

A *Lorica* de São Gildas na Tradição Monástica Irlandesa

De Laidcenn mac Buith Bannaig: Tradução e Comentários de Estrutura Poética

PROF. ANTONIO MARCOS GONÇALVES PIMENTEL¹

Mestre e Doutorando em Letras

Prof. credenciado no programa de pós-graduação *lato sensu*

em Língua, Cultura e Literatura Romanas da UFF (RJ)

Resumo: A história da literatura latina na Antiguidade Tardia não pode ser pensada sem que seja considerada a questão da cultura cristã e, dentro dessa, a cultura monástico-clerical, isto porque os textos religiosos produzidos no período representaram a configuração de características muito particulares dentro da língua latina, não só na morfologia, como também nos novos sentidos possíveis bem como toda uma nova estrutura poética como os versos rimados. Este trabalho pretende discutir a *Lorica* de São Gildas, poema de súplica à proteção física divina escrito na Bretanha no século VII e copiado na Irlanda do mesmo século. Seu conteúdo lexical e seu testemunho de gênero literário são exemplos de uma literatura latina tardia que se constituirá na tônica da produção literário-religiosa medieval.

Palavras-Chave: 1. Antiguidade Tardia; 2. Literatura Latina; 3. Literatura Cristã.

I. Introdução

Quando se fala em latim medieval, logo nos vem à mente a idéia de um latim clássico deturpado, de um "outro" latim, de uma língua quase incompreensível, repleta de outros significados e novo vocabulário, isso sem mencionar a construção semântica que imediatamente fazemos ligando-o a um uso protocolar / litúrgico da Igreja Católica. A esse latim damos, e não seria para menos, até mesmo a denominação de latim eclesiástico. Isso não é totalmente um equívoco, mas também não é toda a verdade. Muitos autores, como Karl Strecker (1948), consideram o latim medieval como uma simples continuação do latim clássico, guardadas as devidas proporções, isto é, considerando-se uma evolução lingüística, "natural" do latim frente aos eventos sócio-político-culturais por que passou desde o advento crístico – e, portanto, tornando-se um latim também dito cristão – até o próprio esfacelamento cultural do Império Romano que, não mais representando um forte centro irradiador de cultura, permitiu que sua língua ficasse à deriva por onde que ela estivesse presente. Tudo isso – consideremos também a questão já pré-existente do

latim vulgar como língua concorrente ao chamado latim clássico ou literário (ver FUNARI, 2003²) –, grosso modo, dados os objetivos deste trabalho, permite caracterizar o latim medieval ou eclesiástico não como um "outro" latim, mas como o mesmo latim clássico adequado às novas necessidades culturais européias que surgem com a Antiguidade Tardia³, assim como o próprio latim clássico é uma face da estrutura lingüística latina pré-clássica.

É assim que o latim medieval, com suas características próprias e sua origem bem definida e, portanto, de forma alguma um idioma acéfalo ou surgido por geração espontânea – e muito menos gramaticalizado como querem alguns já que o próprio latim clássico jamais teve gramáticas normativas, mas manuais descritivos e de usos mais ou menos recorrentes da língua, como registraram Varrão e Quintiliano, por exemplo – vai produzir também manifestações culturais próprias; é verdade, muito mais ligadas a uma axiologia fundamentalmente cristã, que precisou conviver com o paganismo e, aos poucos, absorvê-lo para se impor como a grande influência cultural-religiosa da Idade Média. Na literatura, entre os gêneros que foram perpetuados – embora ressignificados – da Antiguidade Clássica, criou-se o que chamamos de literatura monástica (Cf. SPINA (1997)⁴...). Dentro do gênero literário "hino", encontramos uma composição muito peculiar e muito característica não só da Idade Média enquanto produtora cultural, mas também do próprio latim medieval enquanto desenvolvimento lingüístico autônomo: a *lorica*. Este (sub)gênero tem algumas características muito particulares que não são comuns em outras obras literárias da Idade Média (como as novelas de cavalaria, os manuais didáticos, etc.), mesmo no âmbito dos hinários regulares ou seculares: a *lorica* é construída com fins encantatórios e de forma versificada e rimada – o que lhe atribuí muitas vezes um *status* de obra pagã ou mesmo herege – e sua temática é normalmente a súplica para a proteção divina do leitor / orador (no sentido litúrgico) que a “canta”, e os objetivos podem variar desde combates bélicos – muitas *loricae* eram inscritas na parte interior de armaduras ou roupas de combate – até uma invocação para a proteção contra ataques demoníacos e restituição / manutenção da saúde corporal. Essa semântica litúrgica da palavra / (sub)gênero *lorica*, com caráter de proteção divina, é uma extensão da sua significação latina primeira: uma malha de ferro peitoral⁵. Mas houve um momento decisivo que marcou, textualmente mesmo, a transição dessas significações, e foi com as cartas de São Paulo, das quais destacamos “*State ergo succincti lumbos vestros in veritate et induti lorica iustitiae*”⁶ e; “*Nos autem, qui diei sumus, sobrii simus, induti lorica fidei et caritatis et galeam spem salutis*”⁷, seguindo a idéia de SINGER (1919: 127). Dessa forma, o que era uma metáfora no texto paulino acabou se desdobrando em uma outra significação⁸.

De uma forma mais abrangente, esse é o escopo da *lorica* medieval: uma composição litúrgica com o propósito de evocar a proteção divina contra todos os males demoníacos e todos os tipos de doenças (como veremos logo abaixo). Sua estrutura literária, por assim dizer, será construída através da rima⁹, recurso até então inédito na literatura da Antiguidade, e sua razão para essa inovação é bastante simples: a rima serve, como se sabe, de recurso mnemônico ao orador. Se as *loricae*, por um lado, eram registradas materialmente pelos monges da Alta Idade Média, por outro eram recitadas por qualquer um que o desejasse e não soubesse ler nem escrever. A própria *lorica* de São Gildas – que é a *lorica* que nos propomos a traduzir neste trabalho – na introdução de Laidcenn (séc. VII), alude à questão das indulgências sobre os pecados pelo simples fato de ela ser recitada diariamente. Ora, se a mentalidade medieval funcionava basicamente sobre o *topos* da Salvação, qualquer recurso disponível para se chegar a ela era permitido, embora nem sempre com bons olhos, e principalmente no que diz respeito às relações conturbadas de hierarquia entre Roma e as regras monásticas.

II. A *Lorica* de São Gildas: Entornos Culturais e Materiais de Produção

São Gildas, ou Gildas, o Sábio, teria nascido na Bretanha (França), ou em Arecluta (norte do País de Gales) entre 496 e 516 e morrido cerca de 570, em Rhuys, Bretanha, ou em Glastonbury, Inglaterra, mas as datas e os lugares são questionáveis e divergem entre os autores. Monge cristão erudito, de origem cultural celta, Gildas viajou até a Irlanda para converter seus habitantes ao cristianismo¹⁰. Lá, fundou algumas comunidades monásticas e estabeleceu a regra de São Gildas. Uma de suas obras mais importantes é a *De excidio Britanniae*, escrita por volta de 560, onde é contada a história da Bretanha e onde também são feitas duras críticas a pelo menos cinco reis que teriam ajudado a Bretanha a ser tão vulnerável a ataques estrangeiros. Embora Gildas tivesse passado um período da vida na Irlanda, não teria sido lá que ele escrevera sua *lorica*, mas sim na Bretanha, de onde Laidcenn a teria levado consigo para a Irlanda, segundo consta na própria introdução da *lorica* copiada por ele, conforme explica Singer:

“(…) and a date about the middle of the sixth century must be ascribed to the *Lorica* if it is from his hand. The evidence of the Gildan origin of the work is however by no means conclusive, though it was most probably composed in the century in which Gildas lived, to which period other specimens of Hibernian Latin have been attributed, though it is probable that most of them are at least a century later. If Gildas were really the author we could regard the *mortalitas huius anni*, referred to in the text as the *yellow plague*, which is said to have ravaged Britain about 547, at

which date the composition of the *Lorica* would then be approximately fixed”. (SINGER, 1919: 130).

Mas o que seria o latim hispânico? Nada mais do que uma estrutura linguística latina, respeitando todas as suas morfologias nominais e verbais, diferenciando-se apenas no vocabulário, que incluía palavras celtas, semíticas, gregas e anglo-saxãs, todas elas adaptadas ao sistema linguístico latino. A razão disso é a influência da cultura local, tanto na Bretanha quanto na Irlanda, regiões por onde a dominação romana foi fraca. Pode-se até mesmo dizer não que a dominação romana tenha sido fraca, mas que a cultura eclesiástica cristã foi muito mais forte. Ora, como essa cultura cristã tinha como língua o latim, fica fácil entender porque acabou se formando nessas regiões um latim próprio: substratos culturais celtas e irlandeses absorvidos por um superestrato latino clássico ressignificado pelo cristianismo. É por isso que numa *lorica*, por exemplo, é possível ver um estilo latino erudito – erudito devido à tradição de releituras cristãs dos clássicos latinos, cultura que São Gildas possuía, assim como São Patrício e outros que peregrinaram pela Irlanda – e muitas palavras de origem local, que tornam os textos em latim hispânico muito mais difíceis de se compreender fora um contexto bretão e irlandês.¹¹

Já sabemos então quem criou a *lorica*, por que, quando e como. Já sabemos também que esta obra teve uma cópia levada para a Irlanda por Laidcenn mac Buith Bannaig (ou Laidcend mac Baíth Bandaig). Mas quem foi Laidcenn, filho de Baeth, o Vitorioso? O que se sabe sobre esse personagem é que teria sido o responsável por uma das cópias da *lorica* de São Gildas, e não o seu autor, introduzida na Irlanda e que seria um monge em Cluain Ferta Mo-Lua (Clonfert-Mulloe, que ficaria no que é hoje, e desde o século XVI, o condado de Laois, Irlanda). Sobre ele, Singer tem um pouco mais a dizer:

“Further, all the MSS, except that at Vienna, associate the *Lorica* with one Laidcend, Loding or Lodgen. The *Leabhar Breac* or *Speckled Book*, a work of the fourteenth century, speaks of the prayer as introduced into Ireland by Laidcend, son of Baeth the Victorious. This Laidcend, according to the Irish annals, died in 661, and if the Laidcend of the *Leabhar Breac* is the same as Lodgen or Loding the prayer must be earlier than this date”. (SINGER, 1919: 130).

Embora Laidcenn tenha escrito uma cópia da *lorica* de São Gildas, essa cópia original parece ter se perdido, por causa do intervalo de tempo entre a morte de Laidcenn (ano 661) e um provável século VIII, a que é atribuído por Singer como a época mais antiga em que se produziu um manuscrito da *lorica*, o que ele chamou de manuscrito B. Há ainda mais cinco manuscritos que são descritos em seu artigo mas todos eles são posteriores ao século VIII.¹² Não fica claro no artigo, no

entanto, se o fato descrito da chegada do texto de São Gildas à Irlanda pelas mãos de Laidcenn aparece em todos os manuscritos ou se está apenas no manuscrito B, que Singer escolhe como manuscrito-base (permitindo portando uma "complementação" textual maior pelos outros manuscritos) para ser traduzido e analisado por ele. De qualquer forma, a introdução do manuscrito B não parece narrar a chegada à Irlanda da lorica gildiana em primeira pessoa: "*Laidcenn mac Búith Bannaig uenit ab eo in insulam Hiberniam*", o que pode corroborar com o fato de que realmente o manuscrito original de Laidcenn tenha se perdido e, contudo, já ter sido copiado algumas vezes não só com o intuito de preservar o texto evocatório cristão como texto importante na tradição monástica irlandesa, mas também como uma preservação da memória do ato de Laidcenn. Teria sido composto, portanto, pelo menos o manuscrito B, dentro do *scriptorium* de Clonfert-Mulloe, uma vez que preservando o nome Laidcenn preservava-se também o seu mosteiro.¹³

Isto posto – e sabemos que não é muito mas, para o trabalho a que nos propusemos no momento, uma tradução em português de uma obra em latim hibernico, é o suficiente. Sigamos, pois, agora com a tradução e a análise estrutural poética.

III. Análise Estrutural-Poética da *Lorica* de São Gildas

Em primeiro lugar, devemos observar que o texto retirado do manuscrito B para a análise de Singer está dividido no que ele chama de *stanzas*. *Stanzas* são unidades variáveis pelas quais os versos de um poema podem ser agrupados, seja pela rima, pela métrica ou pela unidade semântica; dessa forma, podem até mesmo se confundir com estrofes ou refrões. No nosso entender, são divisões subjetivas pelas quais optou seu autor por alguma razão que acaba ficando mais ou menos evidente durante a leitura do poema. No caso da *lorica* de São Gildas, o texto é dividido em dísticos que parecem justificar-se por razões métricas e ou semânticas, podendo, às vezes, combinarem entre si. Vemos também que algumas *stanzas* parecem estar ligadas a outras pelas mesmas razões métricas ou significativas, o que mostra como, mesmo no início de uma característica literária, a rima, seu autor já possuía conhecimento e talento suficientes para demonstrar um maneirismo poético evidente. Por outro lado, em alguns dísticos (ou grupos de dísticos), parecerá que um verso é órfão e não possui rima com nenhum outro ao redor. Isso não é totalmente verdade. Dentro de uma análise poética moderna, de fato, poderemos julgar assim tais versos. No entanto, não devemos esquecer que estamos diante de um texto escrito em latim hibernico, testemunha dos primeiros momentos da criação da rima naquele idioma e que, portanto, contém suas próprias regras para considerar o que sejam ou não rimas.¹⁴ Mas é Norberg (2007) quem alerta para o fato de uma

especificidade ainda maior dentro do próprio latim hispânico: suas diferenças entre o latim hispânico continental (muito mais aberto à questão das rimas arcafonéticas) e o latim da Irlanda, muito mais "clássico" e, portanto, menos heretodoxo.¹⁵..

Em relação ao vocábulo, como também já mostramos anteriormente, é característica da própria formação do latim monástico hispânico o uso de palavras trazidas do continente (Bretanha) que, por erudição monástica e mais miscigenação cultural, passaram a fazer parte do léxico "latino" irlandês, adequando-se à morfologia nominal latina, o que, aliás, torna-se um elemento facilitador, até certo ponto, de seu entendimento se seguirmos o raciocínio: 1) vocábulo desconhecido —> 2) identificação da desinência casual —> 3) relação sintática a partir do caso então conhecido com outros nomes e verbos na mesma oração —> 4) dedução pelo sentido e pelo contexto gerais da *stanza* ou verso —> 5) estudo filológico e morfológico principalmente pela raiz —> 6) tradução mais provável envolvendo literatura crítica já organizada. Felizmente, para nós, Singer já operou esse raciocínio, deixando-nos a tarefa não menos nobre e trabalhosa de verter o texto para o português. Mas isto é uma etapa posterior. Nesse momento, o trabalho é analisar o texto em latim hispânico.

Em primeiro lugar, temos a definição bastante clara do autor do manuscrito quanto ao propósito do texto:

"Gillius hanc loriam fecit ad demones expellendos, eos qui aduersauerunt illi".

Note-se que, com esta primeira linha, ainda não é possível sabermos se o autor seria o monge Laidcenn ou um terceiro copista, posterior cronologicamente a ele. O texto prossegue narrando como o texto foi "inspirado" ou "ditado" por um anjo a São Gildas, dando-lhe, portanto, um aspecto divino e, medievalisticamente, "autorizado". Note-se também aqui a aproximação do momento de fundação da religião / texto sagrado islâmico. Não só o anjo dita o texto, como ainda dá as instruções através das quais o texto deve ser usado e quais os benefícios alcançados pela sua recitação diária:

"Peruenit angelus ad illum, et dixit illi angelus: Si quis homo frequentauerit illam addetur ei seculum septim annis et tertia pars peccatorum delebitur. In quacumque die cantauerit hanc orationem [...] es, homines uel demones, et inimici non possunt nocere; et mors in illo die non tenget".

Em seguida, o texto refere-se finalmente a Laidcend (Laidcenn) mac Búith Bannaig como tendo sido aquele que levara o texto para a Irlanda, e isso é narrado em terceira pessoa. Sabe-se que, no latim medieval, o uso da primeira pessoa, principalmente em textos eclesiásticos, era incomum e raro. No caso desta *lorica*, como o latim monástico hibernico difere consideravelmente de outras estruturas literárias latinas medievais, não julgamos prudente eliminar totalmente a hipótese de a passagem "*Laidcend mac Búith Bannaig uenit*", em terceira pessoa, ter sido escrita pelo próprio Laidcenn para dissimular um provável "*ueni*", em primeira pessoa ou que o próprio nome "*Laidcend mac Búith Bannaig*" seja um despiste pra um provável "*ego*", embora este pronome talvez exigisse gramaticalmente um vocativo, o próprio nome de Laidcenn.

"Laidcend mac Búith Bannaig uenit ab eo in insolam Hiberniam; transtulit et portauit super altare sancti Patricii episcopi, saluos nos facere, amen".

O fim da introdução explica a métrica e o pé dos versos utilizados em sua composição:

Metrum undecassillabum.¹⁶ quod et bracicatelecticon dicitur quod undecem sillabis constant; sic scanditur.

A seguir, faremos os comentários de acordo com as stanza que Singer copia do manuscrito original.

<i>1. Suffragare, trinitatis unitas</i>	A
<i>unitatis miserere trinitas</i>	A

Maneirismo com o jogo de palavras e rimas entre *trinitas* e *unitas*, teologicamente, pode-se dizer, a mesma coisa, o que lhe confere a possibilidade de jogar com os casos latinos. Rima dos versos em *_as*.

<i>2. Suffragare, quaeso, mihi posito</i>	A
<i>maris magni uelut in periculo</i>	A

<i>3. Ut non secum trahat me mortalitas</i>	B
<i>huius anni neque mundi uanitas</i>	B

As *stanza* 2 e 3 referem-se a dados geográficos e cronológicos (Cf. cit. Singer à p. 3): Irlanda (ou a viagem de volta à Bretanha da Irlanda por São Gildas) e o ano da "yellow plague". Rima dos versos em *_o* e "*_itas*", do tipo A A B B, podendo os dois últimos versos ainda estarem ligados aos versos da *stanza* 1, formando assim uma rima do tipo A A B B A A.

<i>4. Et hoc idem peto a sublimibus</i>	A
<i>caelestis militiae uirtutibus</i>	A

<i>5. Ne me linquant lacerandum hostibus</i>	A
--	---

<i>sed defendant me iam armis fortibus</i>	A
6. <i>Ut me illi praecedant in acie</i>	B
<i>caelestis exercitus militiae</i>	B
7. <i>Cherubinn et seraphinn cum milibus</i>	A
<i>Michael et Gabrihel similibus</i>	A
8. <i>Opto thronos uirtutes archangelos</i>	C
<i>principatus potestates angelos</i>	C
9. <i>Ut me denso defendentes agmine</i>	B
<i>inimicos ualeam prosternere</i>	B
10. <i>Tum deinde ceteros agonithetas</i>	D
<i>patriarchas, quattuor quater prophetas</i>	D
11. <i>Et apostolos, nauis Christi proretas</i>	D
<i>et martyres omnes peto anthletas</i>	D
12. <i>Atque adiuro et uirgines omnes</i>	E
<i>uiduas fideles et confessores</i>	E
13. <i>Ut me per illos salus saepiat</i>	F
<i>atque omne malum a me pereat</i>	F

As stanza 4 a 13 fazem parte de um único bloco semântico. Nesses versos, São Gildas pede proteção a toda a hierarquia celestial e também terrena, desde o mais alto querubim até o mais humilde confessor, contra o mal que considera igualmente poderoso. O esquema de rimas é bastante longo: "_ibus", "_ie", "_os", "_e", "_as", "_es" e "_at", formando o esquema de rimas A A A A B B A A C C B B D D D D E E F F. Esse tipo de arquitetura poética, que se repetirá em outras stanzas mais, pode, inclusive, servir para uma outra arrumação estrófica, de quatro ou mais versos.

14. <i>Christus mecum pactum firmum fereat</i>	A A A A B
<i>timor tremor taetras turbas terreat</i> ¹⁷ .	C C D D B

Finit primus prologus graduum angelorum et patriarchum apostolorum et martirum cum Christo. Incipit prologus secundus de cunctis membris corporis usque ad genua.

A stanza 14 é uma seqüência de assonâncias e aliterações que parecem dar aos versos uma força interior que tenta refletir a força e a intensidade não só do pacto com Cristo, mas do tremor que é lançado aos inimigos por esse pacto. Há rimas internas que também dão prova da habilidade do poeta: A A A A B / C C D D B. Conforme as notas 14 e 15, é possível considerar *Christus* como rima para *mecum*, *pactum* e *firmum*.

<i>15. Deus impenetrabili tutela</i>	A
<i>undique me defende potentia</i>	A/B
<i>16. Meae gibrae pernas omnes libera</i>	B
<i>tuta pelta protegente singula</i>	A
<i>17. Ut non tetri demones in latera</i>	B
<i>mea librent ut solent iacula</i>	A

Os próximos três dísticos formam seis versos unidos por uma mesma significação: o orador pede proteção "geral" para todo o corpo a Deus e enfatiza ser alvo fácil do ataque demoníaco. A estrutura de rimas tem uma peculiaridade. Por razões fonéticas, "potentia", no segundo verso, pode tanto estar ligado por rima a "tutella" como a "libera" (vocalização tanto do "l" quanto do "r" respectivamente para "i"). Assim, teríamos uma estrutura de rima "aberta" para: A (A/B) B A B A.

<i>18. Gigram cephalae cum iaris et conas</i>	A
<i>patham ligamam sennas atque michinas</i>	A
<i>19. Cladum crassum madianum tálías</i>	A
<i>bathma exugiam atque binas idumas</i>	A

Em 18 e 19, o autor pede proteção, respectivamente, à cabeça, de uma forma mais geral, e ao corpo, também de uma forma mais geral, com o que parece serem os rins uma exceção, mas é possível que os rins, à época e na localidade da composição da lorica, pudessem ser considerados como partes "nobres" e, portanto, mais gerais do corpo. O esquema de rimas A A A A também justifica um bloco único de dois dísticos ou um quarteto.

<i>20. Meo ergo cum capillis uertice</i>	A
<i>galea salutis esto capite.¹⁸</i>	A
<i>21. Fronti oculis et cerebro triformi</i>	A
<i>rostrum labie facie timpore</i>	A
<i>22. Mento barbae superciliis auribus</i>	B
<i>genis buccis internaso naribus</i>	B
<i>23. Pupillis rotis palpebris tautonibus</i>	B
<i>gingis anile maxillis et faucibus</i>	B
<i>24. Dentibus linguae ori uuae guttori</i>	A
<i>gurgulioni et sublinguae ceruici</i>	A
<i>25. Capitali ceotro cartilagini</i>	A
<i>collo clemens adesto tutamini</i>	A
<i>[Obsecro te domine Iesu Christe</i>	
<i>Propter nouem ordines</i>	

Sanctorum angelorum.]

Os dísticos de 20 a 25, pode-se dizer assim, são uma continuação temática dos dísticos anteriores no que se refere à anatomia da cabeça. Nestes dísticos, há mais órgãos e partes da cabeça e o dístico 25 finaliza com a sua parte anterior, a nuca. Seria uma possível metáfora de um "vestir um elmo"? A arquitetura das rimas dispõe-se em A A A A B B B B A A A A. Os versos entre colchetes (usados por Singer) parecem ter um esquema de rimas ora interno ora externo. Singer não dá mais dados sobre esse trecho.

26. *Deinde esto LORICA tutissima* A
ergo membra ergo mea uiscera A

27. *Ut retrudas a me inuisibiles* B
sudum clauos quos fingunt odibiles B

Estas duas *stanza* se comportam como uma espécie de resumo amplo da intenção do autor ao recitar a *lorica*, e também como um "aposto" resumitivo anteposto, isto é, tanto *membra* quanto *uiscera* serão enumerados detalhadamente nos próximos versos. É um fechamento e uma abertura temática ao mesmo tempo. Interessante notar como São Gildas joga com a metáfora da "armadura invisível" – a *lorica* –, e as "lanças invisíveis" – os *clauos*, usando um léxico bélico. O padrão de rimas destes dísticos é o A A B B, com destaque para os versos da *stanza* 26 (... *tutissima* / ... *uiscera*), que rimam muito mais por uma assonância – com direito ao arquifonema /E/ - do que por uma aliteração.

28. *Tege ergo Deus fortis lurica* A
cum scapulis humeros et bracchia A

29. *Tege ulnas cum cubis et manibus* B
pugnos palmas digitos cum unguibus B

30. *Tege spinam atque costas cum arctibus* B
terga dorsumque neruos cum ossibus B

31. *Tege cutem sanguinem cum renibus* B
cata crines nates cum femoribus B

32. *Tege cambas surras femoralia* A
cum genuclis po(p)lites et genua A

33. *Tege ramos con crescentes decies* C
Cum mentagris úngües binos quinquies C

34. *Tege talos cum tibiis et calcibus* B
crura pedes plantarum cum bassibus B

35. <i>Tege pectus iugulam pectusculum</i>	D
<i>mamillas stomachum et umbilicum</i>	D
36. <i>Tege uentrem lumbos genetalia</i>	A
<i>atque aluum et cordis uitalia</i>	A
37. <i>Tege trifidum iecor et ilia</i>	A
<i>marsem reniculos fithrem cum obligio.</i>	A
38. <i>Tege toliam toracem cum pulmone</i>	E
<i>uenas fibras fel cum bucliamini</i>	E
39. <i>Tege carnem inginem cum medullis</i>	C
<i>splenem cum tortuosis intestinis</i>	C
40. <i>Tege uesicam adipem et pantes</i>	C
<i>compaginum innumeros ordines</i>	C
41. <i>Tege pilos atque membra reliqua</i>	A
<i>quorum forte praeteribi nomina</i>	A

Os dísticos 28 a 41 são de uma beleza poética muito sutil mas não por isso menos evidente. O verbo latino *tego* significa, de um modo geral, cobrir, proteger, guardar, vestir. Quando São Gildas usa esse verbo, ele continua não só a metáfora da proteção invisível através do vocabulário do que é visível como também induz a quem lê/ouve a lorica a imaginar o próprio ato de vestir a armadura à medida que as partes do corpo a serem cobertas vão sendo enumeradas. A imagem mental é sem dúvida muito bonita, e pode mesmo ser intencional, no sentido de reforçar em imagens um ato de fé, tornando este completo e totalmente eficiente. Hoje em dia diríamos que se trata de um jogo visual psicossomático ou sugestionável¹⁹. O detalhe para este trecho está no dístico 33, em que o autor se refere aos dedos humanos como ramos vegetais (*decies ramos crescentes*) e conta em "dois de cada cinco vezes" os dedos dos pés ao invés de contá-los simplesmente em dez. Isso mostra apenas como tradições diferentes do catolicismo (como a pagã e a judaica, por exemplo), estão inseridas na mentalidade do latim eclesiástico hispânico, que aceita o simbolismo da árvore como sendo o ser humano (a cabeça é o vértice ou a copa, os troncos são análogos, os galhos os membros e as raízes os pés. Essa tradição também é alquímica) e também como o homem medieval tinha modos de ver – e portanto mentalidades distintas – de ver a realidade a sua volta: não temos, de fato, dez dedos, mas cinco dedos em cada mão que, por sua vez, são duas. Raciocínio análogo ao *quatre-vingt-dix* francês (lembrando que a Bretanha é uma parte da França)? A estrutura de rimas parece obedecer a um padrão interessante: depois de um dístico em A, vem outros três dísticos quaisquer e repete-se um em A com mais três quaisquer, assim: A A / B B B B B / A A / C C B B D D / A A / A A E E C C C C / A A. A única exceção parece estar no

último grupo medial de quatro e não três dísticos entre dísticos em A, contudo, como os dois últimos dísticos desse grupo são iguais – os dois em C C – pode-se pensar num único dístico, em termos de arquitetura de rima.

<i>42. Tege totum me cum quinque sensibus</i>	A
<i>et cum decem fabrefactis foribus</i>	A
<i>43. Ut a plantis usque ad verticem</i>	B
<i>nullo membro foris intus egrotem</i>	B
<i>44. Ne de meo possit uitam trudere</i>	C
<i>pestis febris languor dolor corpore</i>	C

Estas três *stanza* são importantes porque mostram uma questão teológica que vai ser revista com muito mais força na Europa nos séculos XIII, XIV e XV, que é a questão da espiritualidade sensível, do reconhecimento de Deus e do mundo através dos cinco sentidos. No poema, ainda com caráter anatômico mas agora metaforizado, o autor fala das dez portas, que são os dez "orifícios" do corpo humano (ver explicação de Singer no vocabulário comentado em anexo): os olhos, as orelhas, as narinas, a garganta e a boca, a uretra e o ânus; e de como se acreditava que a doença e a saúde podiam entrar e sair do corpo por eles.

<i>45. Donec iam Deo dante seneam</i>	A
<i>et peccata mea bonis deileam</i>	A
<i>46. Et de carne iens imis caream</i>	A
<i>et ad alta euolare ualeam</i>	A
<i>47. Et miserto Deo ad etheria</i>	B
<i>laetus regni uechar refrigeria</i>	B
<i>Amen. Amen.²⁰.</i>	CC

Finalmente, os três últimos dísticos encerram a *lorica* sob o signo da esperança na Salvação e na Vida Eterna, através da remissão dos pecados pelo jejum (a questão da regra monástica), desde que se tenha ainda tempo de vida para essa mudança de postura. As imagens poéticas são muito delicadas, como o vôo da alma rumo aos Céus e ao descanso eterno no Reino de Deus. A estrutura de rimas é simples, com destaque para o duplo "amen" no último verso, numa construção que pretendeu, através de uma rima interna, não cortar o esquema de rimas que vinha sendo construído até então, o que aconteceria com um único "amen". Mas isso também pode se dever ao caráter poético da *lorica* muito maior que o caráter litúrgico, já que, numa liturgia, temos apenas um "amen" no final das orações. Uma terceira hipótese é a dupla de "amenes" ser uma para o orador outra para o ouvinte, como numa missa ou liturgia normal.

IV. Tradução

Segundo Umberto Eco (ECO, 2007), traduções são, a priori, impossíveis. O que há são apenas traduções possíveis, onde sempre haverá um sistema de perdas e ganhos léxicos e semânticos. Nunca nenhuma língua será capaz de manter toda a essência significativa, os maneirismos, os jogos de palavras, as rimas, enfim, toda a composição literária construída em sua língua original. Segundo Eco, o que é possível são apenas negociações para que se possa dizer com o máximo possível de fidelidade o que foi dito em outro idioma; "máximo possível" esse que está muito longe de uma fidelidade total. A questão é, na verdade, mais antiga e essencial do que Eco ou qualquer outro semiólogo ou lingüista: uma tradução é capaz de estabelecer nivelamentos culturais suficientemente equitativos? Em outras palavras: até que ponto uma *Eneida* traduzida para o português, mesmo que tenha sido pelo melhor latinista brasileiro de todos os tempos, é a *Eneida*? A questão chega a ser filosófica, mas, infelizmente, não é nosso objetivo nesse trabalho. O que queremos dizer com isso tudo é que nossa tradução da *lorica* também foi uma sucessão de negociações, perdas, ganhos e trocas. Contamos com as seguintes ferramentas: nosso conhecimento de latim clássico; um dicionário de latim clássico (FARIA, 1962); um dicionário de latim medieval (PARISSE, 2006); o próprio estudo de Singer sobre as palavras mais difíceis de serem traduzidas (SINGER, 1919); e outras ferramentas apontadas na bibliografia. Mas houve um componente subjetivo, uma escolha pessoal: que aspecto deveríamos preservar o mais próximo possível do original? A métrica? A rima? O levantamento lexicográfico de Singer? A bem da verdade, julgamos que a rima seria o elemento principal a ser preservado o máximo possível dentro das possibilidades do português, isso porque a rima é o elemento extra-lingüístico novo dentro da tradição e da evolução da língua latina pós-clássica, mais peculiar do período, e que melhor caracteriza, em texto, a função encantatória e mnemônica da *lorica*, além do próprio maneirismo do autor. Quanto ao léxico, pode parecer que nossa tarefa não seria muito diferente – ou facilitada – da tarefa já pronta de Singer. Como se verá nos anexos do próprio Singer, optamos por traduzir de forma diferente algumas palavras com base no dicionário de Parisse, e não no levantamento lexical de Singer, contudo, não o desconsiderando. Isto é, apenas estendemos a noção de negociação de que fala Eco, visualizando todas as possibilidades mas construindo nosso próprio entendimento do texto, que apresentamos agora²¹.

"Gildas compôs esta lorica para expulsar os demônios, esses que (se) lhe opuseram.

Chegou um anjo até ele e disse-lhe o anjo: "Se algum homem (= alguém) a tiver usado freqüentemente, ser-lhe-á o tempo (de vida) dele aumentado em sete anos e a terça parte dos (seus) pecados será diminuída. Em qualquer dia (que) tenha cantado essa oração [...] es.²², homens ou mesmo demônios, e os inimigos não podem (lhe) causar dano; e a morte neste dia não (o) toca. Laidcend mac Búith Bannaig veio de Gildas (dele) para a ilha hibernica; transpôs e transmitiu sobre o altar de São Patrício Bispo, para tornar-nos salvos, amém.

O metro é o hendecassílabo porque, e é chamado cataléctico breve também porque é estabelecido em onze sílabas; assim é escandido:

Socorre, Unidade da Trindade,
Apieda-te, Trindade da Unidade,

Acode a mim situado, eu rogo,
Dos grandes mares, no perigo,

Para que não me trague consigo a mortalidade
Deste ano bem como do mundo a vaidade.

E para aqui peço às altas Virtudes
Da milícia celeste,

Que aos inimigos para ser dilacerado não me abandonem,
Mas que a partir de agora com braços potentes me sustentem.

Que eles me precedam no combate,
O exército da milícia celeste,

Querubim e Serafim com mil unidades,
Miguel e Gabriel com iguais quantidades.

Escolho os Tronos, as Virtudes e os Arcanjos,
Os Principados, as Potestades e os Anjos,

Para que, em cerrada fileira, os que me defendem,
De aniquilar os inimigos, o poder apresentem.

Além disso, depois, líderes, os demais:
Os patriarcas, quatro vezes quatro, os profetas,

Os vigias da nau de Cristo, os apóstolos,
Procuro os mártires, todos.

E animarei as virgens todas,
E (todos) os confessores, as viúvas fiéis, (todas)

Para que a Salvação por eles me cinja,
Bem como, através de mim, todo o mal pereça.

Que Cristo faça comigo um pacto firme,

(E) que o terror, o temor (a Deus) as tétricas turbas terrifique.

Termina o primeiro prólogo das ordens dos anjos e dos patriarcas e dos apóstolos e dos mártires com Cristo.
Começa o segundo prólogo, sobre todos os membros do corpo e para (todos) os seus nós.²³..

Ó Deus, defendei-me, por todos os lados,
Com teu poder inescrutável e tutelar.

Liberta (do mal) do meu corpo as partes todas,
Uma a uma com teu escudo circumspecto a (me) abrigar,

Para que os terríveis demônios, em meus flancos,
Não mirem, como costumam, os dardos.

(Liberta do mal) o topo da cabeça com os cabelos e as vistas,
O rosto, a língua, as arcadas (dentárias) assim como as narinas,

O pescoço largo, as espaldas, as entranhas,
Coxas, vesícula e mãos as duas.

Para o meu cimo com cabelo, então,
Para a cabeça, seja o capacete da proteção.

Para a frente, os olhos e o triforme cérebro,
A extremidade, o lábio, a face, a têmpera,

O queixo, a barba, as sobranceiras, as orelhas,
As pálpebras, a boca, o septo nasal, as narinas,

As redondas pupilas, os cílios, as pestanas,
A gengiva, o fôlego, as mandíbulas, "as goelas",

Os dentes, a cavidade bucal, a garganta, a língua
A úvula e o frênulo da língua,

O tampo da cabeça, o encéfalo, a cartilagem,
A nuca, estejam juntos à tua proteção, ó, clemente.
[Eu te suplico, ó Senhor Jesus Cristo, por amor das nove ordens dos santos anjos].

Daí para frente, esteja esta lorica seguríssima
À frente dos membros, à frente das vísceras minhas

Para que faças com que de mim se afastem
As invisíveis pontas dos dardos que os odiosos ferem.

Protege (-me), ó Deus, forte lorica, os ombros
Junto com as costas e os braços.

Protege os antebraços junto com as mãos e os cotovelos,
As unhas, os punhos, as palmas e os dedos.

Protege a espinha bem como as costelas
E com as juntas.

Protege o dorso e os nervos
Junto com os ossos.

Protege a pele, o sangue junto com os rins,
As nádegas junto com as coxas, os quadris.

Protege as partes da coxa, os quartos, as panturrilhas
Junto com os jarretes, os joelhos e as rótulas.

Protege os dez ramos crescentes
Junto com as duas vezes cinco unhas dos dedos dos pés.

Protege os tornozelos junto com as tíbias e os calcanhares,
As pernas, os pés junto com as plantas das solas dos pés.

Protege o peritônio, o osso esterno e o peito,
As pequenas mamas²⁴, o estômago e o umbigo.
Protege o ventre, a região lombar, os genitais
E a barriga e do coração as partes vitais.

Protege o fígado de três pontas e as vísceras laterais,
Os ureteres²⁵, as tripas junto com a "rete mirabile"²⁶ e a bolsa
escrotal.

Protege a amígdala, o tórax junto o pulmão,
As veias, o fel junto com o pericárdio e os tendões.

Protege a carne junto com a medula e o ventre baixo,
Os sinuosos intestinos junto com o baço.

Protege a bexiga, a gordura e todas
As inúmeras ordens de estruturas.

Protege os cabelos bem como os membros restantes,
Cujos ricos (eu) omiti os nomes.

Protege-me junto com os cinco sentidos inteiro,
E junto com as dez portas fabricadas com engenho²⁷.

Para que da planta do pé até o vértice,
Em nenhum membro, de dentro ou de fora, eu adoeça,

Para que não possa trespassar a vida de meu corpo
Nem a peste nem a febre nem a enfermidade nem a dor,

Enquanto, a partir de agora, tendo Deus a velhice (a mim) doado

Pela Graça, eu apague os meus pecados

E de carne me abstenha, indo das mais baixas (regiões infernais?),
E eu vise a voar para as alturas,

E para o éter reconfortante do (Seu) reino, tendo Deus se apiedado,
Feliz serei transportado.

Amém. Amém.

III. Referências Bibliográficas

BADEL, Pierre-Yves. **Introduction à La Vie Littéraire du Moyen Âge**. Paris : Bordos, 1984.

ECO, Umberto. **Quase a Mesma Coisa: experiências de tradução**. São Paulo : Record, 2007.

FARIA, Ernesto. **Dicionário Escolar Latino-Português**. Rio de Janeiro, MEC, 1962.

FUNARI, Pedro Paulo. **A Vida Quotidiana na Roma Antiga**. São Paulo : Annablume, 2003.

GÉHIN, Paul. **Lire le Manuscrit Médiéval**. Paris : Armand Colin, 2005.

GOULLET, M ; PARISSE, M., **Apprendre le latin médiéval**. Paris: Picard 1999.

_____. **Traduire le latin médiéval**. Paris: Picard 2003.

KEITH, Sidwell. **Reading Medieval Latin**. Cambridge : University Press, 1995.

NORBERG, Dag. Trad. José Pereira da Silva. **Manual Prático de Latim Medieval**, 2 vols. Rio de Janeiro : CiFEFiL, 2007.

OXFORD LATIN DICTIONARY. Oxford : Claredon Press, 1968.

PARISSE, Michel. **Lexique Latin-Français de l'Antiquité au Moyen Âge**. Paris : Picard, 2006.

SINGER, Charles. **The Lorica of Gildas the Briton (? 547). A Magico-medical Text containing an Anatomical Vocabulary**. PMID: PMC2067108. Proceedings of the Royal Society of Medicine.

1919; v. 12(Suppl): 124.1–144. London : Royal Society of Medicine Press, 1919. Consultado em 28 de junho de 2009. Disponível no endereço:
<<http://www.pubmedcentral.nih.gov/picrender.fcgi?artid=2067108&blobtype=pdf>>

SPINA, Segismundo. **A Cultura Literária Medieval**. São Caetano do Sul : Ateliê Editorial, 1997.

_____. **Manual de Versificação Românica Medieval**. São Paulo : Ateliê Editorial, 2003.

STRECKER, K., **Introduction à l'étude du latin médiéval**. Trad. De l'alemany per P. Van de Woestijne, Paris 1948.

III.1. Referências Bibliográficas na Internet

http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost07/Laidcenn/lai_lori.html

http://www.tertullian.org/fathers/gildas_08_lorica.htm

(VI)—OBSCURE AND DIFFICULT WORDS.

The references are given below under the numbers of the stanzas. The capital letters refer to the MSS. enumerated in Section IV. We have relied largely on the renderings of W. de Gray Birch and Cockayne, loc. cit.

Stanza 10. *Agonithetas* from ἀγωνιστής = *combatant*. A has the A.S. gloss *cempan* = *chieftains*. E contains a long gloss on this word which yields the same result as A.

Stanza 11. *Proretas* must be for προράτας = *look out men*. A is glossed A.S. *stioran* from *steorra* = *a star*. *Steor-redra* = *steersman* occurs in the Blickling homilies (late tenth century): *Crist wæs on ðæm scipe swa se steorreþra* = *Christ was in the ship as a steersman*. E has a long gloss on the word deriving it from Latin *prora* = the helm.

Anthletas for ἀθλητάς = *champions*. A is glossed A.S. *cempan* = *chieftains*. E *principes belli*.

Stanza 16. *Gibrae*, suggested origin is גַּבַּי = *man, homo*. A glosses A.S. *lichoman*. *Lic* and *lichama* are recognized A.S. forms for *body* or *corpse*, cp. German *leichnam*. E glosses, *id est hominis, gibre*.

Pernas appears to be equivalent to *flank* or *trunk*; as such it appears in an eighth century A.S. glossary thus: *perna, flicci* = *fitch*.¹

E glosses *id est artus id est compur inchleib* = *trunk (?) of the chest*, according to Stokes.

Pelta probably for πέλιτη = *shield*. E glosses *sciath* = *shield*.

Stanza 17. *Tetri* for *taetri*.

Stanza 18. *Gigram* is glossed by A as A.S. *hnoll* = *crown of the head*, and by E with Irish words of the same significance. The origin of the word *gigram* is unknown. Cockayne's suggestion is גַּרְגַּר, *neck* (rather גַּרְגַּרֹת). *Gigram* might also be fancifully rendered *high top* (גַּבְגַּבֹת).

Cephale for κεφάλην = *head*.

Iaris, W. Wright suggests this word is from יָרִישׁ = *hair* as by error for *Siaris*. The connexion seems distant, but E glosses *capillis*.

Conas, Cockayne's suggestion for עַיִן = *eyes* giving the full guttural sound to the *Y* seems very strained. That *conas* means *eyes* seems clear from the fact that E is glossed *oculos* and D *egan* = *eyes*. *Conas* is glossed *oculos* in another tenth century MS. (Wright, vol. I).

Pattham is shown by Irish gloss of E to mean *forehead*. For a source of the word the commentators are driven to Syriac. A glosses *onwlite* = *face*.

¹ Thomas Wright, *Anglo-Saxon and Old English Vocabularies*, edited by R. P. Wülker, 2 vols., London, 1884, I, 38, 34.

- Liganam* is glossed by E dontengaid = *to the tongue*. The word must therefore stand for *linguam*.
- Sennas* is glossed by A toef = *teeth*, and by E dentes. Cōckayne suggests from 𐌿 = *tooth*.
- Michinas* is glossed by A as næsdyrel = *nostrils*. A connexion has been suggested with *μυκτῆρας* = *nostrils*. E glosses with the Irish equivalent of *teeth*.
- Stanza 19. *Cladum* glossed by A as swiran and swioran = *sweoro, neck or column*. E glosses *collum*. For a source W. Wright is again driven to Syriac or Arabic; Arabic *kadhalun*, Syriac *kedala*; D reads *chaladum*.
- Crassum* glossed by A breost and by E pectus. There can therefore be little doubt of its meaning, though no likely suggestion has been made for its source. *Crasum* is glossed *dorsum* in a tenth century MS. (Wright.)
- Madianum* glossed by A sidan = *side* and by E *latus*.
- Talias* glossed by A lendana = *lendenu = loins, reins*, and by E with the Irish equivalent of *bowels*.
- Bathma* glossed by A ðeeoh = *thews or thighs*, and by E with the Irish equivalent of *loins*. *Bathma* is perhaps from *βαθμοί* = *steps*, a word which there is evidence from Hesychius Lexicographus (probably fifth century) was used as an out of the way term for *thighs* as *βαθμοί ἰχνη πόδες* = *thighs, legs, feet*.
- Exugiam* glossed meaninglessly by A midirnan and by D micgernu. *Micge* is the usual A.S. for *urine* and *micgernu* the *place of the urine*. i.e., *the bladder*. To regard it as equal to *kidneys*, as some have done, is to attribute to the author of the *Lorica* a physiological conception that he probably did not possess. For him it is probable that the *kidneys* would have been the seat of some mental rather than urinary function.
- Idumas* glossed by A hondas = *hands*, and by E manus. The word itself is probably from 𐌹𐌿𐌶 = *hands*.
- Stanza 21. *Timpus* is the usual mediaeval form of *tempus*.
- Stanza 23. *Tautonibus* glossed by A ofer bruum = *upper brows = eyebrows*, and by E with the Irish equivalent of *eyelids*, the eyebrows being considered the guardians (tutores) of the eyes; or perhaps the bony orbit of the skull is meant, cp. Aelfric vocabulary *Tauco* (? for *Tauto*), *hringban ðæs eagen* = *ring-bone of the eye*.
- Gingis* glossed by A toðreomum = *tooth-holder*. D reads *ignis* but gives the same gloss. The word is probably for *gingivis* and not a form of A.S. *cin* = *chin*.
- Anile* glossed by A orofde = *breath = anhelae*.

- Stanza 24. *Uuae* glossed by A hræctungan = *throat tongue* = *uvula*.
Gurgulioni glossed by A ðrotbollar = *throat pan* = *Adam's apple* = *larynx*.
 E agrees with this.
Sublinguae glossed by A tungedrum = *tongue thread* or *tongue cord* = *under tongue cord*. D has undertungedrum. The meaning is surely the *frenulum linguae* of anatomists.
- Stanza 25. *Capitali* glossed by A hæfudponnan = *head pan*; by D heafodlocan = *head guard, head cover*.
Ceotro: A reads centro and glosses swiran = *neck*. D reads ceotro; E reads ceotro and glosses with Irish equivalent of *neck*. Cockayne suggests from *χόνδρος*, but an eighth century gloss reads ceruellum, id est centrum brægen = *brain*, and this may well be the meaning.
Cartilagini glossed by A gristlan.
- Stanza 27. *Sudum* for *sodium*.
- Stanza 29. *Cubis* glossed by A fæðmum = *elbow, arms*; by D elnbogan = *elbows*.
Pugnos glossed fyste = *fist* by both A and D.
Ungibus glossed næglum = *nails* by both A and D.
- Stanza 30. *Arctibus* glossed by A lioðum, by D lið = *joints*.
- Stanza 31. *Cata crines* is glossed by A huppbaan = *hip*. The source of the term *cata crines* is obscure and any derivation from *κατακρίνω* = *deliver judgment*, seems very difficult, though there was a school of mediaeval thinkers who made the loins the seat of judgment. Williams (loc. cit.) thinks that *cata* may be the Greek *κατά*, which was commonly used in the Latin of the sixth century as equivalent to *ad* or *juxta*.
- Stanza 32. *Cambas*. E reads gambas; A reads cambas, and is glossed *homme* = *hams*.
Genuclis, glossed by A cnieþum = *knees*, written above an older and erased gloss that was perhaps hweorfbanum, a word which would bear the meaning *joint bones*.
- Stanza 33. *Ramos con crescentes decies* = *the ten growing branches*, i.e., the fingers. Cp. Hesiod. Works and days: 742 ἀπὸ πεντόζοιο αὐοῦ ἀπὸ χλωροῦ τὰ μνεῖν = *to cut the withered from the quick from the five-branched* = *to cut the nails of the hand*.
Mentagris, glossed by A tanum = *toes*. No source for the word can be suggested. An eighth century glossary, printed by T. Wright, gives *mentagra*, bituihn, which helps no further.
- Stanza 34. *Bassibus* from *βάσις* = *step* glossed by A stæpum = *steps*.

Stanza 35. *Iugulam*. Bosworth and Toller (A.S. dictionary, Oxford, 1898) suggest that *jugulam* = *collar bone*, but the word is glossed by A *ðearmgewind*, which must mean *abdominal cavity* or *peritoneum* from *þearm* = *intestine*, *ðearmgewind* being thus *the parts that enwrap the intestine*.

Pectusculum is glossed by A *briostban* = *breastbone*. E gives an Irish gloss equivalent to *the breast of the palm*.

Stanza 37. *Marsem* perhaps for *marsupium* = *pouch*. The word is glossed by A *bursan* = *purse*; by E *selg* = *spleen*.

Fithrem is glossed by D *snædelðearm* = *intestine*.

Obligio is glossed by A *nettan* = *net*, the usual mediaeval term for the *rete mirabile* to which especial importance was attached by Galen and all mediaeval writers. E has an Irish gloss, *inglais*, to which no meaning can be attached.

Stanza 38. *Toliam* glossed by A *readan*. In Wright's vocabulary there is a gloss; *reada tolia vel porunula* (I, 4446-48.) *Reada* = *red*, and Dr. Henry Bradley suggests that *toliam* may represent the Middle English *tuly* or *tewly* = *purple*, a word which may possibly be derived from *תולת* or from *תולע* and *תולעת* = *worm* and also *scarlet*, i.e., the colour obtained from the worm of the shell-fish *murex*. Thus *tuly* and *toliam* may be the red worm-like structure, the *uvula*.

Fibras glossed by A and D *smæl* = *small*. E gives Irish gloss = *sinews*. *Smæl* perhaps refers to the *small ends* of the muscles.

Bucliamini glossed by A and D *heorthoman*, for *heort-hama* = *heart cover* = *pericardium* or *midriff*.

Stanza 39. *Inginem* perhaps for *inguinem*. B reads *iunginam* and A glosses *þa sceare* = *shears* or *scissors* = perhaps for the *crutch* or *fork of the legs*.

Stanza 40. *Pantes* for *πάντες* = *all*. B reads *partes*, D *pantas*. A and H gloss *ealle* = *all*. E glosses *omnes*.

Stanza 42. *Sensibus cum decim fabre factis foribus*. A and D gloss *mid ten durum* = *with ten doors*. The ten doors or portals of entry of sensations is a mediaeval commonplace. The mouth counts for two (*oesophagus* + *trachea*) the others being eyes, ears, nostrils, urethra and anus. Or the five senses may be more strictly followed and the hands reckoned as the organs of feeling.

The author has to thank Dr. I. Abrahams, Reader in Rabbinic and Talmudic in the University of Cambridge, for suggestions and corrections in connexion with the Hebrew words and sources.

¹ Professor de Latim pela UFF (RJ), Mestre em Letras e Doutorando bolsista do CNPq em Literatura Comparada ambos também pela UFF (RJ). Atualmente é professor credenciado no programa de pós-graduação *stricto sensu* em Língua, Literatura e Cultura Latina (UFF / RJ). Email: antoniomarcospimentel@hotmail.com

² "A Vida Quotidiana na Roma Antiga" é uma importante obra na medida em que Funari desenvolve os conceitos de "cultura popular" e "cultura erudita", e identifica as diferenças primordiais entre as duas, fazendo-o inclusive pela questão lexical, morfológica e até gráfica estudada no que chegou até nós em diversas inscrições parietais.

³ "A côté et au même titre que le bas latin et le latin de l'Eglise, le latin populaire a exercé une influence sur la formation du latin médiéval. Les débuts du latin du moyen âge remontent en effet à la période où les langues romanes se sont peu à peu dégagées du latin vulgaire; il en est tout naturellement résulté que certains mots et certaines formes de ce latin en pleine évolution ont également pénétré dans la langue littéraire qui perdait de jour en jour le sentiment de la correction grammaticale et formelle du latin classique". (ERNOU, 1948 : 17).

⁴ "A Alta Idade Média – expressão com que designamos aquele primeiro período – encontra-se dominada por uma literatura de tipo monástico, que, até certo ponto, pode ser reduzida a narrativas hagiográficas e a poemas litúrgicos, cuja forma fundamental é representada pelos hinos. (...) A produção escrita, privilégio dos mosteiros, compreendia formas de expressão (...): uma literatura especulativa, historiográfica (biografias e anais), hagiográfica e predicatória formava o conjunto dos gêneros históricos pelo seu caráter objetivo. (...) Dentre as subformas [do gênero subjetivo, a saber: as tragediae, as comediae, as satirae e as elegiae] – a écloga alegórica, o epigrama, o enigma, a consolação, o bilhete de adeus ou de saudação, o epitáfio, a dedicatória –, apenas releva lembrar o planctus (normalmente lamento pela morte de um chefe), de tradição na Antiguidade e assimilado pela literatura vulgar do século XII. Das formas mais duradouras no decurso da Alta Idade Média – o panegírico, a epístola (em prosa ou verso), o itinerário (narrativas de viagem) – apenas a epístola poética apresenta interesse, do ponto de vista genético (...). A produção oral, em geral condenada pela Igreja, compreendia as fabulae (contos), as canções amorosas (cantica amatoria), os cantos blasfematórios, de luto (supermortuos) e os histriônicos (spectacula, joca, scenica). (...) As formas mais em voga nesse período [o carolíneo] – os carmina figurata (poemas cujos versos ou letras formavam desenhos figurativos) e as altecationes (contestações entre personagens reais ou fictícias) – não tiveram conseqüência na literatura posterior. (...) Como se vê, estamos diante de uma literatura latina, monacal, de intenções predominantemente didáticas e apologéticas, obra de copistas. A produção oral não nos permite ainda falar de uma literatura laica. (...) Não podemos, entretanto, deixar de assinalar que na Alta Idade Média o acontecimento literário mais importante foi a substituição do metro clássico pelo ritmo românico, ou seja, da métrica quantitativa pela versificação acentual, fato que se operou nos primeiros séculos da nossa era e foi se consumando paulatinamente a partir do século V". (SPINA, 1997: 16-18).

⁵ "lorica ~ae f. [dub., often derived from LORVM, cf. VAR. L. 5. 116. 1) A corselet or cuirass (of leather, metal or other material). b. applied to shell of a snail. 2) (transf.) : a (esp. mil.). A parapet, breastwork. b. A protective layer or coating (for a surface). c. an overhanging ledge, cornice.

⁶ http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_nt_epist-ephesios_lt.html. (Permaneçam de pé, cingidos com o cinturão da verdade e vestindo a justiça como couraça". Tradução nossa).

⁷ http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_nt_epist-i-thessalonicensis_lt.html#5. ("Nós, ao contrário, sejamos sóbrios, já que pertencemos ao dia: revistemo-nos com a couraça da fé e do amor, e cubramo-nos com o caso da esperança da Salvação".(tradução nossa). Em SINGER (1919: 127), é mencionado o léxico grego original: "θώραξ".

⁸ Aliás, não só essa trans-significação deveu-se às viagens de São Paulo. O cristianismo, para muitos autores, na verdade não passaria de um "paulinismo", uma vez que muito da doutrina e da liturgia católicas foram elaboradas com base nos textos de São Paulo.

⁹ "Inexistente na poesia clássica, a rima faz a sua aparição na poesia latina medieval (...) e daí transfere-se para a poesia romance. A rima, que às vezes assumia a forma de mera assonância (possimus / currimus; voluptas / felicitas) infiltrou-se também no adagiário e na própria prosa (para marcar os finais de parágrafos). Surge ela na poesia medieval latina dos primeiros escritores – Comodiano, Cipriano, Santo Agostinho – e a poesia românica parece havê-la fixado como recurso de compensação da musicalidade perdida da poesia quantitativa". (SPINA, 2003: 22).

¹⁰ Mais sobre São Gildas pode ser encontrado em TODD, Hentohm. **St. Patrick, apostle of Ireland**. Em http://books.google.com.br/books?id=um44AAAAMAAJ&printsec=titlepage&source=gbs_navlinks_s

¹¹ Um breve mapeamento dessas influências é traçado por Norberg, de onde tiramos alguns parágrafos que, ainda que um pouco longos, julgamos importantes em sua totalidade: "Na Irlanda e nas partes célticas ou germanizadas da Grã-Bretanha, o latim era um elemento estrangeiro que não encontrava apoio na língua materna da população. Somente alguns sábios tentaram servir-se do latim, com a ajuda de manuais e de conhecimentos adquiridos na escola. Tal foi a situação na Irlanda desde o início. A grande ilha jamais fizera parte do império, os irlandeses jamais conheceram a administração, a vida urbana nem a organização escolar dos romanos, preservando suas próprias tradições e sua língua céltica. No entanto, se o latim teve um papel considerável na civilização desse país, isto se deve a sua conversão ao cristianismo no início do século V. No ocidente, o latim foi por toda a parte a língua do ofício cristão e, quando o cristianismo expandiu além das fronteiras do império, ninguém teve a idéia de substituí-lo por uma língua indígena. Também se tinha necessidade do latim para ter acesso à Bíblia e às obras dos Pais da Igreja. A conversão dos irlandeses levou a necessidade de ensinar o latim na ilha. Todavia, este ensinamento tinha uma finalidade limitada: não visava a formar funcionários ou retores, mas a permitir aos padres e monges o acesso à literatura cristã. Por isto, necessitava-se

de um conhecimento elementar da gramática e do léxico da língua estrangeira, mas não de um estudo aprofundado dos textos literários da época clássica. (...) Na Irlanda, onde não havia cidades, a vida eclesiástica e cultural se concentrou nas grandes abadias. Estudavam-se os textos sagrados sob a direção do abade, consagrando-se a esta ascese severa pela qual os mosteiros irlandeses eram conhecidos.

Os mais antigos textos latinos escritos na Irlanda mostram claramente o que resultou desta situação especial. De um lado, estão cheios de traços bárbaros e não-latinos, doutro lado, têm um caráter mais escolar que os textos contemporâneos escritos no continente. O aspecto bárbaro aparece sobretudo na escolha de vocábulos. O autor continental já possuía em sua língua materna um vocabulário latino muito rico e, em geral, não tinha dificuldade em escolher o termo próprio. Mas, para o irlandês, todos os vocábulos latinos eram igualmente estrangeiros, ele era obrigado a pesquisar nos glossários para encontrar a expressão que procurava e, visto que as leituras eram limitadas, o valor estilístico dos vocábulos escapava-lhe totalmente. (...) Mas existe também uma corrente contrária, erudita e conservadora no latim da ilha. Os missionários que levaram o cristianismo tinham aprendido o latim na Inglaterra romana, ou, talvez, na Gália. Eles sabiam ler, isto é, tinham freqüentado as escolas romanas e levaram à Irlanda a pronúncia escolar empregada na Inglaterra e na Gália no século V. Nesta época, diversas modificações fonéticas de que falamos mais acima ainda não haviam ocorrido. É necessário também levar em consideração o fato de que a pronúncia escolar é sempre mais pedante e mais tradicional do que a do povo. Como a Irlanda estava isolada do continente, foram preservados, deste modo, na ilha, certos traços do latim que os próprios latinos haviam abandonado bem cedo. (...) O caráter exótico e ao mesmo tempo conservador da latinidade irlandesa é reconhecido, em certa medida, na antiga província romana da Britannia. A assimilação espiritual e lingüística desta província periférica ainda não tinha sido concluída no início do século V, quando os romanos chamaram de volta suas tropas para defenderem a fronteira italiana. Os anglos, os jutos e os saxões, que não tardaram a invadir o país exterminaram a população romanizada das cidades e empurraram cada vez mais para oeste a população céltica dos campos. Na região ocupada pelos germanos, a civilização romana desapareceu completamente. Nos pequenos reinos bretões do oeste, alguns restos da antiga civilização encontraram refúgio nos mosteiros célticos, onde o ensino parece ter sido organizado da mesma maneira que na conquista da Inglaterra pelos bárbaros. O estilo de Gildas (*500? †570) é empolado e precioso e é possível que seja o mesmo Gildas que escreveu o poema *Suffragare trinitalis unitas*, em que a preciosidade vai ao extremo. Nesta obra, o autor procura prevenir-se, acumulando fórmulas de encantamento, de inspiração mais pagã do que cristã. Ali se lê, entre outras coisas:

Meae gibrae pernas omnes libera,
Tuta pelta protegente singula...
Gigram, cephalem cum iaris et comas,
Patham, liganam, sennas atque michinas,
Cladum, crassum, madianum, talias,
Bathma, exugiam atque binas idumas...

"Protegei, Senhor, todos os membros de meu ser, que teu escudo defenda e proteja tudo, a cabeça com os supercílios e os cabelos"... O autor fez o melhor possível para compor um texto incompreensível para quem não é iniciado. Coloca nele vocábulos hebraicos, senna, "dente", iduma, "mão", e muitos vocábulos gregos, dos quais, alguns são facilmente reconhecíveis, como, por exemplo pelta, "escudo", cephale, "cabeça", enquanto que outros mudaram seu sentido, perna = "membro", ou sua forma, patham por spatham, "ombro", bathma por bathmos, "pés". Mesmo os vocábulos latinos aparecem sob uma forma mais ou menos estranha: liganam por linguam, madianum por medianum, talias por talos. Alguns vocábulos ainda ficam sem explicação. Encontramos a mesma língua exótica nas *Hisperica famina* que também parecem ter sido escritas no oeste da Grã-Bretanha no século VI. Hoje se acredita que esta obra estranha se compõe de exercícios escolares, em que se tentava exprimir num tom elevado e retórico, amontoando vocábulos extravagantes colocados numa ordem incomum. Se esta teoria está correta, o estilo "hisférico" é o último traço da atividade dos retores romanos na Grã-Bretanha, mas a transplantação nos mosteiros célticos resultou numa caricatura grotesca do original. (NORBERG, 2007).

¹² "The *Lorica* of Gildas is known from the following six manuscripts: — (A) Early Ninth Century. — Cambridge University Library L1.I, 10, fo. 43. This MS is known as the *Book of Cerne*, but is better described as the *Prayer Book of Aedelwald the Bishop*. The section containing the *Lorica* is fully glossed in the Kentish dialect of Anglo-Saxon by a hand that is probably of the tenth century. These glosses are valuable as giving the meaning of many words which would be otherwise untranslatable. (...). (B) Eighth or Ninth Century. — British Museum Library, Harley, 2965. A manuscript formerly belonging to St. Mary's Abbey or Nunnaminster at Winchester. The text is printed by W. de Gray Birch, in *An Ancient Manuscript of the Eighth or Ninth Century*, published by the Hampshire Record Society, Winchester and London, 1889. We have in the main reproduced this text. (...). (C) Ninth Century — Cologne Cathedral Library, formerly at Darmstadt, where it was numbered 2106. It has been copied from a glossed original and has several corrections in a later hand. The text is printed by Mone in *Lateinische Hymnen*, Freiburg, 1853, vol I, p. 367. (D) — Late Tenth Century. — British Museum Library, Harley, 585, fo. 152. The *Lorica* is here placed in the midst of an Anglo-Saxon medical receipt book known as the "*Lacnunga*" (i.e. Medications, recipes), and is fully glossed by an Anglo-Saxon hand of the eleventh century. (...). (E) Fourteenth Century — Royal Irish Academy at Dublin, the *Leabhar*

Breac or Speckled Book. This MS. is an immense collection of ecclesiastical pieces, and has been published in facsimile by the Royal Irish Academy, Dublin, 1876. The text of Lorica is glossed in Irish, and text and glosses are printed and discussed by Whitley Stokes, Irish Glosses, Dublin, 1860, p. 133. (F) Sixteenth Century – Vienna Royal Library, 11, 857. This text has been printed by Daniel in the Thesaurus Hymnologicus, 1855, vol. iv. P. 364. (SINGER, 1919: 136).

¹³. A questão da autoria da lorica ainda é muito discutida. Para alguns autores, o hino não é nem de Gildas muito menos de Laidcenn, mas a Alcuíno, e seria conhecida originalmente como Oratio rythmica Gildae (Cf. HERREN, Michael. The Authorship, Date of Composition and Provenance of the So-Called "Lorica Gildae". Ériu, Vol. 24, (1973), pp. 35-51. Em <http://www.jstor.org/pss/30007348>). Na pesquisa realizada para esse trabalho – que não pôde se estender por motivos óbvios – não conseguimos descobrir qual a regra monástica de Laidcenn ou de seu mosteiro.

¹⁴. "Le règles qui régissent la rime sont à peu près les mêmes pour la poésie métrique, la poésie rythmique et la prose, ce qui nous permettra d'en faire un exposé unique. A première vue, la technique médiévale est bien faite pour nous étonner, tant elle diffère de nos conceptions modernes. Ainsi, dans le haut moyen âge, deux vers riment lorsque la voyelle et la consonne finales de la dernière syllabe sont les mêmes (hominem – maiorem); on se contente même de l'assonance, où seule la voyelle est la même (praeceps – hominem), et certain poètes n'hésitent pas à considérer comme rimant des mots qui n'ont de commun que la consonne finale (mater – operatur). A l'époque mérovingienne et dans certains poèmes carolingiens, on fait rimer les voyelles sourdes o et u, de même que les voyelles sonores e et i (Cf. W. Meyer, GGN, 195, p. 253 et suiv.). Hrotsvitha laisse souvent se répondre les voyelles a et o, et l'on trouve même dans son oeuvre des rimes comme Christi-rara, alors que le poète du Ruodlieb se permet des licences plus grandes encore. D'autre part, on peut trouver dans la littérature du haut moyen âge des rimes qui portent sur les deux et même le trois dernières syllabes du vers; on les rencontre surtout dans les écrits des poètes irlandais, que l'on appelait Scoti, ainsi que chez les autres Anglo-Saxons (Cf. W. Meyer GGN, 1969, p. 605 et suiv.), Cet usage se répandit graduellement, et, vers 1100, la règle voulait que la rime portât sur les deux dernières syllabes. Il va sans dire que cette règle fut plus d'une fois transgressée, et par plus d'un poète. L'usage voulait de même que la rime fut pure, chose que l'on ne perdra pas de vue lorsqu'on affaire à des textes altérés. Ainsi, lorsqu'on relève chez de bons poètes – pour ne pas parler des médiocres, chez qui la chose doit moins nous étonner – des licences ou, du moins, ce qu'on prend pour des licences (Archipoète: verecundo – precum do), il convient avant tout d'étudier leur technique personnelle, en gardant bien influer sur leur manière d'écrire; ainsi les poètes d'origine romane tiennent la rime profundum – nondum pour une rime pure et des rimes comme antiquus-amicus sont courantes dans tout le domaine de la médiolatinité (...). Enfin, on tiendra compte de ce que la prononciation du latin, au moyen âge, n'est plus la même que celle de l'époque classique et que, de ce fait, des rimes comme vultis-multis et pronus-bonus sont en tout point régulières. — Pour nous, modernes, la rime commence à la dernière voyelle accentuée; pour le poète du moyen âge, elle porte en outre sur la voyelle non accentuée de la syllabe précédente, aussi bien dans une fin de vers de rythme ascendant que dans un vers de rythme descendant (imperat-poterat, áctiò-cóntiò). — Si les poètes évitent en général de faire rimer un mot avec lui-même, ils aiment par contre que se répondent des mots de forme identique et de signification différente (comme, par exemple, mundus = monde et mundus = pur), procédé qui est dans la note badine de la poésie rythmique. A l'encontre de l'usage moderne, les mots composés de même racine (decipis-accipis) riment normalement. Les poètes se plaisent enfin à des associations comme minimos-viri mos, adorem-modo rem, etc., mais ce ne sont là souvent que des tours de force, et qui n'ont d'autre objet que de faire valoir la virtuosité de l'artiste. — W. Meyer (GGN 1907, p. 168 et suiv.) a cru pouvoir prétendre que l'on évitait la répétition de la même rime dans les poèmes comptant plusieurs strophes; de nombreux exemples montrent que cette règle n'était pas toujours observée". (ERNOUT, 1948 : 46).

¹⁵. Um ponto tão interessante como este é o tratamento das terminações na poesia rimada, em que a técnica dos irlandeses difere da dos latinos. Na România, diferentes modificações fonéticas e morfológicas se produziram nas sílabas finais. Não podemos retomar aqui a história complicada dessas modificações. Basta-nos assinalar que o e u, e e i freqüentemente se confundem e que a pronúncia dos finais se enfraquece, sobretudo no norte da Gália (cf., por exemplo, o lat. vinum > it. e espanhol vino, português vinho, francês vin; lat. sentit > italiano e português sente, espanhol siente, francês sent). Quando os poetas começaram a enfeitar seus versos por meio de assonâncias monossilábicas, seguiram a pronúncia cotidiana e rimaram i breve com e e u breve com o. Assim, Venancio Fortunato fez sempre a assonância nos dimetros iâmbicos de que se serve nos hinos Vexilla regis prodeunt e Agnoscat omne saeculum. É necessário considerar que, aqui, os vocábulos concinit e carmine, protulit e tempore, praesumeret e debuit, ordinem e ambiit, callido e invidium, redditum e prospero, cernitur e visio etc. formam assonâncias perfeitas. Do mesmo modo, Eugênio de Toledo fez assonâncias entre complacet, delectatio e solacium, recogito e transeunt, e Teofredo de Corbio, por exemplo, principio e filium, sedibus e versiculos, geritur e gladio. A pronúncia popular se reflete também nas assonâncias dissilábicas do tipo fides - crudelis, Christi - estis, adimpleretur - dictum que encontramos na poesia da época merovíngia. Nada se pode encontrar de parecido na poesia latina dos irlandeses. Eles jamais confundem as vogais em suas rimas, o que resulta do fato de eles terem aprendido o latim, na escola, como língua estrangeira, de a pronunciarem a seu modo e a empregarem segundo as regras escolares. (NORBERG, 2007).

¹⁶. Segundo a biblioteca augusthana (http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost07/Laidcenn/lai_lori.html) o metro é o hendecassílabo troqueu (Metrum: hendecasyllabus trochaeus), isto é, os pés são compostos de uma sílaba longa e uma sílaba breve.

¹⁷. O temor a Deus é, já em Isaías 11, 1-3, é um dos sete dons do Espírito Santo. Embora a *lorica* de São Gildas esteja repleta de termos celtas e, portanto, de uma base cultural também hibernica, poderíamos pensar uma analogia entre os dons do Espírito Santo (entendimento, sabedoria, conselho, piedade, fortaleza e temor de Deus:

<http://www.cleofas.com.br/virtual/texto.php?doc=ESTEVAO&id=deb0008>), dentro das temáticas de exortação (o saber cantar a *lorica*), conhecimentos anatômicos, súplica, obediência – e aqui seria necessário construir-se uma outra questão a respeito da *pietas* romana –, força da vida (saúde), proteção contra os demônios e confiança em Deus. Nesse verso também temos uma aliteração evidente, que nos lembra um tremor físico, talvez um bater de dentes seguido de calafrios característicos de uma sensação de medo profundo. Sobre isso já ensinava Norberg: “O emprego da aliteração entre os irlandeses é também muito significativo. Eles gostavam de ligar por este meio o maior número possível de vocábulos no verso, e temos aliterações perfeitas nos versos em que os vocábulos começam por c: Clara caeli celsi culmina / Cinis, cautus, castus diligentia e Caeli conscendit culmina / Caritatis clementia. Ainda no século XII, os islandeses encontraram na Irlanda a pronúncia kelum e kivis, como o mostra o primeiro tratado gramatical da Edda. Nesse caso, portanto, guardou-se fielmente, na maior parte da Idade Média, na periferia do mundo, num país não-latino, um uso lingüístico que remonta à Antigüidade”. (NORBERG, 2007).

¹⁸. Nesse verso, é clara a alusão ao Salmo XCI: *Indutus est iustitia ut lorica / et galea salutis in capite eius / indutus est vestimentis ultionis / et operuit se zelo quasi pallio*.

(http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_isaiae_lt.html#59). “Vestiu-se com a justiça como couraça / e com a Salvação em sua cabeça como elmo / vestiu-se com as cobertas da vingança / e ocultou-se da inveja com o pálio por assim dizer”. Tradução nossa. É de se notar portanto que, embora a tradição cristã em que foi ressignificado o léxico *lorica* seja uma promoção paulina – se entendermos que essa tradição cristã chegou até nós é neo-testamentária –, o conceito em si já estava internalizado na tradição vétero-testamentária judaica. (N.A.). Sobre essa questão das origens lexicais, reportamo-nos a Ernout: “A côté du bas latin, dont il a fortement subi l’empreinte, se trouve le latin de l’Eglise. Celui-ci est en outre grandement influencé par la langue de la patristique (entre autres Tertullien, saint Jérôme et saint Augustin) et par celle de la Bible, La Bible, elle, se trouve sous l’influence de la version des Septante, traduction sur laquelle à l’Itala (traduction latines de la Bible antérieurs à saint Jérôme), elle est en plus d’un endroit empreinte de vulgarismes (Cf. Le Codex Lugdunensis, éd .U. Robert, 1881 : Pentateuch versio latina antiquissima). C’est de la Bible et des écrits des Pères de l’Eglise que proviennent la plupart des mots grecs que nous rencontrons dans le latin médiéval (par exemple anathema, baptizare, diaconus, etc.); d’autres vocables, comme butina = cuve ou polis = ville, s’y sont introduits par d’autres voies. La syntaxe médiolatine a subi, elle aussi, l’influence de la langue de l’Eglise; ainsi il n’est pas rare de trouver chez les auteurs du moyen âge quod, quia ou quoniam à la place de l’acc. cum infinitivo, et ce à l’exemple de la Vulgate; c’est à tort que l’on corrigerait, chez ces mêmes auteurs, la locution ut quid (= "pourquoi?") en et quid ou at quid: cette formule remonte, elle aussi, à la langue de la Bible (...). Et l’immixtion de l’Eglise ne se limite pas seulement au seul domaine de la langue; le moyen âge tout entier vit sous le signe de l’Eglise qui impose son caractère dans tous les domaines et qui marque son empreinte jusque dans la littérature profane: on retrouve partout son influence, dans la prose comme dans la poésie et non le moins là où elle est parodiée”. (ERNOUT, 1948 : 16).

¹⁹. É inevitável não pensarmos em certos aspectos da cultura contemporânea "popular" ao falarmos dessa, se podemos chamá-la assim, proteção setorial de cada uma das partes do corpo imaginando-as serem revestidas por "placas" de uma armadura (*lorica*). Esse tipo de cena, se a imaginarmos corretamente e com a mente aberta, certamente nos fará lembrar de desenhos animados orientais, os *anime*, ou de histórias em quadrinhos também orientais, os *mangá*, principalmente aquelas em que os heróis, ao se prepararem para uma batalha, entrem em sintonia com uma divindade ou força interior quaisquer (que podem ser ocidentais pagãs ou relativas às crenças espirituais orientais) e fazem surgir uma armadura que, aos poucos – e esta é a cena precisamente a ser lembrada – vai, placa por placa, cobrindo o personagem até ele estar totalmente protegido por sua armadura. É o caso de Os Cavaleiros do Zodíaco, por exemplo.

²⁰. A construção dupla “amen amen” não é uma inovação do latim medieval. Nos Antigo e Novo Testamentos, a expressão, em grego, já era utilizada, mas foi importada para esse idioma de sua origem hebraica. Seu significado permanece o mesmo: “assim seja”, entre outros tantos de semântica semelhante. No entanto, é uma construção que não encontra uma recorrência tão larga quanto se imagina, o que não quer dizer que seu uso seja particularmente especial. O que se pretende com o duplo “amen” é, na verdade, uma afirmação ao que foi dito e um compromisso de que o que foi dito tornar-se-á realidade. Note-se que nos usos lingüísticos gregos e latinos, muitos conectores semelhantes costumavam estar juntos em inícios de orações para dar ênfase ao que seria dito em seguida. Pode ter sido esse uso sistemático gramatical que ajudou a cristalizar o uso semântico do duplo “amen” como reforço argumentativo e, numa posterior mentalidade cristã, como uma certeza salvacionista advinda da fé, da esperança e da caridade.

²¹. As palavras entre parênteses não estão originalmente no texto, sendo necessárias apenas para uma melhor construção de sentido na língua portuguesa. (N.A.).

²². Preferimos não arriscar nenhuma tradução para a palavra *es* como fez Singer, traduzindo como *men* (homens) por haver uma parte faltando anterior a ela, que tanto pode ser uma raiz nominal, tornando *es* uma desinência de nominativo ou acusativo singular ou plural (devido à morfologia afastada do latim clássico), quanto uma outra forma qualquer, por exemplo, verbal. Entretanto, se Singer faz a tradução para *homines*, é possível pensar que a parte faltando possa ser algo como: “Em qualquer dia que tenha cantando essa oração, será um protegido entre os homens”, mas, como isso também

depende do tamanho da lacuna que não podemos associar imediatamente aos três pontos entre colchetes transcritos por Singer, então apenas ficamos na sugestão da hipótese.

²³ Aqui, *ad genua* pode ter dois sentidos mais importantes. 1) Até os nós (nossa escolha) – essa escolha nos pareceu a mais acertada pelo sentido de movimento com semântica de limite. Portanto, se estamos falando do corpo em toda sua totalidade, e *genua* pode ser traduzido por *nós* (partes nodosas que sentimos dentro do corpo ao apalparmos; os nós dos dedos, por exemplo), então essa possibilidade faz bastante sentido: uma totalidade de fora para dentro, que é o que efetivamente o texto descreve; 2) Para nos ajoelharmos – aqui o sentido seria de, ao fim da lorica, totalmente protegido, seu invocador acabaria de joelhos em sinal de veneração e agradecimento pela proteção.

²⁴ *Mamillas* é, muito provavelmente, o diminutivo de *mammae* (seios, tetas). E aqui há um aspecto possível na *lorica*: as partes do corpo podem se referir tanto ao corpo masculino quanto ao corpo feminino, bastante plausível no paganismo mas improvável do ponto de vista cristão. Se isso for verdade, então no dístico 31 ao invés de termos “quadris” para cata crines como quer Singer, poderemos ter, segundo PARISSE (2006), uma paráfrase para o órgão sexual feminino (em vocabulário chulo) incluindo os cabelos próprios da região, o que faria sentido e daria conjunto ao restante do verso: “as nádegas junto com as coxas”, construindo assim um verso “feminino”. No entanto, também é possível que o diminutivo *mamillas* sirva para descrever os seios masculinos que são pequenos ou subdesenvolvidos.

²⁵ Fomos levados a essa tradução por ser o diminutivo de rim. Poderiam ser também as glândulas supra-renais.

²⁶ Cf. anexos (SINGER).

²⁷ idem.