

RESSONÂNCIAS DO LÁCIO NA MÉTRICA INGLESA: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE O PRÓLOGO D'OS ADELPHOS DE TERÊNCIO E O PARAÍSO PERDIDO DE MILTON

Profa. Me. Carolina de Almeida Zava (UERJ)

RESUMO:

Este breve estudo se propõe a ponderar a influência da literatura latina sobre o sistema métrico inglês. Visando a desenvolver tal proposta elegemos como *corpus* deste estudo versos do prefácio da obra *Os Adelfos* de Terêncio, o metro estudado nesta parte da obra será o senário iâmbico. Alguns versos da obra *Paraíso Perdido* de Milton também serão estudados, destacaremos o pentâmetro iâmbico usado ao longo da obra. Ambas serão avaliadas a partir de uma perspectiva comparatista. Apresentaremos, ainda, observações acerca dos autores e de suas obras. Por fim, faremos a escansão métrica de versos de ambos os autores, repensando os sistemas de versificação latino e inglês.

Palavras-chave: literatura latina; versificação; estudo comparativo; Terêncio; Milton.

RESONANCES OF LAZIO IN ENGLISH METER: A COMPARATIVE STUDY BETWEEN TERENCE'S PROLOGUE OF *THE BROTHERS* AND MILTON'S *PARADISE LOST*.

ABSTRACT:

This purpose of this short study to examine the influence of Latin literature on the English meter system. Aiming to develop such a proposal we have elected as corpus of this study verses from the preface of *The Brothers* of Terence. The feet studied in this part of the work is the iambic senari. Verses of the work Milton's *Paradise Lost* is also studied, we highlight the iambic pentameter used throughout the work. Both work are evaluated under a comparative perspective. Remarks about the authors and their work are presented as well. Finally, we make metric scansion in verses of both authors, rethinking Latin and English versification systems.

Keywords: Latin literature; versification system; comparative study; Terence; Milton.

1. Introdução

Em dois momentos distintos do panorama literário mundial, Terêncio e Milton, com seus versos eruditos, tornaram-se clássicos e influenciaram a formação e o refinamento sintático, léxico e poético de seus respectivos sistemas linguísticos. O autor de *Adelphoi* responde as ferrenhas críticas de seus contemporâneos em seus prefácios e, segundo o princípio da *contaminatio*, produz uma bela peça. *Os Adelfos* tornaram-se material de estudo e pesquisa, recebendo destaque na literatura mundial.

Já o segundo, elabora um inglês baseado na sintaxe do fraseado latinos. Erudito por formação, Milton constrói uma língua única para atender à medida latina do pentâmetro iâmbico. Misturado pelo eflúvio do ritmo e da sintaxe latinos, o poeta constrói um poema épico referência na literatura mundial. Marcado pelo titanismo da obra *Paraíso Perdido*, Milton torna-se o representante derradeiro do mundo antigo e sobre o qual as novas gerações se referenciam.

1.1 O sistema latino

A literatura latina exerceu grande influência, sobretudo nos aspectos formais do sistema latino sobre as línguas românicas e no inglês, este pertencente ao tronco germânico.

Poetas de diferentes épocas contribuíram de maneira diversificada e acabaram por elaborar novas medidas e novos modelos a partir dos modelos clássicos. Entretanto, esses constituem a base poética da literatura ocidental. A medida em pés métricos elaborada pelos gregos e disseminada pelos romanos, com a mudança do saturnino, conflui para a apreensão, transformação e propagação de outros modelos.

Sobre a métrica latina, Faria pondera que

Evidentemente a métrica latina, importada da Grécia e criada na imitação consciente dos poetas gregos, é constituída essencialmente pela reunião de sílabas longas e breves, por outras palavras, é de ritmo essencialmente quantitativo. Isto não há que negar. Mas que nessa adaptação que resultou de uma imitação consciente e não servil, os poetas latinos procuraram em certos tipos de versos, ou em determinados locais do verso, atendendo ao gênio da língua latina, fazer coincidir o acento e o tempo forte do pé, é uma conclusão que se impõe a quem se circunscreve à simples observação objetiva da realidade que o estudo dos poetas romanos nos oferece. (FARIA, 1970:157)

A língua grega e a latina possuíam certa correspondência no que tange à proximidade sistêmica, pois ambas possuíam um sistema quantitativo, sílabas longas ou breves, em que eram medidos e formados os

pés métricos. No português, entretanto, há influência do sistema latino, mas o que impera é o sistema silábico-acental, sistema parecido com o adotado pelo inglês com sílaba forte e sílaba fraca.

A cesura, de acordo com sua intensidade, é chamada de forte ou masculina quando localizada após uma sílaba longa, a ársis; já quando se localiza após uma breve, tésis, é chamada de feminina ou fraca.

Em relação à quantidade, a cesura localizada no interior do segundo pé métrico depois de três pés e meio é chamada de triemímere terciária ou semiternária; quando localizada no interior do terceiro pé, após cinco pés e meio, é chamada de pentemímere, quinária ou semiquinária; já a cesura que recai sobre o quarto pé, após sete pés e meio, é denominada heftemímere, setenária ou semi-setenária.

Já quanto ao número de metros, os versos são classificados em: monômetro, com um só metro; dímetro, versos com dois metros; trímetro, versos de três metros; tetâmetro, versos com quatro metros; pentâmetro, versos com cinco metros; hexâmetro, versos de seis metros; heptâmetro, versos com sete metros; octômetro, versos com oito metros; hipémetro, versos com metros a mais.

No tocante à qualidade, os versos se classificam em: datílico, quando predomina o dátilo; iâmbico, predominando o iambo; coriâmbico, quando predomina o coriambo; trocaico, predominando o troqueu.

Quanto ao assunto, os versos podem ser: heroicos, presentes nos poemas épicos; elegíacos, usados nas elegias; satíricos, empregados nas sátiras; cômicos, utilizado nas comédias; trágicos, presentes nas tragédias; líricos, cantados ao som da lira.

1.2 O sistema inglês

A versificação inglesa, segundo Burgess (2002), utiliza a tonicidade das sílabas para a composição de seu sistema métrico. No entanto, a prosódia tradicionalmente elegeu quatro pés métricos, de acordo com a intensidade das sílabas forte ou fraca. O iâmbico ou jambo possui uma sílaba fraca seguida por uma forte, por exemplo: *tonight*. Já o trocaico ou troqueu tem uma sílaba forte seguida por uma fraca: *father*. O anapéstico ou anapesto apresenta duas sílabas fracas seguidas por uma forte: *not at all*. O datílico ou dátilo consiste em uma sílaba forte seguida por duas fracas: *merrily*.¹

O verso inglês, por sua acentuação, gera um ritmo diferenciado das línguas clássicas e românicas. De acordo com tipo de pé métrico e sua repetição temos os diferentes padrões de versos. Segundo Burgess,

A prosódia clássica conta o número de pés em um verso e dá o total de medidas gregas: monômetro iâmbico (um pé iâmbico); o dímetro trocaico (dois pés trocaicos); o trímetro anapéstico (três pés anapésticos); o tetrâmetro dactílico (quatro pés dactílicos); o pentâmetro iâmbico (cinco pés iâmbicos); o hexâmetro trocaico (seis pés trocaicos); o heptâmetro iâmbico (sete pés iâmbicos); o octômetro trocaico (oito pés trocaicos). (BURGUSS, 2002:274)

O dístico ou couplet é a unidade mínima de verso que é maior do que um verso único. Os que possuem quatro sílabas fortes são chamados “four-beats couplets”; já os dísticos que possuem cinco sílabas fortes são conhecidos como “five-beats couplet” ou dísticos heróicos, “heroic couplets”.

Já o quarteto ou *quatrain* é uma forma de estrofe, pode utilizar a “four-beats couplet” disposta com as rimas aabb, a “five-beats couplet” também aabb, com a estrofe heroica com o esquema abab, ou estrofe da balada com as rimas abcb.

Ainda sobre a forma de quarteto, temos a estrofe *In Memoriam*, assim batizada por ter sido utilizada por Tennyson em um poema com este nome, que também utiliza o esquema aabb e quatro sílabas fortes. A estrofe de Omar Khayyam, utilizada por Edward Fitzgerald na tradução de *Rubaiyat*, apoia-se no esquema aaba, com versos de cinco sílabas fortes. Há ainda outras variantes para o quarteto inspiradas nas odes horácianas.

As estrofes de três versos são menos usuais que os quartetos e possuem necessariamente o esquema de rimas em aaa, criando maiores dificuldades técnicas para os poetas. É possível que seja usado um verso de seis sílabas fortes que também pode ser chamado de alexandrino.

A terza rima ou unidade de três versos não chega a ser propriamente uma estrofe. Usada por Dante na Divina Comédia, segue a sequência aba, bcb, cdc, ded, efe, podendo seguir com sucessão do esquema) e é encerrada com um verso extra, por exemplo yzy z.

O sáfico, assim chamado em virtude da poetisa Safo, é uma forma próxima ao quarteto e à estrofe de três versos. No entanto, apresenta os três primeiros versos com quatro sílabas fortes e o último com duas. Não possui rima.

¹ As sílabas fracas aparecem em negrito.

As estrofes complexas ou padronizadas dividem-se em três principais. A rima real possui versos de cinco e sete sílabas com esquema de rimas ababbcc. A estrofe spenseriana apresenta versos de cinco a oito sílabas acentuadas seguidas por um alexandrino e possui rimas dispostas no esquema ababbcbcc. Por fim, a estrofe byroniana que contém oito versos com cinco sílabas e esquema de rimas em abababcc.

O soneto tem duas formas exemplares: a shakespeariana e a petrarquiiana. A primeira possui quatorze versos com cinco sílabas fortes ou acentuadas e divide-se em três quartetos e um dístico final, seguindo o esquema de rimas abab cdcd efef gg. Já a forma petrarquiiana, que também utiliza quatorze versos de cinco sílabas fortes, divide-se em: uma oitava (oito versos) com rimas abba abba; um sexteto (seis versos) com rimas cde cde, ou cdc dcd, ou ainda outra combinação de três rimas. O dístico final é rigorosamente evitado.

A balada é um poema composto por três estrofes com oito versos e uma meia estrofe: o *envoy* ou *envoi*. Nesta forma, o número de acentos não é importante, o que é realmente rigoroso é o esquema de rimas ababbcbc ababbcbc ababbcbc e o *envoy* bcbc. Cabe ressaltar que o *envoy* é uma mensagem que se dirige a uma pessoa importante, esteja ela viva ou morta, seja real ou fictícia.

O rondó possui três estrofes. Trata-se de uma forma econômica em termos de rimas e que utiliza um refrão, sendo este a frase que inicia o poema e que se repete no final da segunda e da terceira estrofe.

Já o triolé é esquema bem complicado e usa duas rimas e um refrão, mas segue o complexo esquema a (primeiro refrão) b (segundo refrão) aa (primeiro refrão) ab a (primeiro refrão) b (segundo refrão).

O vilancete também tem dois versos–refrão que só no final do poema são revelados. Foi muito usado para apresentar temas sérios e comoventes. Ele segue o esquema de rimas a (refrão 1) b a (refrão 2); a b a (refrão 1); a b a (refrão 2); a b a (refrão 1) a (refrão 2).

A *sestina*, originária da Itália, não utiliza rima. Esta forma complicada, talvez a mais difícil de todas, divide-se em seis estrofes com seis versos e uma meia estrofe que conclui o poema. A melodia fica a cargo da repetição de palavras-chave que aparecem nas estrofes subsequentes em ordem diversa.

O verso livre não segue regras quanto ao número de acentos nem um padrão regular de ritmo, mesmo quando há rima. A ode pindárica, que segue o exemplo do poeta Píndaro, influenciou bastante o verso livre em termos de liberdade. Mas são com os poetas vitorianos, sobretudo com Walt Whitman, pois ele apresenta uma “prosa cadenciada” mais propriamente do que versos. Surgem os experimentos com a rima. Alguns poetas como W. B. Yeats decidiram substituir a rima cheia ou integral pela rima imperfeita ou assonante.

O ritmo saltado, ou *sprung rhythm*, é conhecido em termos técnicos por meio de uma carta escrita pelo poeta de *Poems*, Hopkins. Ele apresenta um verso ortodoxo com quatro sílabas fortes, tal como o tetrâmetro iâmbico, que se dão em intervalos regulares como no compasso musical. Mescla ainda características entre os ritmos musicais e da fala, apresentando “dois ou mais acentos fortes vindo juntos para efeitos de peso ou aspereza, um feixe de sílabas rápidas sem acento que parecem expressar excitação, velocidade, ou até mesmo uma neurose tartamudeante.” (BURGUESS, 2002:286)

Dessa maneira, o sistema métrico do inglês apresenta algumas proximidades do sistema latino.

1.3 Os autores

Publius Terentius Afer, Terêncio, nascido aproximadamente entre 159 a.C., encontra-se entre o início e o auge do processo de obtenção da língua e da cultura grega pela sociedade romana. Neste florescer linguístico e cultural, Terêncio tem a difícil tarefa de ser contemporâneo de Plauto. Mas, enquanto este escreve endereçado a uma audiência mais popular, aquele se dirige a um público letrado e, provavelmente, conhecedor do texto grego que fundamentou a peça reelaborada por Terêncio.

Portanto, a maior parte das críticas a que o comediógrafo responde parece estar relacionada à prática da *contaminatio*, em virtude dessas críticas o comediógrafo sempre informa em seus prólogos qual a peça grega terá o argumento utilizado por ele.

Observemos os seguintes versos:

Figura 1

Postquam poeta sensit scripturam suam

Figura 2

Ab i niquis observari et adversarios ²

² Depois que o poeta observa
Por injustiça observar os adversários (Tradução nossa)

O senário iâmbico, muito utilizado por Terêncio, corresponde ao trímetro iâmbico presente nas tragédias e comédias gregas. Seguramente este é um verso considerado com uma estrutura bem próxima à linguagem coloquial. O verso possui seis pés iâmbicos e permite substituições em quase todos os pés; o último, porém, tem de ser iâmbico ou tribráquico. A cesura ocorre, via de regra, após o terceiro ou quarto pé. As substituições permitidas no senário iâmbico são iambo, tríbraco, espondeu, dátilo, anapesto, proceleusmático.

Assim, podemos observar:

Figura 3

Laudin an vi tio duci id factum oporteat.

Figura 4

Synapthnescontes Diphili comoedias:³

Segundo Lavrenne (1948), em seu estudo sobre a métrica e a prosódia latina, os versos escritos em senários iâmbicos que utilizam apenas o iambo como pé métrico devem ser chamados de senários iâmbicos puros. Porém, embora assim como em outros metros o pé iâmbico possa ser substituído, o último pé deve manter a medida iâmbica para garantir a medida do pé métrico. Pode ocorrer de no lugar de um iambo aparecer um pírco na sílaba final.

Sob influência dos gregos, diversos autores latinos, dentre os quais Horácio, mantiveram o segundo, o quarto e o sexto pé métrico puro, ou seja, utilizam um iambo ou raramente um tríbraco, pois é um pé métrico que equivale em duração ao iambo.

Pés métricos condensados também podem ser utilizados no senário iâmbico. Assim, um espondeu, um dátilo, um anapesto ou um proceleusmático podem substituir o iambo.

O senário iâmbico também pode ser considerado a junção de dois trímetros iâmbicos, um metro usual entre os gregos. Nesse caso, não haveria seis pés independentes, mas três pés métricos ligados a mais três pés, ou seja, dois versos ligados, formando uma dípode, sendo o segundo verso obrigatoriamente um iambo puro.

Entre os comediógrafos, o uso do senário iâmbico aparece indiferenciado entre pés puros e pés condensados. Entretanto, cabe ressaltar que um pé tendo ao final uma palavra de duas sílabas terminará com um iambo ou um tríbraco, em caso de par, sendo quase sempre condensado quando ímpar.

A cesura no senário iâmbico é normalmente pentemítere, ocorre no interior do terceiro pé, mas ela também pode ser heftemítere, ocorrendo no interior do quarto pé métrico, acompanhada por uma cesura triemítere no interior do segundo pé.

Os poetas usualmente terminam o senário iâmbico com os monossílabos *es* ou *est*. Eles também raramente usam um metro em que as duas últimas sílabas breves de uma palavra são equivalentes a uma longa, isto é, o uso de um dátilo não é muito comum. Em geral, o que prevalece é a tentativa de fazer coincidir os acentos tônicos com os acentos métricos.

Já Milton é considerado um poeta singular da literatura inglesa. O que poucos sabem é que Milton é filho de um compositor e ao longo de sua formação teve acesso a uma formação muito sólida e ampla. Ele teve bastante tempo para estudar e não precisava trabalhar para se sustentar, pois sua família possuía alguns bens. Burgess (2001), ao avaliar a obra poética do autor, destaca a musicalidade dos versos miltonianos, bem como sua erudição:

O refinado ouvido de Milton e seu domínio dos sons puros da língua se manifestam não apenas nos seus poemas ingleses, mas também naqueles que ele escreveu em latim e italiano: os estudiosos italianos ficaram espantados com sua habilidade em tecer melodias na língua deles; seus poemas latinos poderiam ter sido escritos por um romano. (BURGESS, 2001:136)

Mas é só após ficar cego, em 1632, que Milton começa a escrita de *Paraíso Perdido*. O poema é escrito em versos brancos, sem rima, mas metrificados. A métrica segue a medida do pentâmetro iâmbico, com algumas variações. O fraseado utilizado por Milton é muito próximo da estrutura da língua latina: “As frases de Milton são longas, como as frases em latim: ele inverte a ordem das palavras, como um autor latino”. (BURGESS, 2002:141)

³ De sua obra, se deve ser julgada com louvor ou com censura.

Há a peça Synapthnescontes de Dífilo: (Tradução nossa deste e de outros textos quaisquer)

Na epopeia miltoniana figura a queda de Satã e do próprio homem. Segundo Willian Blake, “Milton era do partido do diabo sem sabê-lo” (BLAKE, *Apud* BURGUESS, 2002:141). Burgess ainda destaca o caráter inventivo de Milton e a criação de novo inglês e, com ele, um novo verso branco, ambos artificiais e distantes da fala cotidiana. O poeta “estimulou um modo de elocução no qual os ritmos e as construções e até mesmo o vocabulário derivam das frases latinas mais do que do inglês anglo-saxão”. (BURGUESS, 2002:141)

Com a obra *Sansão, o Combatente*, uma tragédia, o poeta segue o modelo clássico grego. Posteriormente, ele será considerado o último homem do mundo antigo. Esse conhecimento e essa influência dos clássicos gregos e latinos, Milton levou para sua poesia e para a literatura inglesa. Para melhor observar essas considerações, podemos examinar alguns versos da obra *Paraíso Perdido*:

Figura 5

Of man's first //dis - o - be - dience, // and the fruit (I, 1. MILTON, 1996: 6)
É o fruto da primeira obediência do homem.

Figura 6

No rest : Through many a dark and dre ary vale (II, 617. MILTON, 1996: 6)
Não há descanso através de um vale muito escuro e triste.

Figura 7

They passed, and many a re gion do lorous (II, 61. MILTON, 1996: 6)
Eles passaram, e muitos a uma região dolorosa.

Figura 8

O'ver many a fro zen, many a fie ry Alp (II, 62 MILTON, 1996: 6)
Sobre muitos o congelante, sobre muitos uma montanha de fogo

Os versos acima, ilustram o estilo latino na escrita miltoniana, criando uma sintaxe rebuscada e difícil compreensão para os falantes de língua inglesa sem conhecimento de latim. Algumas observações podem ser feitas sobre o trecho, em relação ao primeiro verso,

The first sentence is typical of the style of *Paradise Lost* – in syntax, in vocabular, in multiple-choice allusiveness, and in “the sense variously drawn out from one verse to another”. The word order is Latin – object first, main verb held in reverse, with subordinate clauses suspended in between, or clustered afterwards. Where modern poetry aims to be colloquial, Milton stands on epic ceremony, aims for the exalted and magniloquent (*apud* MILTON, 1996:6)⁴

Já em relação à estrutura, temos a repetição do “many” para compor com “many a” três sílabas, contando-se apenas duas, poeticamente falando, já que o “ny” não é contado na escansão métrica.

Assim, destacamos que a obra miltoniana permite pensar a influência da literatura latina na própria tradição literária inglesa, bem como em seu sistema métrico.

2. Conclusão

Este estudo buscou repensar a influência da língua latina, por meio de sua estrutura prosódica, na língua inglesa, por meio da releitura e da escansão métrica de versos do prefácio da obra *Os Adelfos* de Terêncio e de uns poucos versos do *Paraíso Perdido* de Milton.

Embora o latim seja considerado uma língua morta, pois não possui uma comunidade oficial de falantes, buscou-se demonstrar que a língua latina influenciou a literatura ocidental e continua tendo papel relevante sobre ela. Torna-se necessário reconhecer a força deste idioma que por séculos propagou-se juntamente aos domínios do Império Romano.

⁴ Aparece na nota de rodapé, a nota explicativa é do organizador da edição, Penguin Pockets.

A primeira sentença é tipicamente do estilo de *Paraíso Perdido*- na sintaxe , no vocabular, em alusão a múltipla escolha, e no " sentido variadamente retirado de um verso para outro ". A ordem das palavras é latina - primeiro objeto, verbo principal com inversão, com orações subordinadas suspensas no meio, ou agrupadas depois. Onde a poesia moderna pretende ser coloquial, Milton usa da cerimônia épica, tem como objetivo o exaltado e grandiloquente.

Portanto, no que tange a Milton, seu estilo grandiloquente e seu profundo conhecimento linguístico da língua latina corroboraram para a criação de sua obra magna *Paraíso Perdido*. A estrutura deste épico é titânica, influenciado por grandes poetas como Virgílio e Dante, tornando Milton um clássico monumental juntamente com Shakespeare, seu antecessor.

Destá maneira, ressaltamos a influência da língua latina na composição do *Paraíso Perdido* de Milton, destacando nessa obra e n' *Os Adelfos* de Terêncio, o estilo clássico de ambos os autores.

3. Referências bibliográficas

- ALI, M. Said. *Acentuação e Versificação Latinas*. (Observações e estudos). Rio de Janeiro: Organização Simões Editora Rio, 1957.
- ALMENDRA, Maria Ana. & FIGUEIREDO, José Nunes de. *Compêndio de Gramática Latina*. Portugal: Porto Editora, 2003.
- BURGUESS, Anthony. *A Literatura Inglesa*. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- COUTINHO, Ismael de Lima. *Gramática Histórica*. 4a ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1958.
- CRUSIUS, F. *Iniciación en la métrica latina*. Versión y adaptación de Á. Roda. Prólogo de J. Echave-Sustaeta. Barcelona: Bosch, 1951.
- FARIA, Ernesto. *Fonética Histórica do Latim*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1970.
- FUJIHARA, Álvaro Kasuaki. Aspectos tradutórios em Terêncio. Curitiba, 2006. (Monografia). Disponível em: www.classicas.ufpr.br/projetos/monografias/AlvaroFujihara-Terencio.pdf
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- LAVARENNE, M. *Initiation a la métrique et a la prosodie latines*. Paris: Magnard, 1948. LIDDELL, H.G. & SCOTT, R. *A Greeck – English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- MILTON, John. *Paradise Lost*. England: Penguin Books, 1996.
- SILVA, Amós Coêlho da. *E para quem sabe ler pingo é letra*. Disponível em: www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/viewFile/.../8295
- SILVA, Amós Coêlho da. & MONTAGNER, Aírto Ceolin. *Ars Latina: curso prático da língua Latina*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.
- _____. *Dicionário Latino-Português*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.
- STOCK, Leo. *Conjugação dos Verbos Latinos*. Lisboa: Editora presença, 2000.
- TERÊNCIO. *Adelfos*. Disponível em: <http://www.classicas.ufpr.br/disciplinas/2013-1/literaturalatina2/Terencio-Adelfos.pdf>. Acesso em: 15 de jun. 2015.