítmicas (e, conseqüentemente, alteração na *agogé*) – do primeiro pé (razão 1:2) para o segundo pé (razão 3:2), do segundo pé para o terceiro (razão 1:1) –, e haverá o encontro de duas tésis seguidas, entre o primeiro e segundo pés:

Outra possibilidade seria interpretar o báquio como sendo de razão igual e com tésis irracional (pois três durações estarão no lugar de duas). Então teríamos algo como: ♩ ♩ | ♩. Outra possibilidade de ritmização, portanto, é a seguinte:

Como se pode observar, há modulação rítmica e alteração da *agogé* entre o primeiro e segundo pés (iambo para o dátilo/báquio irracional), e também ocorrem dois acentos téticos seguidos nessa mesma passagem, uma vez que respeitamos o ritmo e o icto de cada pé. Vale dizer, contudo, que essa é uma possibilidade meramente teórica de ritmização dessa escansão que, particularmente, e muito provavelmente, não parte da realização rítmica do metro.

Pensamos que é mais provável que o autor tenha chegado ao báquio pela união do segundo pé iambo com a sílaba seguinte (~ - | ~ - -), simplesmente como uma alternativa teórica à escansão por dois pés iâmbicos mais uma sílaba (~ - | ~ - | -). Por isso, uma última possibilidade seria considerar o báquio um pé anacrúsico – se é que podemos chamá-lo assim, pois não encontramos respaldo à terminologia nos autores antigos, embora seja análogo, na prática, a um pé iambo

mais uma sílaba –, portanto, com a tésis na segunda sílaba (˘ ¨ | –), e, além disso, manter ao mesmo tempo as durações das sílabas (longas com duração de dois tempos e breves de um tempo):

Quanto ao terceiro verso, uns o escandem por pés simples (˘ – | ˘ – | – – | ˘ – | ˘), outros por dipodias (˘ – ˘ – | – – ˘ – | ˘), mas ambas as escansões podem ser interpretadas como metro iâmbico. O iâmbico, como vimos, admite espondeu nas posições ímpares e, apesar de geralmente ser analisado por dipodias, também pode ser escandido por pés simples.

Podemos representar seu ritmo por:

Para o último verso temos as seguintes escansões:

- 1) dois dátilos e dois troqueus (– ˘ ˘ | – ˘ ˘ | – ˘ | – ˘) – pseudo-Acrão, Mário Vitorino, Diomedes e Sérvio;
- 2) quatro dátilos, sendo que no terceiro falta uma sílaba breve – Basso (– ˘ ˘ | – ˘ ˘ | – ˘ | – –);
- 3) cesura pentemímera e báquio (– ˘ ˘ | – ˘ ˘ | – | ˘ – –) – Fortunaciano.

1) Dois dátilos e dois troqueus (– ˘ ˘ | – ˘ ˘ | – ˘ | – ˘)

Lemos em Aristides que o troqueu é admitido no metro datílico, mas somente na última posição (como no hexâmetro heroico). Portanto, essa escansão será mais bem classificada como metro *asynárteton*, sendo que o primeiro cólon é um dímetro datílico, e o segundo é um dímetro trocaico.

Considerando a doutrina rítmica, temos algumas possibilidades:

- 1) Se os dátilos forem irracionais (representaremos por ˘˘˘), ocorrerá modulação rítmica entre pés irracionais e racionais (e a *agogé* é mantida):

2) Se os troqueus forem irracionais, ocorrerá modulação rítmica de pés racionais para irracionais (e a *agogé* também é mantida):

3) Se considerarmos ambos os pés racionais, ocorrerá modulação entre pés de razão rítmica diferente, e a *agogé* será alterada:

4) Ainda podemos supor apenas um icto para cada cólon:

2) Quatro dátilos (- ~ ~ | - ~ ~ | - ~ | - -)

Essa escansão é similar à anterior: podemos interpretá-la como metro *asynárteton* composto por dímetro datílico, troqueu e espondeu. O troqueu, como vimos, é entendido por alguns como um dátilo menos uma breve; por isso, podemos pensar na possibilidade da sílaba longa desse pé (troqueu) ser mais longa e ocupar três durações:

Dessa forma mantém-se a razão dos pés (igual, 1:1) e a *agogé*.

Outra possibilidade é considerar o troqueu irracional, que podemos representar por:

3) Cesura pentemímera e báquio (- ~ ~ | - ~ ~ | - | ~ - -)

Porque o pé báquio não é admitido nos metros datílicos, esse metro será um *asynrteton* constituído por cesura pentemímera datílica seguida por báquio.

Se consideramos que o báquio tem razão hemiólica (que representamos por ♪ | ♪ | ♪), podemos ritmizar o metro da seguinte maneira (mantendo as durações de dois tempos para as longas e um tempo para as breves, sem "irracionalizar" nenhum pé):

Ocorre aí uma modulação rítmica (com a consequente alteração na *agogé*) e o encontro de duas tésis seguidas, entre a última sílaba da cesura pentemímera e o báquio. Se consideramos o báquio como pé de razão igual com tésis irracional (♪ 2 ♪ | ♪), podemos pensar na seguinte ritmização:

Nessa possibilidade não há mudança na *agogé*, porém continua ocorrendo o encontro de duas tésis seguidas (a menos que haja uma pausa depois da quinta sílaba da cesura pentemímera – o que é pouco provável, pois não há cesura no verso). Outra possibilidade (mais provável, se não menos inconsistente) é se o báquio tiver a tésis na segunda sílaba (~ ^ | -):

Ou se a última tésis cair no meio da penúltima sílaba, formando uma síncope no último pé:

Segundo Stampini, os dois primeiros versos (os hendecassílabos alcaicos) são iâmbicos.¹⁸³ Ele explica que a primeira dipodia é iâmbica, e a terceira é iâmbica procatalética, ou seja, encontramos o ritmo - ~ ≡, e não ≡ - -. A razão para essa interpretação é que a antepenúltima sílaba da terceira dipodia nunca é breve, mas sempre naturalmente longa, e não se pode considerá-la como sílaba longa irracional de um iambo, mas sim tendo a duração de um iambo inteiro (três tempos); a terceira

¹⁸³ Stampini, *op. cit.*, p. 55.

dipodia, portanto, é catalética no início (daí o termo procatalética), e sendo assim, o icto cai no contratempo (- = ∼ ∼ ∼); a segunda metade da dipodia é absolutamente regular (∼ ≡). A segunda dipodia é identificada com o jônico maior (≡ - ∼ ∼), que, como se sabe, às vezes substitui a dipodia iâmbica ou toma a forma menos comum do jônico menor (onde ∼ - ∼ ∼ = ∼ - - - ∼ ∼).¹⁸⁴

Então o primeiro verso, segundo Stampini, teria o seguinte ritmo:

O terceiro verso, como encontramos na mélica grega (≡ - ∼ - | ≡ - ∼ - | - - ∼ ∼ | - ∼ ∼ - | ∼ - . ≡), seria formado, de acordo com Stampini, por cinco dipodias iâmbicas, das quais a terceira seria substituída por jônico maior (marcado em contratempo - | $\frac{6}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♩), a quarta por coriambo, e a quinta corresponderia a uma dipodia iâmbica catalética. Quando se começou a dividir o terceiro verso em dois *stichoi* distintos, considerou-se o primeiro um pentapodia iâmbica catalética, conhecido como eneassílabo alcaico (≡ - | ∼ - | ≡ - | ∼ - . ≡), e o segundo (decassílabo alcaico), um metro misto ou logaédico, composto de dois dátilos e dois troqueus: - ∼ ∼ | - ∼ ∼ | - ∼ | - ≡ .

No terceiro verso, que agora se constituiria como monopodia iâmbica (pentapodia iâmbica catalética), a longa do quarto pé seria prolongada por três tempos, e dessa forma se "ligaria" ao primeiro tempo do quinto pé, como que formando uma síncopa, para que se mantenha o acento no segundo tempo do último pé (∼ - ∼ -):

Horácio, porém, segundo Stampini, adaptaria a composição rítmica para fins de recitação. De fato, algumas alterações podem ser enumeradas, como o

¹⁸⁴ Stampini, *op. cit.*, p. 56.

estabelecimento de cesura estável ao hendecassílabo depois da quinta sílaba, a qual também fez regularmente longa (com exceção de III, 5, 17). A primeira parte do hendecassílabo conservaria, assim, natureza iâmbica na forma de uma tripodia catalética (onde, no segundo pé, a longa é prolongada por todo o tempo da breve "mancante" do terceiro pé), e a segunda parte do hendecassílabo assume a natureza descendente datílico-trocaica, da mesma forma que ocorre no asclepiadeu menor:¹⁸⁵

Segundo Stampini, Horácio, no fim do terceiro verso, suprime o acento do quarto pé e insere uma pausa ao fim, dando à estrofe a seguinte configuração:¹⁸⁶

3. Estrofe sáfica menor

Em alguns casos, a estrofe sáfica pode apresentar somente três versos, como na primeira estrofe do primeiro fragmento de Safo (a última palavra do terceiro hendecassílabo não termina com o verso, mas continua no adônio). Parece, de fato, que os poetas mais antigos compunham essa estrofe em três versos, e só mais tarde dividiram o terceiro verso em hendecassílabo sáfico e adônio, por causa do tamanho e porque na maior parte das vezes não se verificava separação de palavra entre os que vieram a ser os dois últimos versos.¹⁸⁷

Horácio também usou, embora poucas vezes, a estrofe de três versos, como vemos em I, 2, 17 e seguintes, II, 16, 5 e seguintes, e I, 25, 11 e seguintes.

¹⁸⁵ Stampini, *op. cit.*, p. 57.

¹⁸⁶ Stampini, *op. cit.*, p. 58.

¹⁸⁷ Stampini, *op. cit.*, p. 49.

Hefestião diz que o hendecassílabo sáfico, também denominado epicoriâmbo, é o metro mais frequente do tipo misto por oposição.

Hefestião explica que a primeira dipodia é trocaica (- ∼ - ∼), e pode ter seis ou sete unidades (se a última sílaba for longa, como em - ∼ - -); a segunda é coriâmbica (- ∼ ∼ -), daí o nome epicoriambo; e o fim se constitui de um iambo e uma sílaba indiferente. O quarto verso, que fecha a estrofe, é, segundo ele, uma pentemímera coriâmbica, "coincidindo com a terminação do metro datílico em troqueu como o segundo pé".¹⁸⁸

Basso, como Hefestião, considera o hendecassílabo sáfico como trímetro coriâmbo catalético, e o escande da seguinte forma:

*sapphicon hendecasyllabon, quod est trimetron choriambicon catalecticon, cuius syllabam tertiam produxit in prima dipodia, quam corripere debuit. oportuit enim ita esse, iam satis ter, pro choriambo epitritum secundum, id est ex longa et breui et duabus longis. secunda dipodia choriambica est, ris niuis at. tertio, que dirae, positus pes pro dipodia bacchius, aut propter indifferentiam syllabae hoc metrum clauditur amphibracho, id est ex breui et longa et breui.*¹⁸⁹

Trata-se do hendecassílabo sáfico, que é um trímetro coriâmbo catalético, cuja terceira sílaba da primeira dipodia, que devia ser breve, é alongada. Deve, portanto, ser assim: *iam satis ter* - é um epítrito segundo em vez de coriambo, isto é, formado por longa, breve e duas longas. A segunda dipodia é coriâmbica (*ris niuis at*). O terceiro pé (*que dirae*) é um báquio, ao invés da dipodia; ou, por causa da indiferença da última sílaba, esse metro é cadenciado em anfíbraco, isto é, em breve, longa e breve.

Ou seja, - ∼ - - | - ∼ ∼ - | ∼ - ∼ .

O quarto verso ele não menciona.

¹⁸⁸ Hef. *Ench.* XIV, 1.

¹⁸⁹ SLRM, 302-303. GL, 6, 305-306.

Fortunaciano diz que, nos versos hendecassílabos sáficos (para alguns alcaicos), a primeira parte é trocaica braquicatalética, seguida de dímetro iâmbico hipercatalético (- ∘ - - | - ∘ || ∘ - ∘ - | ≍);

*hos hendecasyllabos alii alcaicos, alii sapphicos uocant. prima in his caesura trochaica est: nam habet dimetron brachycatalecton, sequens iambica dimetron hypercatalecton; et ingrediuntur sic, «iam satis terris ni.uis atque dirae».*¹⁹⁰

Esses hendecassílabos uns chamam alcaicos, outros sáficos. Sua primeira cesura é trocaica: há um dímetro braquicatalético seguido de dímetro iâmbico hipercatalético. Aplica-se, portanto, como: *iam satis terris ni.uis atque dirae*.

Outra possibilidade que ele elenca é como aquela descrita por Basso e Hefestião:

*primam syzygiam trochaicam, in qua secunda pars aliquando et spondeum habet, secundam choriambicam, tertia bacchium habet: diuiditur sic, «iam satis ter.ris niuis at.que dirae».*¹⁹¹

A primeira sizigia é trocaica, em que a segunda parte às vezes recebe um espondeu; a segunda é coriâmbica, a terceira recebe um báquio; o metro é escandido assim: *iam satis ter.ris niuis at.que dirae*.

Ou seja, - ∘ - - | - ∘ ∘ - | ∘ - - . Ele explica que o verso teria nascido do hendecassílabo alcaico, cuja primeira sílaba foi suprimida:

*nasci autem uidetur ab alcaico hendecasyllabo, «ᾠ ἄναξ Ἀπολλων, παῖ μεγάλῳ Δίῳς» et «uides ut alta stet niue candidum». huius si primam syllabam in ultimum transtuleris, facies hendecasyllabum sapphicum, -des ut alta stet niue candidum.*¹⁹²

O metro parece ter nascido do hendecassílabo alcaico: "ᾠ ἄναξ Ἀπολλων, παῖ μεγάλῳ Δίῳς" e "uides ut alta stet niue candidum". Se transpuseres a primeira sílaba desse verso para o fim, terás o hendecassílabo sáfico: -des ut alta stet niue candidum (vi-).

¹⁹⁰ *Ibid.*, 297.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

Mário Vitorino escande por pés simples ou por dipodias:

0162 [...] *feritur hoc metrum uel per simplices pedes, quorum primus trochaeus, \secundus spondeus, tertius dactylus, quartus trochaeus, quintus spondeus \uel trochaeus; uel per dipodiam, ut constet epítrito secundo, quem et \hippium dicimus, dehinc choriambo, ultimo bacchio uel amphibrachy [...].*

Esse metro traz ou pés simples, dos quais o primeiro é troqueu, o segundo é espondeu, o terceiro é dátilo, o quarto é troqueu, o quinto é espondeu ou troqueu; ou dipodias, tal que conste um epítrito segundo (que também chamamos hípio), depois um coriambo, e por fim um báquio ou anfíbraco.

O último verso, segundo ele, é constituído por dátilo (*terrui*) e espondeu (*urbem*).¹⁹³

[...] *quod metrum uocatur dimoeron epicon, \ideo quod duos pedes heroos accipiat, dactylum et spondeum. quidam \pentasyllabon epodon dixerunt a numero syllabarum: alii trimoeron \epicon: est enim pars tertia epici uersus, ut \arma uirumque cano Troiae qui terruit urbem.*

Esse verso é chamado dímetro épico, uma vez que recebe dois pés heroicos, um dátilo e um espondeu. Alguns disseram ser um epodo pentassílabo, por causa do número de sílabas; outros, trímetro épico, pois é como a terceira parte do verso épico, assim: *arma uirumque cano Troiae qui terruit urbem*.

Mário Teodoro caracteriza o hendecassílabo sáfico como datílico, e o escande por troqueu, espondeu, dátilo e dois troqueus ou troqueu e espondeu (*trochaeo et spondio et dactylo et duobus trochaeis siue trochaeo et spondio*): – ∼ | – – | – ∼ ∼ | – ∼ | – ∼.¹⁹⁴

Diomedes escande o hendecassílabo como troqueu, espondeu, troqueu, iambo e báquio (– ∼ | – – | – ∼ | ∼ – | ∼ – –), e o quarto verso como uma dipodia datílica (dátilo e espondeu).

trochaeum spondeum trochaeum iambum, et ultimum trisyllabum bacchium, et scanditur sic, «iam sa.tis ter.ris ni.uis at.que dirae». quartus,

¹⁹³ GL, 6, 172.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 6, 25.

*qui brevis est, recipit strophē et κῶλον δακτυλικῆς διποδίας appellatur et scanditur sic, dactylus spondeus, «terrui. urbem».*¹⁹⁵

[O hendecassílabo consta de] troqueu, espondeu, troqueu, iambo e báquio trissílabo, e é escandido assim: *iam sa.tis ter.ris ni.uis at.que dirae*. O quarto verso, que é breve, fecha a estrofe; é chamado cólon de dipodia datílica, e se escande por dátilo e espondeu: *terrui. urbem*.

Ele também se refere a outros autores (possivelmente Basso, Mário Vitorino e Fortunaciano) que consideram o hendecassílabo composto por *hippio secundo et choriambo et bacchio*.

Sérvio Honorato escande como Málio Teodoro:

*secunda ode dicolos est tetraastrofos. primi enim tres uersus, quibus nomen est sapphicis, constant trochaeo, spondio, dactylo et duobus trochaeis (- ∪ | - - | - ∪∪ | - ∪ | - ∪); quartus uero, qui adonius dicitur, dactylo et spondio pedibus terminatur (- ∪∪ | - -).*¹⁹⁶

A segunda ode é uma estrofe de quatro versos e dois metros. Os primeiros três versos, aos quais se dá o nome "sáfico", constam de troqueu, espondeu, dátilo e dois troqueus; o quarto, chamado adônio, é determinado pelos pés dátilo e espondeu.

E igualmente Toletano, para ambos os metros da estrofe:

dactylicum sapphicum. [...] quales pedes recipit? trochaeum, spondeum, dactylum, post duos trochaeos. da eius exemplum: «bis nouem noster populus sub uno». isti metro qualia metra deseruiunt? adonium, quod dicitur semis heroicus. quales pedes recipit? dactylum, in fine trochaeum aut spondeum. da eius exemplum: «terrui urbem». item: res cui tanta est.

Sáfico dactílico [...] Recebe quais pés? Troqueu, espondeu, dátilo, e depois dois troqueus. Dá-me um exemplo. "*bis nouem noster populus sub uno*". A esse metro, qual se sujeita? O adônio, que é chamado semi-heroico. Quais pés recebe? Dátilo e, no fim, troqueu ou espondeu. Dá-me um exemplo dele. "*terrui urbem*"; ou ainda "*res cui tanta est*".

¹⁹⁵ *Ibid.*, 1, 519.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 4, 468. *Ibid.*, 229.

Mário Plócio Sacerdote escande o hendecassílabo sáfico como trímetro catalético:

primo pede ditrochaeo, medio choriambo, <in> fine palimbacchio
 (- ∘ - - | - ∘ ∘ - | ∘ - ≡) ou *primo trochaeo, secundo spondeo, id est hippio*
secundo, choriambo, palimbacchio (- ∘ | - - | - ∘ ∘ - | ∘ - ≡).¹⁹⁷

O primeiro pé é um ditroqueu, o do meio é um coriambo, e no fim um palimbáquio; ou o primeiro pé é troqueu, o segundo é espondeu (ou seja, hípio segundo), o terceiro é coriambo, o quarto é palimbáquio.

Por fim, pseudo-Acrão, comentando a ode I, 2, dá duas possibilidades de escansão do hendecassílabo sáfico:

*metrum sapphicum, quod constat ex trochaeo, spondeo, dactylo et duobus trochaeis; ita: iam sa - tis ter - ris nivis - atque - dirae -sive aliter: ex epítrito secundo, choriambo et bacchio.*¹⁹⁸

[Trata-se do] metro sáfico, que consta de troqueu, espondeu, dátilo e dois troqueus, assim: : *iam sa - tis ter - ris nivis - atque - dirae*; ou então de epítrito segundo, coriambo e báquio.

Ou seja, ou - ∘ | - - | - ∘ ∘ | - ∘ | - ∘ ou - ∘ - - | - ∘ ∘ - | ∘ - - .

Temos até agora as seguintes escansões para o hendecassílabo sáfico:

1) trímetro coriâmbico (- ∘ - - | - ∘ ∘ - | ∘ - ≡), de acordo com Hefestião, Basso, Fortunaciano, Mário Vitorino, Sacerdote e pseudo-Acrão;

2) dímetro trocaico braquicatalético seguido de dímetro iâmbico hipercatalético (- ∘ | - - | - ∘ | ∘ - | ∘ - | ≡), segundo Diomedes, ou cólon trocaico braquicatalético mais dímetro iâmbico hipercatalético (- ∘ - - | - ∘ || ∘ - ∘ - | ≡), segundo Fortunaciano;

3) hendecassílabo sáfico datílico (- ∘ | - - | - ∘ ∘ | - ∘ | - ≡), de acordo com Málio Teodoro, Sérvio Honorato, Toletano e pseudo-Acrão.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 6, 535.

¹⁹⁸ Ps.-Acrão, p. 20.

1) Trímetro coriâmbico (- ~ - - | - ~ ~ - | ~ - ≈)

Como já foi dito por Hefestião, e de acordo com a doutrina métrica de Aristides, o metro epicoriâmbico é um *asynárteton* por oposição (metro composto de metros ou pés com características opostas) (cf. Aristides, 51, 10). Essa escansão divide o metro em dipodia trocaica, coriambo e dipodia iâmbica catalética.¹⁹⁹

De acordo com a doutrina rítmica, a dipodia trocaica pode ser entendida como um ritmo misto, a saber, o crético (têsis de troqueu e ársis de troqueu); portanto, terá razão dupla (-' ~ | - -): ♪♪ | ♪.♪ - pois, como a última sílaba é longa, o segundo dissílabo será irracional.

O coriambo também pode ser classificado como ritmo misto, a saber, o dátilo báquico *a trochaeo*; portanto, terá têsísis de troqueu e ársis de iambo: -' ~ | ~ -, ou ♪' ♪♪♪ .

O último pé, a dipodia iâmbica, pode ser interpretada como ritmo dátilo iâmbico. Como é catalética, terá o seguinte ritmo: ♪♪ | ♪ (γ). Podemos, portanto, ritmizar o verso inteiro da seguinte maneira:

2) Dímetro trocaico seguido de dímetro iâmbico (- ~ | - - | - ~ | ~ - | ~ - | ≈) ou (- ~ - - | - ~ || ~ - ~ - | ≈)

Essa segunda escansão, de acordo com a doutrina métrica de Aristides, também constituirá um metro *asynárteton*, pois é uma combinação de dímetro trocaico braquicatalético (que formará o primeiro cólon) e dipodia iâmbica hipercatalética (segundo cólon).

Há ao menos duas possibilidades de interpretação rítmica desses pés:

1) se forem simples: ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪

¹⁹⁹ Segundo Aristides, o coriambo teria afinidade com o iambo (será que pode ser lido - ~' ~ - ?), que é oposto aos troqueus do primeiro pé.

2) se forem ritmos mistos:

3) Hendecassílabo sáfico datílico (- ◡ | - - | - ◡ ◡ | - ◡ | - ◡)

Essa escansão pode ser classificada como metro trocaico, pois, de acordo com Aristides, esse metro admite espondeu em posições pares e dátilo.

Uma vez que ritmicamente os pés troqueu, dátilo e espondeu possuem razões rítmicas diferentes, seguem algumas possibilidades:

1) Os espondeus e o dátilo serem irracionais:

2) Os troqueus serem irracionais:

3) Os troqueus terem longas de três durações:

3) Todos os pés serem racionais (mudança na *agogé* e modulação rítmica entre pés de razões diferentes):

A estrofe sáfica na mélica grega, diz Stampini, possui ritmo iâmbico. Segundo ele, na primeira dipodia os dois pés iâmbicos são substituídos por troqueus e na segunda por um coriambo; na terceira dipodia (iâmbica catalética) ocorre uma síncope que prolonga a longa do primeiro pé por mais um tempo de breve, até o que se considera então como segundo tempo (a sílaba acentuada) do segundo pé:

ou

A mesma síncope aconteceria no adônio, mas entre a segunda metade do coriambo e o primeiro tempo do pé seguinte, dessa forma: , que é cantada no contratempo: ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡, assim como a primeira metade do hendecassílabo (uma dipodia e meia):

Horácio fixou a cesura ou depois da quinta sílaba - que é o caso mais frequente - ou depois da sexta, e conservou a sucessão de longas e breves segundo o modelo original grego, de modo que sua estrofe poderia ser cantada - como foi, por exemplo, o *Carmen Saeculare* - segundo a doutrina musical dos gregos. Porém, Stampini defende que Horácio – como ocorreu a propósito do asclepiadeu quando considerou a primeira parte do coriâmbio como dátilo – foi levado a ver no terceiro pé (aquele que se seguia ao ditroqueu inicial) um pé dátilo, aos quais se seguiam dois troqueus: – ∪ ∪ | – ∪ | – ≍ (como propuseram pseudo-Acrão, Málio Teodoro, Sérvio e Toletano). Também aqui, portanto, o poeta teria mostrado predileção pela união de dátilo com troqueu, que era recordado no final mesmo da estrofe no verso adônio.²⁰⁰ Pode-se considerar, então, o seguinte esquema para os dois metros da estrofe (note-se também que, segundo Stampini, a pentapodia trocaica era batida por pé e não por dipodia):

$$\begin{array}{c} \text{—} \cup \cup | \text{—} \cup \cup | \text{—} \cup \cup | \text{—} \cup \cup | \text{—} \cup \cup \\ \text{—} \cup \cup | \text{—} \cup \cup \\ \frac{2}{4} \text{—} \cup \cup | \text{—} \cup \cup | \text{—} \cup \cup | \text{—} \cup \cup | \text{—} \cup \cup \\ \frac{2}{4} \text{—} \cup \cup | \text{—} \cup \cup \end{array}$$

4. Estrofe sáfica maior

Foi utilizada somente na ode I, 8. É um dístico de aristofânico e sáfico maior.

Hefestião classifica ambos os metros como coriâmbicos: o aristofânico é um dímetro catalético com terminação iâmbico (báquio ou anfíbraco, dependendo da última sílaba), e o sáfico maior é um tetrâmetro coriâmbico catalético com o mesmo fim iâmbico (de báquio ou anfímacro).

Outros autores interpretam de forma semelhante, como Aftônio:²⁰¹

²⁰⁰ Stampini, *op. cit.*, p. 51.

²⁰¹ GL, 6, 178.

primum proodicon dimetron catalecticum, quod conficitur ex choriambo et bacchio, ut «Lydia dic per omnes»; dehinc «hoc deos uere Sybarin cur properas amando». hoc tetrametrum choriambicum catalecticum dicitur: habet enim primos pedes choriambos tres, quartum bacchium, qui catalexin facit.

o primeiro verso é dímetro catalético, formado por coriambo e báquio, como em *Lydia dic per omnes*; em seguida, *hoc deos uere Sybarin cur properas amando*: esse verso é dito tetrâmetro coriâmbico catalético, pois tem três coriambos nos primeiros três pés, e um báquio no quarto pé, que faz a cataléxis.

Fortunaciano:

*Lydia dic per omnis / te deos oro, Sybarim cur properas amando». hoc totum choriambicum est metrum. primum colon dimetron catalecticum est. sed quo minus choriambicum esse uideatur, integrum, facit ultimus bacchius: nam similiter in secundo colo affectauit in ultimo bacchium habere.*²⁰²

Lydia dic per omnis / te deos oro, Sybarim cur properas amando: isso tudo está em metro coriâmbico. O primeiro verso é um dímetro catalético, mas ao que pareça ser um coriambo incompleto, tem o último pé báquio; de forma similar, no segundo verso imitou-se colocar um báquio no último pé.

Mário Vitorino:

*choriambicum dimetrum catalecticum, choriambus Lydia dic, et bacchius per omnes. choriambicum tetrametrum catalecticum, epitritus II hoc deos ue, <duo> choriambi re Sybarin cur properas, bacchius amando.*²⁰³

O primeiro verso é um dímetro coriâmbico catalético: *Lydia dic* (coriambo) e *per omnes* (báquio). O segundo é um tetrâmetro coriâmbico catalético: *hoc deos ue* (epítrito segundo), *re Sybarin cur properas* (dois coriambos) e *amando* (báquio).

Diomedes:

²⁰² *Ibid.*, p. 300.

²⁰³ *Ibid.*, p. 172.

*octaua ode dicolos metrum habet anacreonteum et alcaicum. scanditur uero sic, anacreonteum ex choriambo et bacchio, interdum et amphibracho, «Lydia dic. per omnes». item alcaicum constat ex hippio secundo et duobus choriambis et bacchio sic, «hoc deos ue.re Sybarin. cur properes. amando».*²⁰⁴

A oitava ode tem metro anacreôntico e alcaico. É escandido assim: o anacreôntico por coriambo e báquio ou anfibraco (*Lydia dic. per omnes*); o alcaico constitui-se de hípio segundo, dois coriambos e báquio (*hoc deos ue.re Sybarin. cur properes. amando*).

E Sérvio Honorato:

*octaua ode dicolos est distrofos. prior enim uersus efficitur choriambo et palinbacchio; secundus uero constat ex epítrito secundo, duobus choriambis et palinbacchio.*²⁰⁵

A oitava ode é um dístico. O primeiro verso é formado por coriambo e palimbáquio; o segundo constitui-se de epítrito segundo, dois coriambos e palimbáquio.

Mário Plócio Sacerdote diz que o primeiro verso é formado por dois dátilos (?) e uma sílaba (– ∼ ∼ | – ∼ – [?] | ≃), como na cesura pentemímera datílica:

*archilochium penthemimericum simplex hypercatalectum monoschematistum est: constat enim semper duobus dactylis et syllaba, ἐν δὲ Βατουσιάδης, μῆνιν ἄειδε θεά, «arma uirumque cano», «Lydia dic per omnis».*²⁰⁶

É um metro arquiloqueu pentemimérico, simples, hipercatalético e invariável: constitui-se sempre de dois dátilos e uma sílaba, como em ἐν δὲ Βατουσιάδης, μῆνιν ἄειδε θεά, *arma uirumque cano*, *Lydia dic per omnis*.

Pseudo-Acrão, no comentário à ode I, 8, diz que:

²⁰⁴ *Ibid.*, 1, 520.

²⁰⁵ *Ibid.*, 4, 470.

²⁰⁶ *Ibid.*, 6, 517.

*Metrum choriambicum, quod constat ex choriambo et bacchio, ita: lydia dic - per omnes. Secundus ex epítrito secundo, et duobus choriambis et bacchio: hoc deos ve - re sybarim - cur properes - amando.*²⁰⁷

O primeiro verso é um metro coriâmbico, que se constitui de coriambo e báquio, assim: *lydia dic - per omnes*. O segundo verso constitui-se de epítrito segundo, dois coriambos e báquio: *hoc deos ve - re sybarim - cur properes - amando*.

Ou seja, o aristofânico seria dividido da seguinte forma: - ∪ ∪ - | ∪ - ≍ e o sáfico maior, da seguinte (como também vimos em Hefestião): - ∪ - - | - ∪ ∪ - | - ∪ ∪ - | ∪ - ≍ .

Há, nos autores que vimos, esta escansão para o aristofânico: dímetro coriâmbico catalético (- ∪ ∪ - | ∪ - ≍). Como vimos em Hefestião e Aristides, o metro coriâmbico admite dipodias iâmbicas, e especialmente quando é catalético termina com a cadência iâmbica, isto é, em pé báquio ou anfíbraco. Segundo a doutrina rítmica, o coriambo é um pé misto: o dátilo báquico *a trochaeo*, de razão igual (♩' ♩' ♩). A dipodia iâmbica catalética também terá, muito provavelmente, um ritmo de razão igual: o dátilo iâmbico (♩' ♩' ♩' ♩). O verso terá o seguinte ritmo:

Com exceção de Sacerdote, que o escande como cesura pentemímera datílica; mas a escansão é problemática, pois não corresponde à sequência de longas e breves do metro.

Para o sáfico maior, há unanimidade entre os autores, que o escandem todos como tetrâmetro coriâmbico: - ∪ - - | - ∪ ∪ - | - ∪ ∪ - | ∪ - ≍ . O primeiro pé - alguns autores chamam hípio segundo - não é admitido nos metros coriâmbicos, ou ao menos não encontramos menção dessa substituição nas doutrinas de Aristides ou Hefestião. Porém, podemos analisar esse pé como um dímetro trocaico de sete

²⁰⁷ Ps.-Acrão, p. 45.

durações ou como um coriâmbico de sete durações (pois o segundo dissílabo torna-se espondeu). De todo modo, eles podem ser classificados dentro da mesma categoria de ritmos mistos de razão igual: o primeiro pé será um crético (♩♩|♩♩) com a última sílaba alongada (portanto o segundo dissílabo será irracional - ♩♩|♩♩), ou um dátilo báquico *a trochaeo* (♩♩|♩♩) com a terceira sílaba alongada. O ritmo do verso poderá ser, então:

Segundo Stampini, o aristofânico (grego), assim chamado a partir de Aristófanes, pertence à categoria dos ferecrácios, e corresponde propriamente ao ferecrácio primeiro, que é, na verdade, um glicônio primeiro (– ∘ ∘ ♩ | ∘ – ∘ ♩) catalético (de natureza coriâmbica-iâmbica):²⁰⁸ – ∘ ∘ ♩ | ∘ – ♩. Constitui-se, segundo ele, de duas dipodias: a primeira coriâmbica pura, e a segunda iâmbica catalética.

E tal qual é o verso horaciano, salvo que a primeira dipodia é substituída pelo ditroqueu, como muitas vezes ocorre no verso coriâmbico; de acordo com Stampini, tendo em conta a recitação, Horácio teria transformado em séries datílicas ou dátilo-trocaicas as séries coriâmbicas, e escandido por monopodia os troqueus. O dístico, então, embora conservando a sequência de longas e breves quase idêntica ao metro original grego, seria escandido dessa forma:²⁰⁹

Cujo ritmo pode ser:

²⁰⁸ Stampini, *op. cit.*, p. 41.

²⁰⁹ Stampini, *op. cit.*, p. 43.

5. Metros epódicos

5.1 Sistema alcmânico ou arquiloqueu primeiro

Metro usado nas odes I, 7 e 28. O primeiro verso é um hexâmetro datílico, onde os quatro primeiros pés podem ser substituídos por espondeus. O quinto pé é por regra um dátilo, e o sexto espondeu. O segundo verso é um tetrâmetro datílico. Apresenta o seguinte esquema métrico:

— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — || ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ≍
— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ≍

De acordo com Aftônio,

primus uersus hexametrus legitimus herous, subsequens colum tetrametrum epicum catalecticum. habet enim quattuor pedes ita, «mensorem prohibent Archyta».

O primeiro verso é o próprio hexâmetro heroico; o membro subsequente é um tetrâmetro épico catalético, pois tem quatro pés, como *mensorem prohibent Archyta*.

Fortunaciano:

*primus herous, secundus item herous, sed tetrameter, cui si reddas duos pedes, erit solidus hexameter.*²¹⁰

O primeiro é heroico, o segundo também, porém tetrâmetro; se lhe forem restituídos dois pés, seria um hexâmetro completo.

Diomedes:

*septima ode dicolos metrum archilochium habet, quod constat hexametro heroico et tetrametro item heroico artico. <et scanditur> unus sic, spondeus dactylus spondeus dactylus dactylus spondeus, «lauda.bunt ali.i cla.ram Rhodon. aut Mity.lenen»; alter uero sic, dactylus dactylus dactylus spondeus, «aut Ephe.sum bima.risue Co.rinthei».*²¹¹

²¹⁰ GL, 6, 300.

²¹¹ Ibid., 520

E Sêrvio Honorato:

A sétima ode possui estrofes de dois versos. O primeiro é heroico, compreendendo seis pés, a saber, dátilos e espondeus posicionados indiferentemente; já o segundo é formado por tetrâmetro: o heroico sem o início.

Metro heroico: o primeiro verso é um hexâmetro; o seguinte, de fato, é um tetrâmetro, também chamado *falliscus*, que consta dos quatro últimos pés do verso heroico.

A ritmização dos metros datílicos regulares como estes parece ser:

106

é substituído por um espondeu, salvo somente uma vez em I, 28, 2, mas o segundo pé, nesse caso, conserva a forma de dátilo.²¹⁴

5.2 Arquiloqueu segundo

Dístico usado na ode IV, 7. O primeiro verso é hexâmetro datílico, o segundo é trímetro datílico catalético.

Lemos em Aftônio que

*primum metrum est heroum hexametrum, secundum est [epodos] penthemimeres elegiacon.*²¹⁵

O primeiro metro é hexâmetro heroico, o segundo é pentemímera elegíaca (epódica).

E em Diomedes:

*septima ode archilochium metrum habet et per binos uersus scanditur, ex quibus unus hexameter, «diffu.gere ni.ues rede.unt iam. gramina. campis»; alter dipodia dactylice et semipes, «arbori.busque co.mae».*²¹⁶

A sétima ode apresenta metro arquiloqueu, escandido em dois versos, dos quais um é hexâmetro, *diffu.gere ni.ues rede.unt iam. gramina. campis*, e o outro é uma dipodia datílica mais meio pé, *arbori.busque co.mae*.

Sérvio Honorato diz que o primeiro verso é heroico, e o seguinte é formado por [cesura] pentemímera desse (*prior uersus heroicus est, sequens uero penthemimeres eius efficitur*).²¹⁷

Assim lemos em pseudo-Acrão:

*metrum heroicum: primus uersus exameter; secundus tripodia heroici vel caesura eptememere.*²¹⁸

²¹⁴ Stampini, *op. cit.*, p. 20.

²¹⁵ GL, 6, 182.

²¹⁶ *Ibid.*, 1, 527.

²¹⁷ *Ibid.*, 4, 471.

A ritmização dos versos da estrofe pode ser:

5.3 Arquiloqueu terceiro

Metro usado na ode I, 4. Hefestião menciona o metro do primeiro verso dentre os *asynárteta* de Arquíloco, e diz que é construído por tetrapodia datílica e metro itifálico.²²⁰

Segundo Basso, o primeiro verso é um alcaico itifálico:

"commisum est ex heroico et ithyphallico: «soluitur acris hiems grata uice», huc usque heroicum; «ueris et fauoni», hoc ithyphallicon.

solutur acris hiems grata uice ueris et fauoni é uma junção de heroico e itifálico: *solutur acris hiems grata uice*, é heroico, em toda sua extensão; *ueris et fauoni*, é itifálico.

O segundo verso tem um parte iâmbica (*trahuntque siccas*) seguida por itifálico (*machinae carinas*) (*portio iambici, sequitur ithyphallicon, «machinae carinas»*).²²¹

Aftônio diz que

hoc metrum uocatur archilochium, quod constat ex tetrametro epico acatalecto et ithyphallico, quod diuiditur sic: «soluitur acris hiems grata uice», hoc erit tetrametron epicon acatalecton; quod superest comma

²¹⁸ Ps.-Acrão, p. 351.

²¹⁹ Stampini, *op. cit.*, p. 21.

²²⁰ Hef. *Ench.* XV, 8. Ele diz que ocorre frequentemente em poetas novos como Calímaco (554 Pf.).

²²¹ GL, 6, 307.

*uocatur ithyphallicon, «ueris et fauoni», ex tribus trochaeis. hoc metro Horatius noster semel usus est. quare etiam et de eo metro tractatum est, quod huic subiacet, «trahuntque siccas machinae carinas». hoc uocatur trimetrum iambicum catalecticum, id est cum legitimum metrum aut a syzygia simplicem pedem aut a simplici pede unam syllabam perdet. nam ita legitimum iambicum trimetrum erit, si sex integros habuerit pedes, id est si adiecta una syllaba ita proferatur, trahuntque siccas machinae carinulas, unde merito catalecticum diximus.*²²²

Esse metro é chamado arquiloqueu, que consta de tetrâmetro épico acatalético e itifálico, dividido assim: *soluitur acris hiems grata uice*, seria o tetrâmetro épico acatalético, ao qual sobrepõe-se a parte denominada itifálica, *ueris et fauoni*, formada por três troqueus. Esse metro nosso Horácio usou uma só vez. Já se tratou a respeito do metro que se segue a ele, *trahuntque siccas machinae carinas*. Esse é chamado trimetro iâmbico catalético, isto é, quando o metro original perde ou um pé simples de uma sizigia ou uma sílaba de um pé simples. Pois assim seria um trimetro iâmbico completo, se tivesse seis pés inteiros, ou seja, se, adicionada uma sílaba, assim fosse proferido, *trahuntque siccas machinae carinulas*; razão pela qual dissemos ser chamado catalético.

Mário Vitorino escande da seguinte forma:

*<duo> dactyli -soluitur acris hi, spondeus -ems gra, dactylus -ta uice, <tres> trochaei -ueris et fauoni. trimetra iambica catalectica, «trahuntque siccas machinae carinas».*²²³

dois dátilos - *soluitur acris hi*, espondeu - *ems gra*, dátilo --*ta uice*, três troqueus -*ueris et fauoni*. Trimetro iâmbico catalético: *trahuntque siccas machinae carinas*.

Bem como Málio Teodoro:

*metrum dactylicum heptametrum constat ex duobus dactylis et spondio et dactylo et tribus trochaeis, ut est apud Horatium: «soluitur acris hiems grata uice ueris et fauoni». [...] metrum iambicum senarium colobon constat ex pedibus superius comprehensis et pro sexto pede una tantum syllaba ponitur, ut est apud Horatium: «trahuntque siccas machinae carinas».*²²⁴

²²² *Ibid.*, p. 178.

²²³ *Ibid.*, p. 172.

²²⁴ *Ibid.*, 6, 29.

o metro heptâmetro datílico constitui-se por dois dátilos, espondeu, dátilo e três troqueus, como está em Horácio: *soluitur acris hiems grata uice ueris et fauoni* [...] O metro senário iâmbico constitui-se pelos pés vistos acima (seis iambos), e após o sexto pé é adicionada mais uma sílaba, como em Horácio: *trahuntque siccas machinae carinas*.

E Diomedes:

quarta ode dicolos metrum ithyphallicum habet, et constat prior uersus ex tetrametro heroico artico et ex tribus trochaeis sic, dactylus dactylus spondeus dactylus trochaei tres sic, «soluitur. acris hi.ems gra.ta uice. ueris. et fa.uoni»; alter uero ex penthemimere iambico et tribus trochaeis sic, «trahuntque siccas. machi.nae ca.rinas»."²²⁵

A quarta ode apresenta o dímeter itifálico, e o primeiro verso é constituído por um membro tetrâmetro heroico e mais três troqueus, assim, dátilo, dátilo, espondeu, dátilo, três troqueus, como *soluitur. acris hi.ems gra.ta uice. ueris. et fa.uoni*; o outro verso forma-se por cesura pentemímera iâmbica e três troqueus, assim: *trahuntque siccas. machi.nae ca.rinas*

Lemos em Sêrvio Honorato:

*quarta ode dicolos est distrofos. prior enim uersus, qui est archilochius, constat tetrametro heroico et trochaeis tribus; secundus uero penthemimeri iambica et tribus trochaeis similiter terminatur, ususque est hac metri compositione uno tantum cantu, cuius uersus adscriptus est, «soluitur acris hiems grata uice ueris et fauoni».*²²⁶

A quarta ode é um dístico de dois metros. O primeiro verso, um arquiloqueu, constitui-se de tetrâmetro heroico e três troqueus; o segundo verso, de cesura pentemímera iâmbica, e termina de forma semelhante. Somente foi usada esta composição métrica em uma ode, cujo primeiro verso é *soluitur acris hiems grata uice ueris et fauoni*.

Mário Plócio Sacerdote:

logaoedicum archilochium ithyphallicum fit quattuor dactylicis pedibus et tribus trochaeis, nouissima syllaba indifferens, «soluitur acris hiems grata

²²⁵ *Ibid.*, 1, 519.

²²⁶ *Ibid.*, 4, 469.

*uice ueris et fauoni». huic additur alter uersus constans ex diiambo et syllaba et tribus trochaeis, «trahuntque siccas machinae carinas».*²²⁷

O logaédico arquiloqueu itifálico é formado por quatro pés dátilos três troqueus, com a última sílaba indiferente: *soluitur acris hiems grata uice ueris et fauoni*. A esse é adicionado outro verso, que consta de diambo, sílaba e três troqueus: *trahuntque siccas machinae carinas*.

Toletano:

*dactylicum heptametrum, quod dicitur alcaicum ithyphallicum. ex quibus pedibus constat? ex tetrapodia dactylica et tres trochaeos. et ipsa tetrapodia dactylica quales pedes recipit? quattuor dactylos et unum spondeum. ipse spondeus quo loco ponitur? aut secundo aut tertio. da ubi secundo ponatur: Iulius Vrbanus, Apodemius, inde Primitiuus. da ubi tertio loco ponatur: «soluitur acris hiems grata uice ueris et fauoni». [...] metrum iambicum senarium colobon. quales pedes recipit? superiores tantum, pro sexto pede colobon ponitur. da eius exemplum: «trahuntque siccas machinae carinas».*²²⁸

Heptâmetro datílico, que é chamado alcaico itifálico. De que pés consta? De tetrapodia datílica e três troqueus. E essa mesma tetrapodia datílica, quais pés recebe? Quatro dátilos e um espondeu. Esse espondeu, em que posição é posto? Ou na segunda ou na terceira. Dá-me um exemplo do espondeu na segunda posição. *Iulius Vrbanus, Apodemius, inde Primitiuus*. Dá-me um exemplo do espondeu na terceira posição. *soluitur acris hiems grata uice ueris et fauoni*. O metro senário iâmbico catalético, quais pés recebe? Mais do que seis, pois há a cataléxis depois do sexto pé. Dá-me um exemplo. *trahuntque siccas machinae carinas*.

De acordo com pseudo-Acrão:

*Ode dicolos est; metrum ithyphallicum dicitur sive archilochium, quia frequenter eo usus est archilochus. constat prior versus ex parte heroici, quae dicitur bucolice, quia necesse est, ut quartus sit dactilus et tribus trochaeis terminetur: soluitur - acris hi - emps gra - ta vice - veris - et fa - voni. Sequens versus una syllaba iambico trimetro minor est. Habet enim quianque iambos cum superflua syllaba: trahunt - que sic - cas ma - chinae - cari - nas; quod si dixeris carinulas, erit integer trimeter.*²²⁹

²²⁷ *Ibid.*, 6, 544.

²²⁸ *Ibid.*, 230.

²²⁹ Ps.-Acrão, p. 32.

A ode é um dímetro; é chamado metro itifálico ou arquiloqueu, porque Arquíloco fez uso dele com frequência. O primeiro verso consta de uma parte heroica, que é dita bucólica, porque é obrigatório que o quarto [pé] seja dátilo e que termine com três troqueus: *solvitur - acris hi - emps gra - ta vice - veris - et fa - voni*. O verso seguinte é um trímetro iâmbico com uma sílaba a menos. Tem, portanto, cinco iambos e mais uma sílaba: *trahunt - que sic - cas ma - chinae - cari - nas*; pois se disseses *carinulas*, será um trímetro completo.

Portanto, o primeiro verso é composto de dois membros de gêneros diferentes: quatro pés dátilos ou espondeus (tetrâmetro épico, ou alcaico itifálico, ou arquiloqueu, ou heptâmetro datílico) e três troqueus (itifálico).

A cesura é semiquinária, como no hexâmetro datílico, depois do tempo forte do quarto pé. A tripodia trocaica leva o nome de itifálica, por causa do uso que se fazia nos cantos de procissões fálicas; por ser muito curto para ser adotado como um verso, frequentemente servia de cláusula a uma série datílica, como em nosso caso, e encontrava-se também puro depois de séries anapésticas, iâmbicas e coriâmbicas.²³⁰

No trímetro iâmbico catalético a cesura também é semiquinária. Mário Plócio, talvez para assinalar essa cesura, divide o verso em dois iambos, uma sílaba e três troqueus:

≡ – | ∪ – | ≡ || – ∪ | – ∪ | – ≡

Pode ser ritmizado assim:

♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ .
 . | ♩ ♩ ♩ , . | ♩ ♩ ♩ . | ♩ ♩

5.4 Sistema hiponacteu

Horácio usou esse metro na ode II, 18. Alternam-se um dímetro trocaico catalético e um trímetro iâmbico catalético. O esquema métrico é:

– ∪ – ∪ | – ∪ –

²³⁰ Stampini, *op. cit.*, p. 33.

— — — — | — — — — | — — — —

Lemos em Aftônio:

*hoc uocatur trochaicum proodicum et erit dimetrum catalecticum ita, «non ebur neque aureum»; subsequens trimetrum <iambicum> catalecticum sic, «mea renidet in domo lacunar», quo semel usus est.*²³¹

Esse metro é dito trocaico, e é dímetro catalético, assim: *non ebur neque aureum*; o verso seguinte é um trímetro iâmbico catalético, assim: *mea renidet in domo lacunar*; esse dístico é usado uma vez só.

E Mário Vitorino:

*trochaicum dimetrum catalecticum, <tres> trochaei <cum syllaba>, «non ebur neque aureum».*²³²

É um dímetro trocaico catalético: três troqueus mais uma sílaba (*non ebur neque aureum*).

Diomedes:

*septima decima ode metrum habet quod ab Horatio compositum dicitur et per binos uersus scanditur, ex quibus unus trochaicus trimeter appellatur, alter pentameter iambicus dicitur; sed uterque una syllaba pedem postremum debet habere longiorem. scanduntur autem sic, «non e.bur ne.que aure.um»; item iambicus sic, «mea. reni.det in. domo. lacu.nar».*²³³

A décima sétima ode tem um metro que diz-se ter sido composto por Horácio, e é escandido em dois versos, dos quais um é chamado trímetro trocaico, e outro é dito pentâmetro iâmbico. Mas ambos têm o último pé mais longo por uma sílaba. São escandidos assim: *non e.bur ne.que aure.um*; e o iâmbico *mea. reni.det in. domo. lacu.nar*

Pseudo-Acrão:

Prior versus trochaicum metrum habet et est epitimimeres, idest trochaicum dimetrum catalecticum, et appellatur euripidium, non quod ipse sit eius inuentor, sed quod frequenter sit illo usus. Trochaicum autem metrum recipit pedes in imparibus locis trocheum, tribrachim et interdum dactilum; in paribus autem trocheum, tribrachim, dactilum, spondeum, anapestum; habet pentemimeren et eptimimeren. Sequens versus iambicus eius (leg. est)

²³¹ GL, 6, 181.

²³² Ibid., 172.

²³³ Ibid., 1, 524.

*detracta novissima sillaba, ita: non e - burne - que avre - um - mea - reni -
det in - domo - lacu - nar.* ²³⁴

O primeiro verso tem metro trocaico e é heptemímero, ou seja, dímetro trocaico catalético; é chamado euripidiano, não porque o próprio seja o inventor, mas por ter sido usado frequentemente por ele. O metro trocaico recebe, em posições ímpares, os pés troqueu, tríbraco e eventualmente dátilo; em posições pares, troqueu, tríbraco, dátilo, espondeu, anapesto; admite cesura pentemímera e heptemímera. O verso seguinte a ele é iâmbico, sendo subtraída a última sílaba, assim: *non e - burne - que avre - um - mea - reni - det in - domo - lacu - nar.*

No dímetro trocaico, a primeira dipodia é sempre pura e, de acordo com Stampini, a longa do fim do verso pode prolongar-se por três tempos, ou então pode-se completar a dipodia com uma pausa (com valor de uma breve).²³⁵

O ritmo do dístico pode ser representado desta forma:

6. Jônico menor

De acordo com Hefestião, Álcman, Safo e Alceu escreveram jônicos menores.²³⁶

Aftônio, a respeito da ode II, 12, diz o seguinte:

*libro autem tertio metra ferme omnia aut alcaica aut sapphica aut asclepiadea inuenies, nisi quod ode XII ionico ἀπὸ ἐλάσσονος composita est, ut «miserarum est – neque amorī – dare ludum – neque dulci», quod habet duas primas syllabas breues, sequentes longas.*²³⁷

No terceiro livro, verás que quase todos os metros são alcaicos, sáficos ou asclepiadeus, com exceção da ode XII, composta em jônicos menores, como *miserarum est – neque amori – dare ludum –*

²³⁴ Ps.-Acrão, p. 197.

²³⁵ Stampini, *op. cit.*, p. 35.

²³⁶ Hef. *Ench.* XII, 1.

²³⁷ GL, 6, 181.

neque dulci, que têm as duas primeiras sílabas breves, e as seguintes longas.

Fortunaciano divide a estrofe de forma que os dois primeiros versos sejam trímetro, e o terceiro tetrâmetro:

*omnes ionici ἀπ' ἐλάσσονος sunt acatalecti, duo primi trimetri, tertius tetrameter.*²³⁸

Todos os versos jônico menores (de Horácio) são acataléticos: os dois primeiros são trímetros, o terceiro é tetrâmetro.

De acordo com pseudo-Acrão:

*hoc metrum constat ionico minore, et est duobus primus versibus trimetrum, ita: miserarum est - neque amori - dare ludum - neque dulci - mala uino - lavere aut ex. Tertius vero tetrameter scinditur ita: animari - metuentis - patruae ver - bera linguae.*²³⁹

Esse metro é o jônico menor, e é trímetro nos dois primeiros versos, assim: *miserarum est - neque amori - dare ludum - neque dulci - mala uino - lavere aut ex*. O terceiro, tetrâmetro, é escandido assim: : *animari - metuentis - patruae ver - bera linguae*.

O sistema de jônicos puros ocorre apenas uma vez na poesia latina: em Horácio, na ode II, 12.²⁴⁰

Horácio compôs a ode com quatro períodos hipermétricos, cada um composto de dez pés jônicos menores (duas breves e duas longas).²⁴¹ Mas cada período, uma vez que é maior do que o espaço de uma linha, é dividido, na escrita, de formas variadas com relação aos cólons que os constituem.²⁴²

²³⁸ GL, 6, 303.

²³⁹ Ps.-Acrão, p. 172.

²⁴⁰ Halporn, *op. cit.*, p. 91.

²⁴¹ Segundo Diomedes, *ionicus ἀπ' ἐλάσσονος dicitur, quia hic pes constat ex duabus breuibus et duabus longis. huius exemplum in Horatio «miserarum est neque amori dare ludum.*

²⁴² Stampini, *op. cit.*, p. 61.

Ou seja, são dois trímetros e um tetrâmetro, que podem ser ritmizados da seguinte maneira:

Parte 2

Lições do *De musica* de Agostinho

O *De musica* insere-se na tradição de tratados musicais da antiguidade latina como a obra mais antiga de que temos notícia, antecedendo Marciano Capela e Boécio. Foram idealizados doze livros, sendo que os seis primeiros versariam sobre o ritmo, e os outros seis tratariam da harmonia. No entanto, Agostinho realizou somente a primeira parte do projeto, legando-nos apenas seis livros em que são abordados o ritmo, o metro e seus fundamentos matemático-filosóficos - de tradição pitagórico-platônica. Nossa proposta aqui é lidar com o texto de Agostinho de forma absolutamente técnica, partindo da premissa de que pelo menos que os trechos que extraímos tratam de maneira técnica da ciência da música.

Segue, então, a leitura de algumas passagens do segundo, terceiro e quarto livros do *De Musica*, do qual extrairemos algumas lições de ritmização.

1) Para formar um metro, devem-se combinar pés iguais ou que tenham mesma medida:

II, 10, 16. (...) atque ita caeteros sui generis profecto sibimet sine ulla dubitatione copulabis: est enim summa aequalitas cum eiusdem generis et nominis pedes sese consequuntur. An tibi non videtur?

D. – Nullo modo mihi aliter videri potest.

M. – Quid? illud nonne approbas, alios aliis pedes aequalitate servata esse miscendos? Quid enim auribus potest iucundius esse, quam cum et varietate mulcentur, nec aequalitate fraudantur?

D. – Satis probo.

M. – Num censes alios aequales habendos pedes, nisi qui eiusdem mensurae sunt?

D. – Ita existimo.

M. – Quid? eiusdem mensurae putandine sunt, nisi qui temporis tantumdem occupant?

D. – Verum est.

M. – Quos ergo inveneris pedes totidem temporum, sine aurium offensione contexes.

D. – *Video esse consequens.*

II, 10, 16 [...] E assim, certamente, sem nenhuma hesitação, combinarás com os seus os demais pés de mesmo gênero: pois há extrema igualdade quando pés de mesmo gênero e nome são encadeados. Ou não te parece?

D. – De modo algum pode me parecer diferente.

M. – O quê? Não aprovas que se misturem outros pés a pés diversos, sendo conservada a igualdade? O que, então, pode ser mais agradável aos ouvidos do que quando são acariciados pela variedade sem que lhes retire a igualdade?

D. – Aprovo o bastante.

M. – E não pensas que se devem considerar iguais outros pés que não sejam de mesma medida?

D. – Assim considero.

M. – E então? Não se devem considerar de mesma medida a não ser os que ocupem o mesmo tempo?

D. – É verdade.

M. – Portanto, os pés que encontrares de tempos iguais, unirás sem ofensa aos ouvidos.

Se, seguindo esse método, resultarem da escansão alguns pés incompletos, eles devem ser completados por pausas, o que leva à lição 2:

2) Nos metros há, por vezes, espaços fixos de silêncio.

III, 8, 17. M. Teneas igitur oportet haec silentiorum spatia certa in metris esse. Quare cum inveneris aliquid deesse pedi legitimo, considerare te oportebit, utrum dimenso atque annumerato silentio compensetur.

Convém, portanto, que saibas que nos metros há esses espaços determinados de silêncio. Pelo que, quando pensares que falta algo ao pé regular, será necessário considerar que se compense com o silêncio proporcional e calculado.

Nós já vimos em Aristides Quintiliano menção ao uso das pausas no procedimento de ritmização dos *khōrizontes*. O conceito e o uso das pausas era comum entre os gramáticos e metricistas latinos,²⁴³ e já entre os gregos elas eram

²⁴³ Pausas são mencionadas na *Anon. Bell.* I, 3; uma notação para elas é estabelecida em 102; o autor não usa os termos de Aristides Quintiliano (*leimma* - pausa - e *prothesis* - adição).

reconhecidas como *kénōi khrónōi*, e eram importantes elementos no ritmo. De acordo com Pearson, na discussão atual sobre pausas, pode-se distingui-las entre:

- pausas de duração não especificada (uma fermata, na nomenclatura moderna), que são interrupções deliberadas do ritmo, sendo sua duração deixada ao critério do executante;
- pausas de duração definida, iguais a uma ou mais notas ou sílabas, que são parte do ritmo (que é o caso descrito por Agostinho);
- paradas em pontos de respiração entre palavras, para as quais o ritmo não prevê tempo nem duração específica, que o executante tem de emprestar encurtando a duração da nota ou sílaba precedente para tomar ar.

3) Os metros podem começar e terminar por pé incompleto, como aprendemos na passagem seguinte:

IV. 13. 16. (...) *quare iam dic mihi, quomodo tibi aurem tangat metrum hoc:*

Triplici vides, ut ortu

Triviae rotetur ignis.

D. Persuaviter. M. Potesne dicere quibus pedibus constet? D. Non possum: neque enim invenio quomodo sibi congruant quos metior: sive enim pyrrhichium a capite constituam, sive anapaestum, sive paeonem tertium, non his conveniunt qui sequuntur: et invenio hic quidem creticum post tertium paeonem, ut reliqua sit longa syllaba, quam creticus post se non respuit collocari; sed his pedibus hoc metrum constare recte non posset, nisi interposito silentio trium temporum: nunc vero nihil siletur, cum hoc repetendo permulcet auditum. M. Vide igitur, utrum incipere debeat a pyrrhichio, deinde metiamur dichorium, tum spondeum, qui complet tempora, quorum duo sunt in principio: potest item caput tenere anapaestus, deinde diiambus metiri, ut extrema longa collocata cum quatuor temporibus anapaesti perficiat sex tempora, quae cum diiambo conveniunt, ex quo intellegas licet, partes pedum non solum in fine poni, sed etiam in capite metrorum.

(...) portanto, diz-me agora de que maneira este metro toca teu ouvido:

Triplici vides, ut ortu (~~ ~ ~ ~ ~ ou ♪♪ ♪ ♪ ♪ ♪)

triviae rotetur ignis. (~~ ~ ~ ~ ~)

D. Muito docemente. M. Podes dizer de que pés consta? D. Não

posso; na verdade, nem consigo descobrir de que maneira concordam entre si os pés que meço; pois se colocar, desde o começo, ou pirríquio, ou anapesto, ou peã terceiro, não se adequam a esses os que se seguem: e encontro aqui, de fato, um crético (– ∼ –) depois de um peã terceiro (∼ ∼ – ∼), de maneira que sobre uma sílaba longa, que o crético admite que se coloque depois dele; mas esse metro não pode constar corretamente desses pés, a não ser que se interponha um silêncio de três tempos; mas na verdade nada é silenciado, uma vez que ele, repetindo-se, deleita a audição. M. Vê, portanto, se deves começar por pirríquio, e depois medimos um dicoreu, então um espondeu, que completa os tempos, dos quais dois estão no princípio; o começo também pode ter um anapesto, e depois medir um diambo, de forma que a longa do fim, colocada junto aos quatro tempos do anapesto, perfaça seis tempos, que se ajustam ao diambo; do que podes compreender que as partes dos pés são colocadas não somente no final, mas também no começo dos metros.

Nota-se a preocupação de Agostinho em descrever o modo como soa o metro (*quomodo tibi aures tangat metrum*) e como ele sempre recorre primeiro à percepção do discípulo para julgar se o ritmo está correto ou não, para depois proceder à explicação racional da divisão do metro.

O discípulo propõe as seguintes possibilidades: 1) que se comece com um pirríquio (∼ ∼ | – ∼ – ∼ – –) ou 2) com um anapesto (∼ ∼ – | ∼ – ∼ – –), mas alega que os pés que se seguem não concordam entre si, ou seja, não possuem a mesma natureza (binária ou quaternária); ou 3) com um peã terceiro, ao qual se seguiria um crético e por fim uma longa (∼ ∼ – ∼ | – ∼ – | –), mas nesse caso faltariam três tempos para completar um pé de cinco tempos; porém, ele diz que não há pausa na recitação, portanto o mestre dá a seguinte solução: ∼ ∼ | – ∼ – ∼ | – –, sendo que as duas longas do último pé são completadas pelo pirríquio do início, perfazendo pés de seis tempos; ou ainda: ∼ ∼ – | ∼ – ∼ – | – –, pois, seguindo a mesma lógica, a longa do último pé se completa com o anapesto do início. Podemos representar esse ritmo por:

$\frac{3}{4}$ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ou $\frac{3}{4}$ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪

4) Os metros podem começar por pé incompleto e terminar por pé completo, mas nunca sem um silêncio, como vemos no passo seguinte:

13. 17. M. *Quid, si demam unam ultimam longam, ut tale sit metrum: Segetes meus labor: nonne animadvertis cum silentio duorum temporum repeti? Ex quo manifestum est, et aliquam partem pedis posse in principio metri poni, et aliquam in fine, et aliquam in silentio.*

D. *Et hoc manifestum est.*

M. *Sed hoc fieri si dichorium metiaris integrum in hoc metro; nam si diiambum, et a capite anapaestus ponatur, cernis partem pedis in principio positam, quae habet iam quatuor tempora: duo autem quae debentur, silentur in fine. Ex quo discimus, posse metrum incipere a parte pedis, et desinere ad plenum pedem, sed numquam sine silentio.*

17. M. O que acontece se eu retirar uma longa final, de forma que tal metro resulte em: *Segetes meus labor?* (˘˘ – ˘ – ˘ –) Não observas que é repetido com um silêncio de dois tempos? Do que é evidente que se pode colocar uma parte do pé no princípio do metro, outra parte no fim, e outra parte fica em silêncio.

D. É evidente.

M. Mas isso acontece se medires um dicoreu inteiro nesse metro; pois se medes um diambo, e é posto um anapesto no começo, discernes a parte do pé colocada no início e a parte que já tem quatro tempos, e os dois tempos que faltam são silenciados no final. Do que aprendemos que o metro pode iniciar por parte de pé e terminar por pé completo, mas nunca sem silêncio.

Ou seja, se temos este metro: ˘˘ – ˘ – ˘ –, são necessários, na recitação, dois tempos de pausa ao fim, antes que volte ao início ou continue no verso seguinte. Então, tanto se pode medir ˘˘ | – ˘ – ˘ | – (‡) como (‡) ˘˘ – | ˘ – ˘ – . No primeiro caso, seria uma anacruse como os anteriores, dando-se a pausa necessária; no segundo caso, o último pé estaria completo, mas aí a pausa ocorre antes que o verso seja repetido.

5) Pode ocorrer pausa no meio do metro:

13. 18. M. *Quid? hoc metrum potesne metiri et dicere quibus pedibus constet?*

Iam satis terris nivis, atque dirae

Grandinis misit Pater, et rubente

Dextera sacras iaculatus arces.

D. *Possum constituere in capite creticum, et duos metiri reliquos senum temporum pedes, unum ionicum a maiori, alterum dichorium, et silere unum tempus quod adiungitur cretico ut sex tempora compleantur. M.*

Nonnihil defuit considerationi tuae: nam cum dichorius est in fine, restante silentio, ultima eius quae brevis est, pro longa accipitur. An hoc negabis? D. Imo fateor. M. Non ergo constitui decet in fine dichorium, nisi nullo in repetitione consequente silentio, ne non iam dichorius, sed epitritus secundus sentiatur. D. Manifestum est. M. Quomodo ergo metiemur hoc metrum? D. Nescio. 14. 18. M. Attende ergo utrum bene sonet, cum ita pronuntio, ut post tres primas syllabas unum tempus sileam: ita enim in fine nihil debetur, ut decenter ibi possit esse dichorius. D. Iucundissime sonat.

18. M. E então? Podes medir este metro e dizer de quais pés consta?

Iam satis terris nivis, atque dirae (- ~ - - - ~ - ~ - -)

grandinis misit Pater, et rubente

dextera sacras iaculatus arces.

D. Posso colocar um crético no começo e medir os dois pés restantes de seis tempos, um jônico maior e outro dicoreu, e silenciar um tempo que é somado ao crético de forma que se completem seis tempos. M. Algo está ausente de tua consideração, pois uma vez que o dicoreu está no final, a última [sílabas] dele, que é breve, é tomada por longa por causa do silêncio que resta. Ou negarás isso? D. Ao contrário, reconheço. M. Logo, não convém colocar um dicoreu no fim, a não ser em caso de não se seguir nenhum silêncio na repetição, porque já não um dicoreu, mas um epítrito segundo (- ~ - -) é ouvido. D. É claro. M. Como, então, medimos esse metro? D. Não sei. 14 M. Considera, pois, se soa bem quando assim pronuncio, de forma que depois das primeiras três sílabas um tempo silencie: pois assim, no final, nada se ficará devendo, para que, convenientemente, lá possa estar o dicoreu. D. Soa muito agradavelmente.

Utilizando como exemplo o verso sáfico menor de Horácio, Agostinho nos dá estas opções: primeiro, o discípulo escande (*) - ~ - | - - ~ | - ~ - ~ (crético - ao qual se soma uma pausa de um tempo na repetição -, jônico maior e dicoreu). Mas o mestre o corrige, dizendo que o silêncio de um tempo da repetição, após o dicoreu, faz com que se tome a última sílaba breve por longa, e que se ouça o último pé como epítrito segundo (- ~ - -). Como solução, ele propõe: - ~ - (*) | - - ~ | - ~ - ~, ou $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ que, segundo o discípulo, soa muito bem.

No exemplo que ele dá, o verso termina com sílaba longa, que ele não só considera breve, como também elimina a possibilidade da pausa após a última sílaba

justamente para não *soar* como longa. Diante disso, podemos pensar que, para ele, independente da duração da sílaba fora do contexto do metro, ela, quando no metro, soará sempre breve. Ele discute a sílaba *anceps* na seguinte passagem:

Nihil interest an brevis aut longa ultima sit.

1. 1. M. - *Redeamus ergo ad metri considerationem, propter cuius progressum ac longitudinem de versu tecum aliquid agere coactus sum, cuius tractandi postea nobis est constitutus locus. Sed primo illud quaero, utrum non repudies, quod ultimam syllabam, quae metrum terminat, seu longa seu brevis sit, poetae atque horum iudices grammatici nihil ad rem pertinere arbitrati sunt.*

D. - *Omnino repudio: non enim mihi videtur esse rationis.*

M. - *Dic mihi, obsecro, quod metrum sit in pyrrhichio minimum.*

D. - *Tres breves.*

M. - *Quantum ergo silendum est, dum repetitur?*

D. - *Unum tempus, quod est unius brevis syllabae spatium.*

M. - *Age, iam percute hoc metrum, non voce, sed plausu.*

D. - *Feci.*

M. - *Percute etiam hoc modo anapaestum.*

D. - *Et hoc feci.*

M. - *Quid tibi visum est interesse?*

D. - *Prorsus nihil.*

M. - *Quid? causam, cur ita sit, potesne dicere?*

D. - *Videtur mihi satis apparere: nam quod in illo ad silentium, hoc in isto ad productionem ultimae syllabae refertur; nam eodem modo ibi brevis ultima, ut hic longa, percutitur; et post tantumdem intervallum reditur ad caput. Sed ibi quiescitur donec spatium pyrrhichii pedis, hic donec longae syllabae impleatur. Ita in utroque par mora est, qua interposita remeamus.*

M. - *Non igitur absurde illi ultimam syllabam metri, seu longa seu brevis sit, nihil ad rem pertinere voluerunt: ubi enim finis est, silentium sequitur, quantum ad ipsum metrum attinet quod finitur. An eos in hac causa repetitionem ullam vel reditum ad caput considerare debuisse existimas, ac non tantummodo quia finitur, quasi deinceps nihil dicendum sit?*

D. - *Iam assentior, ultimam syllabam indifferenter esse accipiendam.*

M. - *Recte. Sed si hoc propter silentium fit, quoniam ita consideratus est finis, quasi deinceps nihil soniturus sit qui finierit, et ob hoc spatium temporis in ipsa quiete largissimum nihil distat quae ibi syllaba locetur;*

nonne illud est consequens, ut ipsa ultimae syllabae indifferentia, quae propter largum spatium conceditur, ad id proficiat, ut sive ibi brevis syllaba sive longa sit, eam sibi aures pro longa vindicent?

D. – *Video plane esse consequens.*

Em nada difere se a última sílaba é breve ou longa.

1 1. M. Voltemos, portanto, à reflexão sobre os metros, por cujo progresso e extensão fui compelido a falar contigo algo a respeito do verso, de que devemos tratar posteriormente em lugar determinado. Mas primeiro pergunto se não rejeitas que os poetas e os gramáticos, seus juízes, consideraram não afetar em nada o fato de a última sílaba, que termina o verso, ser longa ou breve.

D. Rejeito completamente: pois a mim não parece ser lógico.

M. Diz-me, peço-te: como é o menor metro pirríquio?

D. Três breves.

M. Então, quanto se deve silenciar, quando é repetido?

D. Um tempo, pois é o espaço de uma sílaba breve.

M. Vai, agora percute esse metro, não com a voz, mas com a palma.

D. Já fiz.

M. Percute também dessa forma o anapesto.

D. Também o fiz.

M. O que te parece diferir?

D. Na verdade, nada.

M. O quê? Podes dizer a razão por que isso ocorre?

D. Parece-me ser bastante aparente: porque o tempo que naquele se dá ao silêncio, neste se dá ao prolongamento da última sílaba; pois do mesmo modo é percutida lá a última breve como esta longa; e, depois do mesmo intervalo, retorna-se ao início. Mas lá silencia-se até que se complete o espaço do pé pirríquio, e aqui da sílaba longa. Assim, em ambos a duração é igual, para que, uma vez entreposta, retornemos ao início.

M. Portanto, não irracionalmente eles propuseram que não afeta em nada a última sílaba do metro, seja longa ou breve: pois onde é o fim, segue-se um silêncio que se estende até onde o mesmo metro termina. Ou pensas que eles devessem considerar nesse caso alguma repetição ou retorno ao início, e não somente que se termina, como se nada depois deva ser dito?

D. Já consinto que a última sílaba deva ser interpretada indiferentemente.

M. Certo. Mas se isso se dá por causa do silêncio – uma vez que assim se considera o fim, como se, depois que se tenha terminado, nada soe, e que, por causa desse espaço de tempo longuíssimo em silêncio na mesma sílaba, não difere em nada que a sílaba se localize lá –, não é consequente que a mesma indiferença da última sílaba, que é concedida por causa de sua longa duração, conduza a isto: que, seja a sílaba breve ou longa, os ouvidos a apropriem como longa?
D. Vejo que é claramente lógico.

6) Como consequência da regra anterior, temos a seguinte: que não se pause um tempo depois de sílaba breve, pois o ouvido alonga essa sílaba e a toma por longa:

IV, 15. 25. Sit hoc etiam in disciplina, ut cum ante finem silemus, non ibi pars orationis brevi syllaba terminetur, ne secundum illam saepe commemoratam regulam, pro longa eam sensus accipiat, sequente silentio.

Que isto também figure nos princípios, a saber: quando silenciemos antes do fim, aí a parte da fala não deve terminar por sílaba breve, para que, segundo as regras frequentemente lembradas, o ouvido não a tome por longa, seguindo-se o silêncio.

7) Pode ocorrer pausa no meio e no fim do mesmo verso (14. 19. M. *Hoc quoque igitur adiungamus arti, ut non solum in fine, sed et ante finem cum oportet sileamus*).²⁴⁴

Quando, por exemplo:

(...) cum duo constituuntur non pleni pedes, unus in capite, alter in fine, qualis iste est: Gentiles nostros inter oberrat equos. Sensisti enim, ut opinor, me post quinque syllabas longas, moram duorum temporum siluisse, et tantumdem in fine silendum est, dum reditur ad caput.

[...] quando dois pés não completos são dispostos um no início e outro no fim, tal como este:

Gentiles nostros inter oberrat equos (— — — — | — ∞ — ∞ —)

Percebeste, portanto, como suponho, que fiz, depois de cinco sílabas longas, uma pausa de dois tempos, e a mesma medida deve ser silenciada no final quando se volta ao início.

²⁴⁴ Isto também acrescentamos à arte, a saber: que silenciemos não só no fim, mas também antes do fim, quando necessário.

Logo, esse metro, um pentâmetro datílico, apresentaria duas pausas de dois tempos (com o valor de uma longa): uma antes da cesura e outra no fim, antes de passar ao verso seguinte. Ele explica o raciocínio: se medimos o metro de acordo com a lei dos seis tempos, ou seja, medindo seis tempos para completar os pés (*si enim hoc metrum ad legem sex temporum metiaris*), teremos um espondeu, um molosso, um coriambo e um anapesto (*primus spondeus, secundus molossus, tertius choriambus, quartus anapaestus*) (– – | – – – || – ∼ – | ∼ –), faltando dois tempos ao espondeu e ao anapesto para que se completem pés de seis tempos (*spondeo igitur debentur duo tempora ut sex temporum pedem impleat, et anapaesto*); a solução é que se faça uma pausa antes do fim – antes da cesura, no meio do verso – e outra no fim (*itaque duo silentur post molossum ante finem, et duo post anapaestum in fine*). Podemos representar o ritmo resultante por: – – | – – – | ♪ || – ∼ – | ∼ – ♪ ou $\frac{3}{4}$ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ || ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪

Se medimos o verso de acordo com a lei dos quatro tempos, "*una longa erit in capite, deinde duos metimur spondeos, deinde duos dactylos, et post una longa concludet*", ou seja: – | – – | – – || – ∼ | – ∼ | – . Da mesma forma, silenciam-se dois tempos antes da cesura e dois ao fim, *ut ambo pedes impleantur, quorum dimidias partes in capite atque in extremo posuimus*.²⁴⁵ – | – – | – – | ♪ || – ∼ | – ∼ | – ♪

8) O que falta a dois pés incompletos, um no início e outro no fim, é dado somente por uma pausa final, contanto que o tempo de pausa não exceda meio pé (14. 20. *Nonnumquam tamen quod duobus non plenibus debetur in principio ac fine*

²⁴⁵ IV, 14, 19. [...] *Si enim hoc metrum ad legem sex temporum metiaris; erit tibi primus spondeus, secundus molossus, tertius choriambus, quartus anapaestus. Spondeo igitur debentur duo tempora ut sex temporum pedem impleat, et anapaesto: itaque duo silentur post molossum ante finem, et duo post anapaestum in fine. Si autem ad legem temporum quatuor; una longa erit in capite, deinde duos metimur spondeos, deinde duos dactylos, et post una longa concludet. Silemus itaque duo tempora post geminum spondeum ante finem, et duo in fine, ut ambo pedes impleantur, quorum dimidias partes in capite atque in extremo posuimus.*

“Então, se medires este metro segundo a lei dos seis tempos, terás primeiro um espondeu, em segundo molosso, em terceiro coriambo, em quarto anapesto. Ao espondeu, portanto, faltam dois tempos para que se complete o pé de seis tempos, e também ao anapesto: dessa forma silenciamos dois [tempos] após o molosso, antes do fim, e dois após o anapesto, no fim. Se entretanto [medires] segundo a lei dos quatro tempos, haverá uma longa no início, depois mediremos dois espondeus, dois datílos, e terminará depois de uma longa. Silenciamos, dessa forma, dois tempos depois do duplo espondeu antes do fim, e dois tempos no fim, para que ambos os pés se completem, as metades dos quais posicionamos [uma] no início e [outra] no fim”.

collocatis, finali tantum silentio redditur; si tantum sit ut dimidii spatium pedis non excedat).

Ele dá o seguinte exemplo:

*Silvae laborantes, geluque
Flumina constiterint acuto.*

Horum enim prius incipit a palimbacchio, inde excurrit in molossum, et bacchio terminatur: silentur ergo duo tempora; quorum unum bacchio, alterum palimbacchio cum reddideris, sena ubique tempora implebuntur. Hoc autem posterius dactylo inchoatur, inde pergit in choriambum, clauditur bacchio: tria igitur tempora silere oportebit; hinc unum bacchio, duo dactylo redhibebimus, ut in omnibus sint sena tempora.

Pois o primeiros desses versos inicia por um palimbáquio, depois passa para um molosso, e é concluído por báquio: dois tempos, portanto, são silenciados; uma vez que devolveres um deles ao báquio e outro ao palimbáquio, em toda parte serão completados os seis tempos. O segundo, porém, é iniciado por dátilo; daí segue para um coriambo e é encerrado por báquio: portanto, será necessário silenciar três tempos; devolveremos agora um [tempo] ao báquio e dois ao dátilo, de forma que todos tenham seis tempos.

Ele aplica a regra dos seis tempos para escandir ambos os metros. O primeiro toma a seguinte configuração: – – ∼ | – – – | ∼ – –. Falta um tempo ao palimbáquio e um tempo ao báquio, ambos restituídos no fim do verso, sendo que, na repetição, a segunda pausa de um tempo soa como se pertencesse ao primeiro pé (*id enim cum repetimus, adiungitur capiti quod prorsus extremum est*): (∿) – – ∼ | – – – | ∼ – – (∿ | ∿) ou $\frac{3}{4}(\text{∿}) \text{ ♩ ♩ } | \text{ ♩ ♩ } | \text{ ♩ ♩ } \text{ ∿ } | \text{ ∿ }$

O segundo verso é medido assim: – ∼ ∼ | – ∼ ∼ – | ∼ – –, faltando um tempo para que se complete o báquio e dois tempos para o dátilo: (∿) – ∼ ∼ | – ∼ ∼ – | ∼ – – (∿ | ∿) ou $\frac{3}{4}(\text{∿}) \text{ ♩ ♩ } | \text{ ♩ ♩ } | \text{ ♩ ♩ } \text{ ∿ } | \text{ ∿ }$

E essas pausas têm de vir nessa ordem: primeiro a pausa de um tempo, depois a de dois, pois

IV, 14.21 si ea non silentio velis, sed voce reddere, possintque reddi et per iambum, et per chorium, et per tribrachum, quia omnes terna tempora possident; nullo modo ea per chorium reddi sensus ipse permittit, in quo

prior est longa syllaba, brevis posterior: id enim prius sonare debet, quod bacchio debetur extremo, id est brevis syllaba; non longa, quae dactylo primo.

se queres dá-los (os tempos) não por meio de silêncio, mas por voz, podem ser dados por iambo, por coreu e por tríbraco, pois todos possuem três tempos; porém, de nenhum modo o sentido mesmo permite que os tempos sejam dados por coreu, no qual a primeira sílaba é longa e a última é breve; pois primeiro deve soar o que falta ao báquio final, isto é, uma sílaba breve, não uma longa, que falta ao primeiro dátilo.

De fato, ouvindo estes exemplos, fica claro o que ele quer demonstrar:

Flumina constiterint acuto gelu. (– ∪ | – ∪ – | ∪ – – ∪ | –)

Flumina constiterint acute gelida. (– ∪ | – ∪ – | ∪ – ∪ ∪ | –)

Flumina constiterint in alta nocte. (– ∪ | – ∪ – | ∪ – – – ∪)

Daí a regra seguinte:

9) Uma longa não compensa duas breves (14. 22. *Item cum singula tempora singulis debentur pedibus minus plenis, si ea voce reddere velis, non sinit sensus in unam syllabam coarctari*), pois "não convém que não se disponha separadamente o que deve dar-se separadamente" (*non enim convenit, quod separatim reddendum est, non etiam constitui separatim*). O exemplo dado é este: "naquele metro *Silvae laborantes geluque*, se adicionas ao final uma longa no lugar do silêncio, assim como: *Silvae laborantes gelu duro*, os ouvidos não aprovam; do mesmo modo que aprovam quando dizemos *Silvae laborantes gelu et frigore*.²⁴⁶

10) O menor pé incompleto deve estar no início do verso:

²⁴⁶ 14. 22. *Item cum singula tempora singulis debentur pedibus minus plenis, si ea voce reddere velis, non sinit sensus in unam syllabam coarctari; mira omnino iustitia. Non enim convenit, quod separatim reddendum est, non etiam constitui separatim. Quocirca in illo metro: Silvae laborantes, geluque, si unam longam pro silentio fini addas, sicuti est: Silvae laborantes gelu duro, non probant aures; sicut probant cum dicimus: Silvae laborantes gelu et frigore. Quod satiatissime sentis, cum singula repetis.* [Do mesmo modo, quando todos os tempos, separadamente, faltam a cada um dos pés não completos, se queres completá-los por meio de voz, não permite o ouvido que se restrinja a uma sílaba – justiça de todo admirável. Pois não convém que não se disponha também separadamente o que deve dar-se separadamente. Portanto, naquele metro: *Silvae laborantes, geluque*, se adicionas ao final uma longa no lugar do silêncio, assim como: *Silvae laborantes gelu duro*, os ouvidos não aprovam; do mesmo modo que aprovam quando dizemos: *Silvae laborantes gelu et frigore*, que percebes com grande satisfação quando repetes um após o outro.]

14. 23. *Item non oportet cum duo minus pleni pedes ponuntur, maiorem in principio quam in fine poni; nam et hoc condemnat auditus, tamquam si dicas: Optimum tempus adest tandem, ut primus pes sit creticus, secundus choriambus, tertius spondeus; ut tria tempora sileamus, quorum duo debentur ultimo spondeo ad sena implenda, et unum primo cretico. At si ita dicatur: Tandem tempus adest optimum, eadem interposita trium temporum mora in silentio, quis non sentiat iucundissime repeti?*

14. 23. Da mesma maneira, não cabe dispor no início um pé maior do que no fim, quando dois pés não completos são empregados, pois também isso o ouvido condena, bem como se dizes *Optimum tempus adest tandem*: que seja o primeiro pé crético, o segundo coriambo e o terceiro espondeu, de forma que silenciemos três tempos, dois dos quais faltam ao último espondeu para que se completem seis, e um ao primeiro crético. Mas se é dito assim: *Tandem tempus adest optimum*, sendo intercalada a mesma duração de três tempos em silêncio, quem não pode sentir muito agradavelmente a repetição?

Segundo ele, soaria melhor este ritmo: $\frac{3}{4}(\text{z}) \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ z } \text{ ♩ }$ do que este:

$\frac{3}{4}(\text{y}) \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ z } | \text{ y }$

11) O metro pode começar por dois pés incompletos, contanto que a soma dos tempos das sílabas não seja menor que um pé e meio. No exemplo que ele dá, temos nove tempos em dois pés de seis tempos (*Montes acuti*: – – | ~ – –):

IV, 14.24 (...) et a duobus potest minus plenis pedibus metrum incipere, si tamen utriusque coniunctum spatium minus non sit, quam posset esse unius et dimidii pedis; nam supra diximus, tum recte poni duos minus plenos pedes, cum id quod debetur ambobus, non transit spatio pedem dimidium: exemplum est: Montes acuti; ut aut in fine tria tempora sileamus, aut unum tempus post spondeum, et duo in fine. Aliter enim hoc metrum convenienter metiri non potest.

também por dois pés incompletos pode começar o metro se, porém, a soma de uma e outra duração não for menor do que pode ser [a soma de] um pé e meio; pois dissemos acima que são posicionados corretamente dois pés incompletos quando aquilo que falta a ambos não ultrapassa em duração um pé e meio; por exemplo: *Montes acuti* (– – | ~ – –); de forma que ou silenciemos três tempos no fim, ou um tempo após o espondeu e dois no fim; pois de outro modo esse metro não poderia ser medido convenientemente.

Ele dá, portanto, duas possibilidades de ritmização:

$$\frac{3}{4}(\text{z}) \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ z } \text{ ou } \frac{3}{4}(\text{z}) \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ z }$$

12) Quando há um pé incompleto no início,²⁴⁷ a pausa acontece nesse primeiro pé, como em *Iam satis terris nivis atque dirae*:

$$\frac{3}{4} \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ ♩ }$$

ou no fim do verso, como em *Segetes meus labor*:

$$\frac{3}{4}(\text{z}) \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ z }$$

13) Quando há um pé incompleto no fim²⁴⁸ (*minus autem pleno pedi qui in fine ponitur*), ou se posiciona a pausa no fim ou em algum lugar no meio do verso (*aut ibidem restitui silentio, quod debetur [...] aut in aliquo de mediis loco*). Assim, em *Ite igitur Camoenae* (– ∼ – | ∼ – –), a pausa está no fim, antes da repetição: $\frac{3}{4} \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ ♩ } .$

Já em *Ver blandum viget arvis, adest hospes hirundo* (– – – | ∼ – – | ∼ – – ∼ | ∼ – –), a pausa pode acontecer, então, ou no fim do verso ($\frac{3}{4} \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ ♩ } .$), ou depois do primeiro pé (e daí a escansão tem de ser alterada para – | – – ∼ | ∼ – – ∼ | – – ∼ | – – ou $\frac{3}{4} \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } .$) ou depois do segundo pé (– – – | ∼ – – | ∼ – – | ∼ – – ou $\frac{3}{4} \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } .$).

14) Quando há pé incompleto no meio,²⁴⁹ a pausa só pode incidir nesse mesmo

²⁴⁷ IV, 15. 26. *Sed illud notandum est, in principio posito minus pleno pedi, aut ibidem reddi debitum per silentium, sicuti est: Iam satis terris nivis atque dirae: aut in fine, velut: Segetes meus labor*, “Mas deve-se notar isso: sendo colocado um pé incompleto no início, ou neste mesmo lugar completa-se o que falta por meio de silêncio, como: *Iam satis terris nivis atque dirae*; ou no final, como: *Segetes meus labor*”.

²⁴⁸ IV, 15.26 (...) *Minus autem pleno pedi qui in fine ponitur, aut ibidem restitui silentio, quod debetur, ut in illo: Ite igitur Camoenae: aut in aliquo de mediis loco, veluti in hoc: Ver blandum viget arvis, adest hospes hirundo* 5. *Unum enim tempus quod debetur ultimo bacchio, vel post totum numerum sileri potest, vel post primum eius numeri pedem molossum, vel secundum ionicum a minore*, “Entretanto, a um pé incompleto que é posto no fim, ou nesse mesmo lugar é restituído por silêncio o que falta, como neste caso: *Ite igitur Camoenae*; ou em algum lugar do meio, como neste: *blandum viget arvis, adest hospes hirundo*. Pois o tempo que falta ao último báquio pode ou silenciar depois de todo o metro, ou depois do primeiro pé do metro, um molosso, ou depois do segundo pé, um jônico menor”.

²⁴⁹ IV, 15.26 (...) *Quod vero mediis forte minus plenis pedibus debiti est, non nisi ibidem reddi potest: ut est: Tuba terribilem sonitum dedit aere curvo. Si enim sic metiamur hoc metrum, ut primum faciamus anapaestum, secundum ionicum quemlibet in syllabis quinque, soluta scilicet longa vel prima vel ultima in duas breves,*

pé. Ele nos dá o seguinte exemplo: *Tuba terribilem sonitum dedit aere curvo*. Se escandimos assim: $\sim - \mid \sim - \sim \mid - \sim - \mid \sim - -$ ($\frac{3}{4}$)($\dot{\sim}$) $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), faltam três tempos, sendo um do báquio do fim e dois do anapesto do começo. Mas se escandimos dessa forma: $\sim - \sim \mid - \sim - \mid \dot{\sim} \sim - \mid \sim - -$, começando por um jônico de cinco sílabas e depois um coriambo, o terceiro pé fica incompleto. Para completá-lo, insere-se uma pausa neste mesmo pé e outra no final, para completar o báquio:

$\frac{3}{4} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Por fim, há versos que podem ser escandidos e ritmizados de maneiras diferentes. Na passagem seguinte, Agostinho mostra como o verso *vernat temperies, aurae tepent, sunt deliciae* pode ser ritmizado de diversas maneiras, contanto que algumas regras sejam respeitadas:

15. 27. *Unde iam esse opinor perspicuum, cum in mediis siletur locis, aut ea restitui tempora quae in fine debentur, aut ea quae ibi debentur ubi siletur. Sed aliquando non est necesse ut sileatur in mediis, cum potest aliter metrum metiri, ut in eo quod paulo ante posuimus. Aliquando autem necesse est, ut in hoc: Vernat temperies, aurae tepent, sunt deliciae: nam manifestum est istum numerum, aut quaternorum temporum, aut senorum pedibus currere. Si quaternorum, silendum est unum tempus post syllabam octavam, et in fine duo; metiatur primo spondeus, secundo dactylus, tertio spondeus, quarto dactylus annumerato post longam silentio, quia post brevem non oportet, quinto spondeus, sexto dactylus, ultima longa qua numerus clauditur, cui duo tempora debita silentur in fine. Si autem*

tertium choriambum, ultimum bacchium: tria erunt tempora in debito, unum extremo bacchio reddendum, et duo anapaesto primo, ut sena compleantur. Sed hoc totum spatium trium temporum in fine sileri potest. At si ab integro pede incipias, quinque syllabas primas pro quolibet ionico metitus, sequitur choriambus: inde iam pedem integrum non inuenies: quocirca unius longae spatio silere oportebit: quo annumerato, choriambus alter implebitur; bacchio reliquo metrum clausuro, cui tempus unum debitum silebis in fine. “De fato, o que falta aos pés porventura incompletos do meio não pode ser restituído a não ser nesse mesmo lugar, como em: Tuba terribilem sonitum dedit aere curvo. Pois se assim medimos esse metro, de forma que façamos o primeiro pé anapesto, o segundo um jônico qualquer de cinco sílabas, sendo, é claro, a primeira ou última longa dividida em duas breves, o terceiro pé coriambo, o último báquio: faltarão três tempos, um que deve ser restituído ao báquio do fim e dois ao primeiro anapesto, a fim de que se completem seis. Mas todo esse espaço de três tempos pode ser silenciado no fim. E se inicias com um pé completo, com as primeiras cinco sílabas para um pé jônico qualquer ser medido, segue-se um coriambo: daí já não encontrarás mais um pé completo; por essa razão será necessário silenciar durante o espaço de uma longa: incluído esse espaço, outro coriambo estará completo, restando ainda um báquio para fechar o metro, ao qual silenciarás no fim o tempo que lhe falta”.

senorum temporum hic metimur pedes, primus erit molossus, secundus ionicus a minore, tertius creticus qui fit dichorius adiuncto silentio unius temporis, quartus ionicus a maiore et longa ultima, post quam quatuor tempora silebuntur. Posset aliter, ut una longa in principio locaretur, quam sequeretur ionicus a maiore, deinde molossus, deinde bacchius, qui fieret antispastus adiuncto silentio unius temporis; ultimus choriambus metrum clauderet, ita ut quatuor temporum in fine silentium redderetur uni longae in principio constitutae. Sed aures istam dimensionem repudiant; quia pars pedis in principio collocata, nisi maior quam dimidia fuerit, non recte illi post plenum pedem finali silentio redditur ubi debetur: sed aliis interpositis pedibus, scimus quidem quantum debeatur; sed non comprehenditur sensu, ut tanto spatio sileatur, nisi minus debeatur in silentio quam positum est in sono: quia cum maiorem partem pedis vox peregerit, minor quae reliqua est, ubicumque facile occurrit.

15. 28. Quamobrem metri quod sub hoc exemplo posuimus: Vernat temperies, aurae tepent, sunt deliciae: cum sit una necessaria, quam diximus, dimensio, si post decimam eius syllabam tempus unum sileatur, et quatuor in fine; est alia voluntaria, si quis post sextam syllabam velit silere duo tempora, et unum post undecimam, et duo in fine: ut sit in principio spondeus, sequatur hunc choriambus, tertio spondeo silentium duum temporum annumeretur, ut vel molossus vel a minore ionicus fiat, quartus bacchius adiuncto itidem silentio unius temporis fiat antispastus, quinto choriambus numerus terminetur in voce, duobus temporibus in fine per silentium redditus in principio locato spondeo. Est item alia. Si enim velis, post sextam syllabam unum tempus silebis, et post decimam unum, post undecimam tantumdem, et duo in fine: ut sit primus spondeus, secundus choriambus, tertius palimbacchius fiat antispastus uno silentii tempore annumerato, quartus spondeus fiat dichorius unius temporis interiecto, et unius temporis consequente silentio, choriambus ultimus numerum claudat, ita ut sileamus duo tempora in fine, quae primo debentur spondeo. Est et tertia dimensio, si post primum spondeum tempus unum sileatur, et reliqua quae in proximo superiore servantur; nisi quod in huius fine unum tempus silebitur, quia spondeus ille qui solet in principio locari, consequente unius temporis silentio factus est palimbacchius, ut plus uno tempore nihil ei debeatur, quod in fine silendum est. Unde iam perspicis metris interponi silentia, quaedam necessaria, quaedam voluntaria: et necessaria quidem, cum aliquid pedibus debetur implendis; voluntaria vero, cum pleni sunt pedes atque integri.

15. 27. A partir disso, penso que já está evidente que, quando se silencia em lugares do meio, ou se restituem no final os tempos que faltam, ou naquele lugar onde é silenciado. Mas vez ou outra não é necessário que se silencie no meio quando outro metro pode ser

medido, como naquele que apresentamos pouco antes. Aqui e ali, porém, é necessário, como neste caso: *Vernat temperies, aurae tepent, sunt deliciae*; pois é evidente que esse ritmo se dá por pés ou de quatro tempos ou de seis tempos. Se for de quatro tempos, deve-se silenciar um tempo depois da oitava sílaba, e dois no fim; pode-se medir o primeiro pé espondeu; o segundo, dátilo; o terceiro, espondeu; o quarto, dátilo (contado um silêncio depois de uma longa, porque depois de breve não é apropriado); o quinto, espondeu; o sexto, dátilo, e uma última longa com que se fecha o ritmo, cujos dois tempos que faltam devem ser silenciados no fim (— | — ∼ | — — | — ∼ | — — | — ∼ | — †). Se, porém, medimos esse ritmo com pés de seis tempos, o primeiro pé será molosso; o segundo, jônico menor; o terceiro, crético – que se torna dicoreu, sendo somado um silêncio de um tempo; o quarto, um jônico maior, e uma última longa, depois da qual serão silenciados quatro tempos (— — — | ∼ — — | — ∼ — ∼ | — — ∼ | — † †). Poderia ser de outro modo, para que se dispusesse uma longa no início, à qual se seguiria um jônico maior, depois um molosso, depois um báquio – que se tornaria antispástico, sendo somado um silêncio de um tempo; um último coriambo fecharia o metro, de maneira que, no fim, um silêncio de quatro tempos seria restituído àquela longa fixada no início. Mas os ouvidos repudiam essa medida; pois a parte do pé colocada no início, a não ser que fosse maior do que a metade, não é restituída corretamente por aquele silêncio final depois do pé completo, onde falta; mas, por meio de outros pés interpostos, sabemos, por certo, quanto falta; porém, não é percebido pelo ouvido, uma vez que tantas durações são silenciadas, a não ser que falte menos em silêncio do que foi feito em som: porque, uma vez que a voz executou a maior parte do pé, a menor, que restou, facilmente se sugere em qualquer lugar.

15. 28. Por esse motivo demos antes este exemplo de metro: *Vernat temperies, aurae tepent, sunt deliciae* – porque tem uma medida que dissemos ser obrigatória, se depois de sua décima sílaba um tempo for silenciado, e quatro no final; e há outra possível, se se quiser silenciar dois tempos depois da sexta sílaba, um tempo depois da décima primeira e dois no fim: para que haja no início um espondeu, siga-se a esse um coriambo; ao terceiro espondeu, some-se um silêncio de dois tempos, de forma que se torne ou molosso ou jônico menor; o quarto, báquio – sendo adicionado, da mesma forma, um silêncio de um tempo –, torna-se antispástico, e o ritmo é concluído com a voz, por um quinto pé coriambo, sendo dois tempos restituídos por silêncio, no fim, ao espondeu disposto no início. Há também outra. Pois se queres, silenciarás um tempo depois da sexta

sílaba e um depois da décima, e outro igual depois da décima primeira, e dois no final; de forma que o primeiro pé seja espondeu; o segundo, coriambo; o terceiro, palimbáquio, torna-se antispástico depois de somado um tempo de silêncio; o quarto, espondeu, torna-se dicoreu sendo um silêncio de um tempo intercalado, e seguido outro silêncio de um tempo; o último, coriambo, fecha o ritmo, para que assim silenciemos dois tempos no fim que faltam ao primeiro espondeu. Há também uma terceira medida, se depois do primeiro espondeu um tempo é silenciado, e as restantes divisões que estão no caso logo acima forem mantidas: contanto que seja silenciado um tempo no fim – porque aquele espondeu, que costuma ser posicionado no início, torna-se palimbáquio com o subsequente silêncio de um tempo –, de forma que além de um tempo, que deve ser silenciado no fim, nada se deva ao espondeu.

Agostinho propõe uma teoria do número (associando a eles proporções rítmicas) de cunho pitagórico, mas também se utiliza da nomenclatura tradicional dos pés métricos (inclusive ressalta a importância dessa nomenclatura para que seja possível se referir aos pés e metros com precisão).

O procedimento que utiliza para escandir os metros não é exatamente igual à "escola dos *chorizontes*", porém guarda algumas semelhanças: ele também se refere às durações por meio de números, e só depois do metro ser escandido e os pés serem estabelecidos ele identifica os pés métricos (utilizando a nomenclatura da "escola dos *symplekantes*") decorrentes da divisão; ele não parte do número total de durações do verso – pelo menos não explicitamente – mas, partindo do início do verso, propõe que se tentem divisões em pés de 4 ou 6 tempos (ou durações). Como na doutrina dos *chorizontes*, ele também admite que os metros comecem por pés incompletos – ou seja, pela ársis, por sílaba breve, por sílaba longa –, que sejam completos (sem pausas) ou que tenham pausas; também de acordo com os *chorizontes*, admite a possibilidade de mais uma maneira de divisão (se bem que isso se verifique também nos autores que seguem os *symplekantes*).

Seguindo as lições de Agostinho, primeiro pensamos na aproximação do asclepiadeu menor ao pentâmetro do exemplo *Gentiles nostros inter oberrat equos*;

aplicando a regra dos seis tempos, o resultado será a seguinte escansão: – – | – ∪ ∪ –
|| – ∪ ∪ – | ∪ ∪ . De acordo com as regras, é necessária uma pausa no meio do verso,
para que se restituam dois tempos ao primeiro pé, e para que não "acumulem"
pausas no último pé que sobrepassem meio pé (dois tempos do início mais três ou
quatro tempos do fim). O último pé, por ter a sílaba indiferente, pausa três tempos se
a última for longa (como no exemplo abaixo), ou quatro tempos se for breve:

Podemos também dividir em pés de quatro tempos, o que pode resultar em:

O glicônio, assim como o asclepiadeu, pode ser ritmizado seguindo-se a regra dos seis tempos, cuja escansão será: – – | – ∞ – | ∞ –; ou de quatro tempos, que resultaria em: – – | – ∞ | – ∞ (considerando a última sílaba breve).

Seguindo a escansão de seis tempos, teremos um pé incompleto no início e outro no fim. O problema é que as pausas, se posicionadas todas no fim do verso, somariam mais de meio pé (quase um pé inteiro):

Uma alternativa seria inserir uma pausa no meio do verso:

Escandindo o verso por pés de quatro tempos, temos o seguinte ritmo:

No asclepiadeu maior, se dividido em pés de seis tempos, as duas sílabas breves do fim completariam o primeiro pé na repetição. O problema dessa divisão é que, se a última sílaba do último pé for longa, sobrarão um tempo; porém, Agostinho parece ter ignorado esse fato quando propôs a escansão do verso sáfico menor (veremos mais adiante). O ritmo dessa escansão seria:

Se dividirmos esse metro em pés de quatro tempos, as sílabas longas isoladas nos pés incompletos do meio do verso terão de ser seguidas por pausas de dois tempos, gerando duas cesuras:

Há outra possibilidade, se não fizermos pausas no meio do verso (o que tiraria as cesuras):

Para o hendecassílabo alcaico, podemos partir da sua semelhança com o sáfico menor, cuja ritmização proposta por Agostinho é:

Podemos propor, então, a seguinte ritmização do alcaico, que surge simplesmente da adição de uma sílaba no início do sáfico menor:

Há também outra solução, dividindo o verso em pés de quatro tempos:

Agostinho nos dá a ritmização do terceiro e quarto versos da estrofe alcaica: ele os divide em pés de seis tempos e posiciona as pausas somente no começo e no fim:

Parece-nos coerente essa ritmização, pois, apesar de não apresentar nenhuma correspondência com as escansões em iambos (no terceiro verso) e dátilos e troqueus (no quarto verso), ela mantém para ambos os versos pés de seis tempos, o que importa se pensarmos que eles poderiam ser um verso só.

Agostinho diz que o hendecassílabo sáfico soa da seguinte maneira:

Iam satis terris nívīs atque dirae

Essa ritmização tem o seguinte problema: a última sílaba *anceps*, se for longa – como acontece, inclusive, nesse primeiro verso do exemplo –, fará com que o último pé tenha um tempo a mais. Não sabemos por que Agostinho parece não considerar a última sílaba *anceps*, ou a substituição de longa por breve no iambo ou troqueu, na ritmização.

Por isso, levando em conta a semelhança entre o sáfico e o alcaico, e considerando a última sílaba *anceps*, pensamos na seguinte solução alternativa: medimos pés de quatro tempos e posicionamos uma pausa de um tempo no primeiro pé e outra no quarto pé:

Ou ainda esta solução, para tentar manter o ritmo proposto por Agostinho, porém transformando a primeira sílaba em anacruse e acrescentando quase um pé a mais de pausas no fim do verso (o que, no entanto, excederia o número de pausas permitido no fim):

Outra opção, levando em conta ainda uma possível cesura depois da terceira sílaba, que parece muito recorrente nos versos de Horácio, poderíamos desmembrar o último pé (onde reside o problema da *anceps*) em dois, adicionando uma pausa antes da antepenúltima sílaba, assim:

Assim o ritmo se mantém quase inalterado, e não excedemos, ao fim do verso, o número de pausas prescritas (quatro tempos de pausa). Parece-nos a possibilidade mais plausível.

Para o sáfico maior, poderíamos simplesmente seguir a escansão desse verso feita por Agostinho e acrescentar um jônico maior no meio do verso, resultando em:

ou em pés de seis tempos, com o fim diferente daquele do exemplo de Agostinho:

3
4 ♩ ♪ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciarmos a pesquisa, o ensejo original era, antes de mais nada, sanar uma dúvida que surgira ainda durante a graduação, a saber: quais seriam os ritmos dos versos da poesia de Horácio, e, a partir daí, o que o ritmo da recitação implicaria na composição dos seus livros de odes, tanto no que tange à elocução, como no que tange à ordenação e, quiçá, no que toca à relação entre o ritmo e a matéria dos poemas. Tal empreitada logo se mostrou, além de ambiciosa demais, impraticável (ao menos no tempo de um mestrado).

Decidimos, por isso, ater-nos à questão fundamental: quais seriam os ritmos dos metros das *Odes*. Porém, não demorou que surgisse outra dificuldade intransponível: todas as escansões e análises desses metros partem de paradigmas teóricos que não levam necessariamente em conta a prática da recitação. Diante da impossibilidade de estabelecer exatamente como Horácio ou seus contemporâneos ritmizavam esses metros, definimos como escopo do trabalho mostrar, ao menos, que 1) quanto à escansão, já há muita divergência entre os autores antigos; 2) quanto à prática – arbitrária – de atribuir um ritmo a esses metros, há mais possibilidades ainda.

Esperamos ter aberto alguns caminhos que, do ponto a que chegamos, podemos vislumbrar: o estudo mais minucioso da métrica antiga, tendo em vista as diferentes escolas de análise, para tentar traçar uma possível origem helenística; o estudo dos textos sobre rítmica, cotejando-os com os fragmentos de música grega, para observar como o texto poético foi ritmizado; o experimento das possibilidades de ritmização nos versos de Horácio (e outros poetas) para observar os efeitos do (possível) ritmo no poema; a aplicação dessas conclusões na tradução.

Por fim, vale ressaltar que todas as especulações que fizemos ao ritmizar os metros são hipóteses, e apenas algumas de muitas que se podem aventar. No entanto, apesar de não podermos chegar a um fim conclusivo, talvez tenhamos aprendido um pouco no meio do caminho.

APÊNDICE

Noções básicas de notação musical necessárias para a leitura das figuras rítmicas

Caro leitor, se você não é familiarizado com a notação musical moderna e por isso julga que não poderá compreender as leituras rítmicas deste trabalho, este apêndice busca fornecer-lhe algumas breves lições, não mais do que as necessárias, a fim de que você possa, sem maiores complicações, decodificar as ritmizações propostas ao longo do texto. Julgamos que as lições a seguir serão suficientes para a leitura rítmica dos exemplos que propusemos, e não pretendemos expor toda a teoria rítmica moderna e sua notação em detalhes; assim, recomendamos que se busque um manual de teoria musical caso seu interesse seja esse objeto por si só.

1. As figuras e suas pausas.

São os sinais que indicam a duração dos sons. Esses valores são relativos, pois dependem do compasso e do tempo de execução. Portanto, dizemos que:

- a MÍNIMA ( ) indica duração equivalente a 1/2 da SEMIBREVE ( );
- a SEMÍNIMA ( ) tem a metade da duração da mínima ( ), ou 1/4 da duração da semibreve ( );
- a COLCHEIA ( ) tem a metade da duração da semínima ( ), ou 1/8 da duração da semibreve ( );

- a SEMICOLCHEIA ( ) tem a metade da duração da colcheia ( ) ou 1/16 da duração da semibreve ( )

Portanto, $\text{semibreve} = \text{dois colcheias} = \text{quatro colcheias} = \text{seis colcheias} = \text{oito colcheias} = \text{dezesseis colcheias}$

As pausas têm igual valor de duração dos sons. Elas são:

para a semibreve ( ); para a mínima ( ); para a semínima ( ); para a colcheia ( ); para a semicolcheia (.

Duas figuras rítmicas unidas por uma ligadura (—) têm suas durações somadas. Logo, se a mínima ( ) dura dois tempos e a semínima ( ) dura um tempo, representa um som de três tempos.

Outra notação utilizada para representar a extensão de um valor é o ponto de aumento. O ponto de aumento indica o aumento de metade do valor da figura. Ou seja, uma mínima com ponto de aumento ( ) é equivalente a:

2. Compassos.

São grupos de tempos distribuídos uniformemente. Podem ser: simples, quando a subdivisão dos tempos é binária; ou compostos, quando a subdivisão dos tempos é ternária. Indica-se o compasso por dois números sobrepostos: o número de cima (chamado "unidade de compasso") corresponde à quantidade de tempos no compasso, e o de baixo (chamado "unidade de tempo") corresponde à qualidade desses tempos. A "qualidade" significa o tipo de duração de cada tempo: pode ser semibreve, mínima, semínima, colcheia etc. Cada "tipo" corresponde a um número; a

semibreve corresponde ao número 1; para a mínima, anotamos o número 2; para a semínima, o 4; para a colcheia, o 8, e assim por diante.

Portanto, se um compasso é $\frac{2}{4}$, haverá dois tempos (relativos ao número de cima, que indica a quantidade) de semínima (representada pelo número de baixo, que indica a qualidade dos tempos). Por exemplo: $\frac{2}{4}$

Alguns dos compassos mais usados são:

Simples:

$\frac{2}{4}$ unidade de tempo
subdivisões

$\frac{3}{4}$ unidade de tempo
subdivisões

$\frac{4}{4}$ unidade de tempo
subdivisões

Compostos:

$\frac{3}{8}$ unidade de tempo
subdivisões

$\frac{6}{8}$ unidade de tempo
subdivisões

$\frac{9}{8}$ unidade de tempo
subdivisões

$\frac{12}{8}$ unidade de tempo
subdivisões

3. Quiálteras.

São grupos que modificam as proporções estabelecidas pela subdivisão, como quando há três notas no lugar de duas do mesmo tipo, ou duas no lugar de três. As quiálteras levam um número grafado acima ou abaixo delas, que indica a quantidade de notas do grupeto. Por exemplo, em um compasso $\frac{2}{4}$, cuja subdivisão é de quatro colcheias ( ) , podemos encontrar:

4. Conversão.

Na maioria das vezes representamos a sílaba longa (-) pela semínima (♩), e a sílaba breve (˘) pela colcheia (♪). Dessa forma, o pé dátilo (- ˘˘) corresponderá a: $\frac{2}{4}$ ♩

BIBLIOGRAFIA

I. Estudos sobre música e métrica:

- ANDERSON, T. W.; MONRO, D. (ed.). *Ethos and education in Greek music*. Harvard, 1996.
- BARKER, A. *Greek musical writings. Vol. I: The Musician and his Art. Vol II: Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- BOLDRINI, S. *La prosodia e la metrica dei romani*. Roma, Carocci, 2001.
- BONAVIA-HUNT, NOEL A. *Horace the minstrel: a practical and aesthetical study of his Aeolic verse*. Kington, The Roundwood Press, 1969.
- BRUMBAUGH, R. S. *Platonic studies of Greek philosophy: form, arts, gadgets and hemlock*. Albany, State University of New York Press, 1997.
- BURKERT, W. *Lore and science in ancient pythagoreanism*. Trad. J. Raffan. Harvard, 1985.
- COMOTTI, G. *Music in Greek and Roman culture*. Trad. R. V. Munson Baltimore, 1989.
- CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia: mito e música na Grécia antiga*. São Paulo, Humanitas/ FFLCH/ USP, 2003.
- CRUSIUS, Frederico. *Iniciación en la métrica latina*. Versión y adaptación de Ángeles Roda. Barcelona, Bosch, 1951.
- FOWLER, R. L. *The nature of early Greek lyric: three preliminary studies*. Toronto, 1987.
- GODWIN, J. *Harmony of the spheres: a sourcebook of the pythagorean tradition in music*. Rochester, Vermont, Inner Traditions International, 1993.
- GOODELL, T. D. *Chapters on Greek metric*. New York, Charles Scribner's Sons, 1901.
- HALPORN, J. H. et al. *The meters of Greek and Latin poetry*. Great Britain, Methuen, 1963.
- HARDIE, William Ross. *Res metrica: an introduction to the study of Greek and Roman versification*. Oxford. 1920.
- KAZAZIS, J. N. "Ancient Greek meter". *A history of ancient Greek: from the beginnings to late antiquity*. Ed. A.-F. Christidis. Cambridge University Press, 2007, pp. 1033-1044.
- LANDELS, John G. *Music in ancient Greece and Rome*. London, Routledge, 1999.

- LIPPMAN, E. A. *Musical thought in ancient Greece*. New York, Da Capo Press, 1964.
- _____. *A history of western musical aesthetics*. Nebraska, University of Nebraska Press, 1994.
- MCCLAIN, E. G. *The pythagorean Plato: prelude to the song itself*. York Beach, Maine, Nicholas-Hays Inc., 1987.
- REINACH, T. *La musique grecque*. Paris, 1926.
- STAMPINI, E. *Metrica di Orazio*. Torino, Giovanni Chiantore, 1921.
- WEST, M. L. *Ancient Greek music*. Oxford, Clarendon Press, 1992.
- _____. *Studies in Greek elegy and iambus*. Berlin, 1974.
- _____. *Greek metre*. Oxford, 1982.
- WILSON, P., MURRAY, P. (ed.) *Music and the muses: the culture of mousiké in the classical Athenian city*. Oxford, Oxford University Press, 2004.

II. Estudos sobre Horácio:

- ACHCAR, F., *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo, Edusp, 1994.
- BABCOCK, C. L. "Carmina operosa: critical approaches to the Odes of Horace, 1945-1975", *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, vol. 31, 3. New York/Berlin, Walter de Gruyter, 1981, pp. 1560-1611.
- COLLINGE, N. E. *The structure of Horace's Odes*. Oxford, Oxford University Press, 1962.
- COMMAGER, S. *The Odes of Horace: A critical study*. New Haven, Yale University Press, 1962.
- FRAENKEL, E. *Horace*. Oxford, Clarendon Press, 1980.
- HASEGAWA, A. P. *Dispositio e distinção de gêneros nos Epodos de Horácio: estudo acompanhado de tradução em verso*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, São Paulo, 2010, inédita.
- LEE, M. Owen. *Word, sound and image in the Odes of Horace*. University of Michigan Press, 1969.

- LYONS, Stuart. *Horace's Odes and the mystery of do-re-mi*. Oxford, Short Run Press, 2007.
- MARTINHO DOS SANTOS, Marcos. *As epístolas de Horácio e a confecção de uma ars dictaminis: o opus*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP. São Paulo, 1997, inédita.
- MCDERMOTT, Emily A. "Greek and Roman elements in Horace's lyric program". *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*. New York/ Berlin, Walter de Gruyter, 1981, pp. 1640-1672.
- MICHEL, A. "Poétique et sagesse dans les *Odes* d'Horace". *REL* 70, Paris, Belles Lettres, 1992.
- NISBET, R. G. M. & HUBBARD, M. *A commentary on Horace: Odes, Book 1*. Oxford, Oxford University Press, 1989.
- _____. *A commentary on Horace: Odes, Book 2*. Oxford, Oxford University Press, 1991.
- _____. *A commentary on Horace: Odes, Book 3*. Oxford, Oxford University Press, 2004.
- OATES, W. J. *The influence of Simonides of Ceos upon Horace*. New York, Haskell House Publishers, 1971.
- PASQUALI, G. *Orazio lirico*. Firenze, Le Monier, 1920.
- PORTER, D. H. *Horace's poetic journey: A reading of Odes 1-3*. New Jersey, Princeton University Press, 1987.
- PUTNAM, M. C. J., *Artifices of eternity: Horace's fourth book of Odes*. Ithaca/ London, Cornell University Press, 1996.
- SBORDONE, F. "La poetica oraziana alla luce degli studi più recenti". *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, Band 31. Berlin/ New York, Walter de Gruyter, 1981, pp. 1866-1920.

III. Fontes antigas:

Anacreonte

ANACREON et. al. *Greek lyric II: Anacreon, Anacreontea, choral lyric from Olympus to Alcman*. Trad. by. A. Campbell. London, Loeb 1988.

Agostinho

AUGUSTINUS, Aurelius. *De musica*. Patrologia cursus completus, series latina, ed. J. P. Migne. Paris: Garnier, 1844-1904, vol. 32.

Aristides Quintiliano

ARISTIDES QUINTILIANUS. *De musica*. Ed. A. Jahn. Berlim: Calvarius, 1882.

ARISTIDES QUINTILIANUS. *De musica*. In: Barker, A., *Greek musical writings. Vol II: harmonic and acoustic theory*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

Aristóteles

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre, Editora Globo, 1966.

_____, *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa, Casa da Moeda/ Imprensa Nacional, 1998.

ARISTOTELIS OPERA: *Problemata*. ex Recensione immanuelis bekkeri Accedunt Indices Sylburgianis. Tomus VII. E Typographeo Academico MDCCCXXXVII.

ARISTOTLE. *The "art" of rhetoric*. With an English translation by John Henry Freese. Cambridge/ London, Harvard University Press, 1991.

Aristoxeno

ARISTOXENUS. *Elementa rhythmica*. The Fragment of Book II and the additional evidence for Aristoxenean rhythmic theory. Ed.: Lionel Pearson. Oxford, Clarendon Press, 1990.

Báquio

BACCHIUS GERON'S. *Introduction to the art of music* (an annotated translation and textual study of this 4th. c. A.D. theorist). Steinmayer, Otto. *Journal of music theory*, fall 1985, pp. 271-298.

Dionísio de Halicarnasso

DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*. Editado por Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica/ Centro de Estudos Clássicos das Universidades de Lisboa, 1986.

DIONYSIUS OF HALICARNASSUS. *On literary composition*. Being the Greek text of the *De compositione verborum*. Edited with introduction, translation, notes, glossary

and appendices by W. Rhys Roberts. London, Macmillan and Co., 1910.

Escólios

1) de Porfirião em Horácio

SCHOLIA ANTIQUA IN Q. HORATII FLACCUM. Recensuerunt Alfred Holder et Otto Keller. Volumen I: *Porphyrii commentum*. Recensuit Alfred Holder. Ad Aeni Pontem, Sumptibus et Typis Wagneri, MDCCCLXXXIII.

2) de Pseudo-Acrão em Horácio

PSEUDACRONIS SCHOLIA IN HORATIO VETUSTIORA. Ed. O. Keller, 2 vol. Stuttgart, Teubner, 1967.

Gramáticos Latinos

KEIL, H. *Grammatici latini*. Leipzig. 1 855–1 880.

Hefestião

HEPHAESTIONIS. *Enchiridion* (ΗΦΑΙΣΤΙΩΝΟΣ. *Εγχειρίδιον Περι Μετρων*). Cum commentariis ueteribus edidit Maximilianus Consbruch. Accedunt uariae metricorum graecorum reliquiae. Lipsiae, in ardibus B. G. Teubneri, MCMVI.

HEPHAESTION. *On metre*. Translation and commentary by J. M. van Ophuijsen. Leiden: E.J. Brill, 1987.

Longino / Pseudo-Longino / Anônimo.

LONGINO. *Sobre lo sublime*. Texto, introducción, traducción y notas de José Alsina Clota. Barcelona, Bosch, 1985.

Metricistas Latinos

GAISFORD, T. *Scriptores Latini rei metricae*. Oxford, 1837.

Platão

PLATÃO. *República*. Trad. de E. Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. *Górgias*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2002.

Quintiliano

QUINTILIAN. *The institutio oratoria*. With an English translation by H. E. Butler. Cambridge/ London, Harvard University Press. Vol I, 1989; vol. II, 1989; vol. III, 1996; vol. IV, 1993.

VI. Edições de Horácio:

HORACE. *Oeuvres*. Texte latin. Publiés par F. Plessis et F. Lejay, 5 éd. revue. Paris, Hachette, 1912.

_____. *The odes and epodes*. Ed. C. L. Smith. Boston, Ginn & Company, 1903.

_____. *The satires and epistles*, ed. J. B. Greenough. Boston, Ginn & Company, 1887.

HORÁCIO. *Arte poética*. Intr., trad. e com. de R. M. Rosado Fernandes. Mem Martins, Inquérito, 2001.

_____. *Obras completas*. Trad. de Elpino Duriense, José Agostinho de Macedo, Antônio Luiz Seabra e Francisco Antônio Picot. São Paulo, Edições Cultura, 1941.

ORAZIO. *Arte poetica*. Intr. e com. Augusto Rostagni, Torino, Loescher, 1986.

ORAZIO FLACCO, Quinto. *Odi scelte e il carme secolare*. Intr., cenni di metrica e commento di Alfredo Bartoli. Milano, Carlo Signorelli, s.d.

_____. *Le opere*. A cura di Mario Ramous. Milano, Garzanti, 1988.

Q. HORATI FLACCI OPERA. Ed. H. W. Garrod. Oxford, Clarendon Press, 1901.

Q. HORATI FLACCI OPERA. Ed. F. Klingner. Leipzig, Teubner, 1959.

V. Obras gerais:

CAIRNS, F. *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1972.

CONTE, G. B. *Genres and readers: Lucretius, love elegy, Pliny's Encyclopedia*. Trad. Glenn W. Most. Baltimore/ London, The John Hopkins University Press, s.d.

ELIOT, T. S. *Selected essays*. New York, Harcourt & Brace, 1932.

ELSE, Gerald F. *Aristotle's Poetics: the argument*. Published with the cooperation with The University of Iowa. Leiden, E. J. Brill, 1957.

GRIMAL, P. *Le lyrisme à Rome*. Paris, PUF, 1978.

GUERRERO, G. *Teorías de la lírica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

- HARVEY, A. E. "The classification of Greek lyric poetry". *Classical quarterly*, 5. Oxford, Clarendon Press, 1955.
- HAVELOCK, E. A. *The muse learns to write*. New Haven/ London, Yale University Press, 1986.
- MARTINHO DOS SANTOS, Marcos. "O monstro da Arte poética de Horácio". *Letras Clássicas*. São Paulo, Humanitas, 2000, nº 4, pp. 191-265.
- OLIVA NETO, João Angelo. "Epos e as guerras: algumas considerações sobre 'épica' em Horácio Quintiliano e Proclo". Comunicação proferida no VI CONGRESSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS CLÁSSICOS, Memória & Festa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Câmpus da Praia Vermelha, Julho de 2005, inédita.
- PAVESE, C. O. *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1972.
- PFEIFFER, R. *History of classical scholarship: from the beginnings to the end of the Hellenistic age*. Oxford, Oxford University Press, 1968.
- POUND, E. *ABC of reading*. London, Faber & Faber, s.d.
- ROSSI, L. E. "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche". *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 18, 1971.
- SELLAR, W. Y. *The Roman poets of the augustan age: Horace and the elegiac poets*. Oxford, Clarendon Press, 1924.
- SEVERYNS, A. *Recherches sur la Chrestomathie de Proclo*. Tome II. Paris, Belles Lettres, 1977.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas / FAPESP, 2001
- VEYNE, P. *L'élegie érotique romaine*. Paris, Seuil, 1983.