

Universidade Federal do Rio de Janeiro

COMA BERENICES: UMA LEITURA DO POEMA 66 DE CATULO

Katia Teonia Costa de Azevedo

2010



UFRJ

COMA BERENICES: UMA LEITURA DO POEMA 66 DE CATULO

Katia Teonia Costa de Azevedo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Clássicas.

Orientadora: Profa. Doutora Alice da Silva Cunha

Rio de Janeiro
Agosto de 2010

Azevedo, Katia Teonia Costa de.

Coma Berenices: Uma leitura do poema 66 de Catulo / Katia Teonia Costa de Azevedo. - Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2010.

x, 78f.: 29,6 cm.

Orientadora: Alice da Silva Cunha

Dissertação (mestrado) – UFRJ/FL/Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2010.

Referências Bibliográficas: f. 73-78

1.Elegia. 2. *Coma Berenices* 3. Catulo I. Cunha, Alice da Silva.
II.Universidade Federal do Rio de Janeiro, FL, Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. III. *Coma Berenices*: Uma leitura do poema 66 de Catulo.

COMA BERENICES: UMA LEITURA DO POEMA 66 DE CATULO

Katia Teonia Costa de Azevedo

Orientadora: Professora Doutora Alice da Silva Cunha

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Examinada por:

Presidente, Profa. Doutora Alice da Silva Cunha

Profa. Doutora Márcia Regina de Faria da Silva – UERJ

Profa. Doutora Vanda Santos Falseth – UFRJ

Profa. Doutora Ana Lúcia Silveira Cerqueira – UFF, Suplente

Profa. Doutora Cecília Lopes de Albuquerque Araújo – UFRJ, Suplente

Rio de Janeiro

Agosto de 2010

MEAE AMATAE MATRI HOC OPVS DEDICO
(IN MEMORIAM)

AGRADECIMENTOS

NVLLVM OFFICIVM REFERENDA GRATIA MAGIS NECESSARIVM EST.

(Cícero, *De Officiis*, I,47)

A importância desta seção consiste em nos fazer lembrar que sozinhos nada somos e nada conquistamos. Ao longo deste trabalho recebi o apoio de muitas pessoas que não hesitaram em prestar-me auxílio. Portanto, manifesto aqui todo meu reconhecimento àqueles que contribuíram direta ou indiretamente à realização desta dissertação.

À Professora Doutora Alice da Silva Cunha, pela valiosa e dedicada orientação, por me guiar em novos caminhos, por me reapresentar um dos mais belos poemas de Catulo, pela confiança depositada, pela paciência, pelo apoio e compreensão nos momentos mais difíceis.

À Professora Doutora Vanda Santos Falseth, pelo apreço contínuo, pelas afetuosas e encorajadoras palavras e pela participação na banca de defesa desta dissertação.

À Professora Doutora Cecília Lopes de Albuquerque Araújo (*maxima magistra*), pelas primeiras e inesquecíveis aulas de latim que despertaram em mim a paixão pelos estudos clássicos.

Às Professoras Doutoras, Márcia Regina de Faria da Silva e Ana Lúcia Silveira Cerqueira, pela participação na banca de defesa desta dissertação.

Ao amigo e Professor Mestre Anderson de Araújo Esteves, pela permanente disponibilidade, pela leitura deste trabalho, pelas traduções do inglês, pelas sugestões preciosas, pela generosa troca de conhecimento e pelo incentivo contínuo.

Ao amigo e Professor Doutor Fábio Frohwein, pela leitura e revisão deste trabalho, pelos diálogos profícuos e pelo permanente apoio.

Aos amigos e Professores Luiz Fernando Campos Costa e George Madeiro, pelas traduções do inglês e pelo estímulo constante.

Ao amigo Alex Sander Lopa de Carvalho, pela revisão atenta, que detectava tudo aquilo que meus olhos habituados negligenciavam, pela incessante disponibilidade e pela amizade e apoio incondicionais.

Ao amigo e Professor Pedro Barbosa, pela parceria no cotejamento com o texto grego.

Aos amigos Rodrigo, Viviane, Leandro e Débora pelas palavras de incentivo.

Aos meus irmãos, Luiz Gabriel e Gabriela, pelo apoio.

Ao meu pai, Luiz Firmino de Azevedo, pela credibilidade e compreensão nos momentos de ausência.

À minha mãe, Severina Costa de Azevedo (*in memoriam*), pela maior prova de amor que poderia ter demonstrado.

À amiga e companheira Renata Pinheiro de Carvalho, pela solidariedade nas vigílias, pelo amparo, dedicação, compreensão, pela incansável credibilidade e por viver comigo os meus sonhos.

Muito obrigada!

CVRAE LEVES LOQVNTVR, INGENTES STVPENT.

(Sêneca, *Phaedra*, 607)

RESUMO

COMA BERENICES: UMA LEITURA DO POEMA 66 DE CATULO

Katia Teonia Costa de Azevedo

Orientadora: Alice da Silva Cunha

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Este trabalho apresenta a análise do poema 66 de Catulo, conhecido como *A Cabeleira de Berenice*, tradução do poema grego de Calímaco Βερενίκης Πλόκαμος. Esta leitura fundamenta-se em informações encontradas, amiúde, na coletânea catuliana, de certo modo vinculadas à vida do autor e sua obra, bem como no estudo sobre as origens do gênero elegíaco e sua repercussão no poema de Catulo. A observação de algumas questões que envolvem o processo tradutório revela-se também importante para análise do poema ao ponderar a tradução como recriação. A leitura do poema 66 mostra-se indissociável do poema 65 ao contextualizar a *Coma Berenices* em relação à coletânea e à morte do irmão de Catulo. A análise desse poema demonstra não apenas a exaltação do amor, mas também a de valores tipicamente romanos como a *pietas* e a *fides* nos diversos movimentos do poema.

Palavras-chave: Elegia; *Coma Berenices*; Catulo

Rio de Janeiro

Agosto de 2010

ABSTRACT

COMA BERENICES: A READING OF CATULLUS'S 66 POEM

Katia Teonia Costa de Azevedo

Orientadora: Alice da Silva Cunha

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

This paper analyses Catullus's 66 poem, known as *Berenice's lock*, which is the translation of the Greek poem by Callimachus Βερενίκες Πλόκαμος. This reading is based on pieces of information taken from the author's collection, which are, in a way, linked to his life and work as well as the study of the origin of the elegiac genre and its repercussions in Catullus's poem. The observation of some issues which are involved in the process of translation are also important for the poem's analysis since it views translation as recreation. The reading of 66 poem is interconnected to 65 as it contextualises the *Coma Berenices* in relation to the collection and death of Catullus's brother. The poem's analysis not only shows love's exaltation, but also values which are typically Roman such as the *pietas* and the *fides* found throughout the poem.

Key words: Elegy; *Coma Berenices*; Catullus

Rio de Janeiro

Agosto de 2010

LISTA DE FIGURAS

FIG.	DESCRIÇÃO	PÁG.
1	Árvore genealógica da dinastia Ptolomaica	58
2	Localização da constelação <i>Coma Berenices</i>	70

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	11
1. INTRODUÇÃO	13
2. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	15
3. O PERCURSO ELEGÍACO: DAS ORIGENS A CATULO	24
4. O POEMA 66 DE CATULO	39
4.1 Da tradução	41
4.2 Da contextualização do poema	44
4.3 Da visão catuliana do poema	50
4.3.1 A <i>fides</i>	52
4.3.2 A <i>pietas</i>	57
4.3.3 O <i>discidium</i>	61
4.3.4 Os elementos alexandrinos	64
5. CONCLUSÃO	72
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73

1. INTRODUÇÃO

A riqueza poética que reside na composição dos 116 poemas, os quais integram a coletânea de Catulo, desperta o interesse constante de pesquisadores, trazendo contribuições enriquecedoras à análise da obra.

O poema 66 de Catulo, conhecido como *A cabeleira de Berenice*, tradução do poema grego Βερενίκες Πλόκκος de Calímaco, não ecoa o brado de poemas como os do ciclo de Lésbia, e esta constatação foi importante na escolha desta peça como objeto para o presente estudo.

Como ponto de partida do trabalho, fez-se o cotejamento da tradução latina com o original grego, visando a uma melhor compreensão do poema. Nesse sentido, foi necessário apresentar algumas reflexões a propósito da tradução e do seu papel em Roma. Com base nos estudos de Haroldo de Campos e João Alexandre Barbosa, a análise do poema 66 apoiou-se no conceito de tradução como recriação, entendendo a tradução como uma nova expressão poética que requer não apenas inspiração e técnicas inerentes à criação de uma obra de arte, mas também habilidade do poeta como tradutor, o que inclui um vasto conhecimento da língua de partida e da língua de chegada, neste caso, do grego e do latim, respectivamente.

A seguir, apresentaram-se algumas considerações acerca da vida e obra do poeta, na tentativa de contextualizar sua obra, visando, assim, a um maior aprofundamento da análise do poema. Ressaltou-se ainda, a importância do estudo sobre o percurso da poesia elegíaca para uma melhor compreensão do gênero poético do carme 66. Com base nessa pesquisa, foi possível apontar os traços característicos do gênero elegíaco tal qual se firmou em Roma, ou seja, não mais caracterizado apenas pelo metro, como na antiga Grécia, mas também pela temática. As definições modernas de elegia acentuam o lamento como temática característica do gênero, o que pode ter sido sugerido pela própria etimologia da palavra.

Pode-se acrescentar que o carme 66, tanto pela sua forma métrica, quanto pelo tom de lamentação (*querimonia*), corresponde à definição horaciana de elegia. Nesse sentido, é possível perceber um traço importante corrente na composição elegíaca – o *discidium* (separação).

Na coletânea catuliana, o poema *A cabeleira de Berenice* insere-se nos poemas denominados *carmina docta* ou *carmina maiora*, na medida em que se caracterizam pela preponderante influência da poesia alexandrina, sobretudo de Calímaco.

Para compor o Βερενίκης Πλόκαμος, Calímaco inspirou-se no episódio do desaparecimento da madeixa de Berenice, rainha egípcia, que ofertou seu cabelo aos deuses pelo retorno de seu esposo Ptolomeu, o qual partira para a guerra. Cónon, o astrônomo da corte, associou o desaparecimento da cabeleira ao surgimento de uma nova constelação.

Convém, ainda, mencionar que a leitura proposta para o poema 66 de Catulo está vinculada à do poema 65, em que o poeta manifesta a sua dor pela perda do irmão, único parente citado ao longo da coletânea. Deste modo, partindo de elementos sugeridos pelo poema 65, foi possível contextualizar a *Coma Berenices* relacionando-a com a situação então vivenciada pelo poeta.

Buscou-se, neste trabalho, analisar o poema 66 de Catulo, composto à maneira alexandrina, procurando ressaltar a visão catuliana na exaltação do amor associado à expressão de conceitos tipicamente romanos como a *fides* e a *pietas*.

Para a realização deste trabalho tomou-se por base o texto latino da edição crítica de Georges Lafaye da Les Belles Lettres, além de outras obras de natureza crítica e teórica, dentre as quais convém citar a meticulosa análise apresentada no artigo *Catulle Élégiacque «La Boucle de Bérénice»* de Anne Videau, a original interpretação de R. Drew Griffith, no artigo *Catullus' Coma Berenices and Aeneas' Farewell to Dido* e o importante estudo linguístico-comparativo de Heinrich A. W. Bunse, na dissertação intitulada *O Carmen LXVI de Catulo* (único trabalho em língua portuguesa exclusivamente sobre o poema).

2. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Raros são os dados relacionados à vida de Catulo, e, por essa razão, é inevitável e tentador buscar informações e tentar estabelecer relações biográficas entre obra e autor, com o intuito de encontrar respostas para muitas das questões que envolvem a biografia do poeta. Seus poemas, muitas vezes, parecem nos esclarecer algumas dessas incertezas, e tais buscas podem nos conduzir a uma análise biográfica e simplista de sua obra.

O estudo de Archibald W. Allen¹ sobre a sinceridade nos elegíacos romanos apresenta, sob perspectivas antigas e modernas, uma importante reflexão a propósito da interpretação biográfica, a partir dos poemas elegíacos. Segundo Allen, para a crítica antiga, a obra por si só era suficiente para o estabelecimento do estudo literário, sem que, para isso, fossem necessárias maiores pesquisas relativas à vida do autor. Allen demonstra, a partir de Quintiliano, que, para a crítica antiga, o interesse girava em torno do estilo dos elegíacos e não de sua personalidade.

Em relação aos elementos aparentemente biográficos nesses poemas, a teoria retórica elucidada mais detalhadamente o papel da sinceridade, que é considerada como uma “função de estilo”², isto é, na elegia, a sinceridade é justificada pela presença de uma “verdade” criteriosamente construída por elementos retóricos. Trata-se da *fides*, termo da retórica antiga que neste contexto denota a relação de confiança entre obra e leitor, sem que, para isso, haja, necessariamente o comprometimento do autor com a verdade.

Desta forma, essa *fides* reuniria não apenas um aspecto subjetivo, isto é, a sinceridade, mas também um elemento objetivo, essencial na retórica – a persuasão.³ Na construção dessa verdade, os elementos dos quais o poeta se utiliza podem ou não ser reais, desde que ele seja capaz, a partir da relação estabelecida entre o artista e o público,⁴ de criar essa verdade como efeito, o que “significa para ambos boa fé da parte do orador e aceitação por um público que espera que ele aja de boa fé.”⁵ Nessa perspectiva, podemos entender a aparente simplicidade linguística de Catulo, que, ao tratar de alguns poemas, busca, através de recursos próprios da retórica, convencer o leitor, a partir dessa sinceridade projetada, da sua verdade. E a presença

¹ ALLEN: 1950, pp.145-160

²Idem: Ibidem, p.146

³ Idem: Ibidem, p.146

⁴ Idem: Ibidem, p.147

⁵ “(...) it means both good faith on the part of a speaker and the acceptance by an audience of his pretension to speak in good faith.” (ALLEN: 1950, p.147)

de tais elementos retóricos na poesia lírica é facilmente compreendida pela própria formação educacional romana, que previa o ensino de retórica.

Já para a crítica moderna, ainda segundo Allen, “(...) a personalidade real do artista é um fator essencial no conceito de sinceridade, o que é considerado intrínseco à relação entre o artista e o produto de sua arte.”⁶ Nesse caso, a obra é motivada pelos sentimentos do artista e por suas experiências. A sinceridade, para os modernos, é uma “função de personalidade”⁷, ou seja, os sentimentos, as experiências e a personalidade do poeta são elementos importantes, manuseados no processo de criação, desconsiderando assim o elemento objetivo presente na *fides* – a persuasão.

Allen sintetiza as distintas perspectivas entre a crítica antiga e moderna:

A diferença entre as ideias moderna e antiga de sinceridade parece estar ligada a esse interesse psicológico que foi modificado; a crítica antiga costumava considerar o trabalho artístico acabado como o tópico completo da preocupação crítica, enquanto que a crítica moderna tende a considerar a obra de arte geneticamente como um processo criativo. No primeiro caso, a obra de arte é um objeto de estudo final e suficiente; no outro caso, a obra de arte é apenas uma expressão parcial da experiência do artista, e a natureza dessa experiência original se torna um objeto de interesse para a crítica.⁸ (ALLEN: 1950, p.158)

Se, por um lado, o desconhecimento de uma *fides* na poesia elegíaca sugere ao leitor uma interpretação ingênua da obra, por outro, a subjetividade, uma das características do novo movimento artístico do qual Catulo fez parte, incita a leitura personalizada. Contudo, ao apresentar quaisquer informações biográficas sobre Catulo, as fontes citadas são seus próprios textos ou ainda os de outros poetas, como podemos verificar na introdução da clássica tradução das poesias de Catulo feita por Georges Lafaye editada por Les Belles Lettres.⁹

Talvez possa parecer difícil resistir a um olhar personalizado diante de carmes que parecem se integrar como peças de um complexo quebra-cabeça, renovado a cada encaixe; e essa heterogeneidade crítica que ora nos instiga, ora nos comove, não se cansa de granjear e de vislumbrar inúmeras possibilidades de leitura. Porém, ainda que não seja objeto deste

⁶ “(...) the real personality of the artist is an essential factor in the concept of sincerity, which is regarded as lying in the relation between the artist and the product of his art.” (ALLEN: 1950, p.147)

⁷ Idem: Ibidem., p.146

⁸ “The difference between the ancient and modern ideas of sincerity seems to be connected with this changed psychological interest; ancient criticism tended to regard the finished work of art as the complete subject of critical concern, while modern criticism tends to regard the work of art genetically, as a creative process. In the one case the work of art is a final and sufficient object of study; in the other case the work of art is only a partial expression of the artist's experience, and the nature of this original experience becomes an object of interest to criticism.”

⁹ CATULLE: 2002, pp. v-xxvii

estudo o aprofundamento da questão acerca da verdade poética ou da “sinceridade artística”¹⁰, seguindo a tradição, apresentamos, adiante, um breve esboço da vida do poeta.

Do conjunto que compõe os *Carmina Catulli*, nos chegaram 116 poemas. A coletânea, tal qual a temos hoje, não fora assim publicada na época de Catulo. É possível que Catulo tenha divulgado parcialmente seus poemas e publicado, primeiro, apenas os poemas breves, de metro e temática variados, denominados pelo próprio poeta *nugae* (bagatelas) (1,4). Essa primeira compilação, reunida por Catulo, fora dedicada ao amigo e também poeta Cornélio Nepos, o que justificaria o emprego do termo *libelli* (opúsculos) (1,8), no poema de abertura. Provavelmente, os demais poemas foram incluídos postumamente de maneira relativamente aleatória, não sendo usados como critério temática ou cronologia, mas métrica e extensão.

Os 116 poemas catulianos são tradicionalmente organizados em três partes:¹¹ do 1º ao 60º, os poemas líricos mais curtos e de metros variados (polímetros); do 61º ao 68º, os *carmina docta* (poemas eruditos), chamados também de *carmina maiora*, *longiora* (poemas mais longos), dada a maior extensão desses poemas em relação aos demais da coletânea; e, por último, do 69º ao 116º, os epigramas em dísticos elegíacos. Georges Lafaye¹² propõe uma discussão em torno dos poemas 61 e 62, que deveriam estar no primeiro grupo, por se tratar de peças líricas. Ettore Paratore¹³ questiona a presença do poema 76 no grupo dos epigramas que, na sua opinião, “não tem nem a brevidade nem o tom dum epigrama”. Enzo Marmorale sugere divisão em quatro partes:¹⁴ 1) *nugae*, 2) poesias de amor, 3) epigramas vários e 4) carmes eruditos. Jean Bayet¹⁵ propõe a seguinte divisão: 1) peças de inspiração pessoal em que se pintam de formas muito diversas a paixão, as amizades e os desagradados do poeta; 2) peças líricas de caráter semirreligioso: hino a Diana (34), epitalâmios (61 e 62) e 3) os poemas doutos (*epyllia*) de inspiração marcadamente alexandrina: *Átis* (63), *O casamento de Peleu e Tétis* (64) e *A cabeleira de Berenice* (66).

Em oposição aos *nugae*, se encontram os *carmina docta*, poemas elegíacos cuja influência alexandrina é mais evidente, sendo, por conseguinte, peças de maior erudição. O poema 66, *Coma Berenices*, se insere entre os *carmina docta* e ainda entre os *carmina*

¹⁰ ALLEN: 1950, p.146

¹¹ Adotou-se a divisão proposta por Georges Lafaye (apud CATULLE: 2002, p. XVII)

¹² Apud CATULLE: 2002, p.XVII

¹³ PARATORE: 1987, p. 334

¹⁴ MARMORALE: 1974, p. 142

¹⁵ BAYET: 2003, p.152

longiora pelos seus 94 versos, sendo o quarto maior poema em extensão da coletânea catuliana.

O auge da produção literária de Catulo se deu entre os 20 e 30 anos e foi interrompida com sua morte precoce em 57 a.C., como datou São Jerônimo, ou em 54 a.C., segundo os críticos¹⁶. As incertezas também percorrem a causa de sua morte. Ettore Paratore¹⁷ aponta morte natural, como também teria morrido o irmão do poeta; Herescu¹⁸ supõe que Catulo tenha sido vítima de tísica, talvez por influência do poema 44, em que o poeta diz estar com tosse e coriza. Eduardo Coelho, baseado nos poemas 75 e 76, indica além de tuberculose, depressão:

Tomando à letra o dístico elegíaco do poema 75, damo-nos conta de que não se trata apenas de uma metáfora hiperbólica. Nele transparece a idéia de um calvário moral resultado de uma infrutífera relação amorosa. O *torpor* do poema 76 é, provavelmente, essa depressão amorosa real ou concebida, para figurar como tal, que abreviou os dias do poeta (...). (COELHO: 1993, p.43)

A dor que consome Catulo *et magis magis in dies et horas*¹⁹ seria um desabafo de um poeta moribundo?

Por nos faltarem fatos que comprovem os momentos da vida de Catulo, oferecemos informações da vida deste poeta baseadas muitas vezes em suas próprias peças, o que talvez possa descaracterizar esta apresentação como biografia já que segundo Allen, por ser a biografia um ramo do estudo histórico, ela demandaria fatos²⁰.

Catulo é o décimo sexto de uma lista de 33 poetas que tiveram suas vidas recontadas por Suetônio, biógrafo-historiador latino do II século d.C., no livro *De uiris inlustribus*, em que são brevemente descritas as biografias dos homens mais insignes do cenário latino, reunidas pelas categorias: *De poetis*, *De oratoribus*, *De historicis*, *De philosophis* e *De grammaticis et rhetoribus*. Do capítulo XVI do *De poetis*, concernente a Catulo restaram apenas parcos excertos suficientes para gerar muitas controvérsias a respeito das datas de nascimento e morte de Catulo.²¹ A fonte utilizada por São Jerônimo, para traduzir o livro *Chronicon*²² de Eusébio de Cesareia, fora *De uiris inlustribus* de Suetônio. São Jerônimo não apenas traduziu, mas também contribuiu para a ampliação da citada obra, agregando

¹⁶ BAYET: 2003, p.152; OLIVA NETO: 1996, p.16; apud GODWIN: 1995, p.2; PARATORE: 1987, p.323

¹⁷ PARATORE: 1987, p.324

¹⁸ HERESCU: 1948, p.13

¹⁹ “mais e mais a cada dia e hora”. (38,3)

²⁰ ALLEN: 1950, p.151

²¹ LAFAYE apud CATULLE: 2002, p.v

²² Obra de grandes dimensões, que apresenta os fatos mais relevantes da história da cultura cristã. (PARATORE: 1987, p. 959)

informações referentes à cultura clássica.²³ Na interpretação dada por São Jerônimo aos versos de Suetônio, Catulo nasceu em 87 a.C. e, tendo vivido 30 anos, como mostram os versos de Suetônio, morreu então em 57 a.C.. O antagonismo em relação às datas propostas por São Jerônimo vem à luz através dos próprios versos de Catulo. No poema 113, há referência ao primeiro e ao segundo consulado de Pompeu que correspondem respectivamente aos anos de 70 e 55 a.C.. Ainda sobre referências ao consulado de Pompeu, há o poema 55 que alude ao *Porticus Pompei*, construído no segundo consulado de Pompeu. Nos poemas 11 e 29, há alusões às invasões de Júlio César à Bretanha, cuja primeira expedição²⁴ foi em 55 a.C.; e a segunda, em 54 a.C.. Sendo assim, Catulo não poderia ter morrido antes de 54 a.C., o que revela um equívoco de São Jerônimo em relação a uma das datas apontadas por ele. Seguramente, Catulo morreu ainda jovem (assim como os elegíacos Tibulo e Propércio, que viveram respectivamente cerca de 40 e 32 anos), como nos indicam os versos de Ovídio nos *Amores*, obra composta no primeiro período de atividade literária desse poeta, em que Catulo aparece morto e com *iuuenalia tempora*.²⁵

Nascido na província de Verona, Catulo, também chamado de *Veronês* ou *Catulo de Verona*, foi para Roma logo após ter concluído seus estudos. Ao chegar à Urbe, aproximadamente em 62 a.C., encontra um cenário de instabilidade política e de conflitos. A República Romana está em crise, e as disputas pelo poder entre os cidadãos romanos geram os piores conflitos. De um lado, havia, a tradição senatorial composta pelos patrícios; e, de outro, homens que buscavam provar, a qualquer preço, a capacidade de gerir sozinhos o Estado. O primeiro Triunvirato, por exemplo, foi uma tentativa de solução para a crise política. Pompeu, que fora lugar-tenente de Sula, Crasso, um dos homens mais ricos de Roma e César se aliam com intuito de assumir o poder em Roma. O individualismo e a insegurança são as marcas desse período.

²³ São Jerônimo foi um importante divulgador da cultura clássica no Baixo Império. Diferente de muitos autores desta época, que viam a latinidade com certa austeridade, São Jerônimo não apenas soube reconhecer o valor dos textos clássicos, mas também se serviu deles, como já vimos, como fonte para suas obras, e muito se deve aos adendos referentes à cultura clássica feitos por São Jerônimo. O interesse de São Jerônimo pelo mundo *pagão* é atribuído ao seu professor, o maior gramático do século IV, Élio Donato. Autor de relevantes obras, como a *Ars grammatica (Ars maior)*. Donato escreveu ainda os *Commentarii Vergiliani* e *Commentum Terenti*, que, a despeito de fragmentadas, apresentam comentários importantes acerca dos poetas Virgílio e Terêncio. Suetônio foi o historiador eleito por Donato para servir de fonte para a composição de suas obras sobre os poetas latinos, o que explica a escolha da fonte de São Jerônimo para seu *Chronicon* (PARATORE: 1987, p. 955-963).

²⁴ Primeira Expedição à Grã-Bretanha (CÉSAR, IV, 20-36).

²⁵“jovem aparência”. (*Amores*, III, 9,61).

Tão logo chegou a Roma, Catulo inseriu-se em círculos cujos nomes eram, assim como o dele, das letras, os *nomina tanta*,²⁶ importantes nomes da alta sociedade romana, como Calvo, poeta que fará parte do círculo dos *poetae noui*, renomado advogado, e que é retratado em dois poemas de Catulo – carme 53, em que o poeta o chama de *salaputtium disertum* (nanico eloquente); e 96, em que lhe escreve acolhedoras palavras em virtude da morte precoce de sua esposa Quintília. Outro amigo que Catulo conquistou em Roma foi Cina, também *poeta nouus* e com quem vai à Bitínia como se revela no poema 10.

A personalidade forte de Catulo não o deixaria livre de inimigos em Roma, entre eles o próprio César, que seu pai, homem de muitos bens, recebeu amiúde em sua casa, na província de Verona. Não obstante, César, ainda que por vezes ressentido, por ter um bom coração ou por estratégia política, interpretou as ironias de Catulo como um gracejo juvenil, fato comprovado pelo convite ao poeta para um jantar.²⁷ Todavia, não se deve entender esses ataques como consequência de uma postura política de Catulo, pois o tom dado aos poemas é em geral de escárnio. Há, inclusive, grande dificuldade de compreensão a respeito da conduta política adotada por Catulo em Roma, pois seus ataques se restringem aos poemas satíricos que escreveu. Tais impugnações são interpretadas pela crítica atual como sendo mais fortemente destinadas aos cesários do que a César propriamente. E a aparente falta de interesse político de Catulo estaria refletida na superficialidade de suas investidas²⁸. Para João Ângelo Oliva Neto²⁹, os nomes de pessoas reais retratados nos poemas, como os das figuras públicas de César e Cícero, exercem uma função poética não estabelecida pelas figuras em si, mas por aquilo que representam, ou seja, um general e um orador, respectivamente.

A viagem de Catulo para a Bitínia em 57 a.C., por exemplo, na qual o poeta partiu em companhia de seus amigos Cina e Mêmio, magistrado e poeta que estaria assumindo o comando da província, parece ter sido, para Catulo, uma grande possibilidade de enriquecimento (como já fora mencionado no poema 10), o que era de praxe acontecer ao *praetor* (magistrado) e aos seus *comites* (companheiros de viagem), e não parece ter tido para Catulo nenhum propósito político. Ainda sobre as passagens políticas nos carmes catulianos, Eduardo Coelho diz que:

²⁶ “*quis dubitet nomina tanta sequi?*” (Quem hesitaria seguir tão grandes nomes?) Ovídio, *Trist.* II, 441.

²⁷ PARATORE: 1987, p.327

²⁸ DEROUX: 1970

²⁹ OLIVA NETO: 1996, p.43

Para Catulo, a *polis* estava longe de coincidir com a comunidade estatal na desenfreada luta pelo poder. A sua *polis* assentava antes de mais na *sodalitas* dos amigos, com as suas leis, amizades e inimizades. Desta concepção resultou um interesse pela cidade oficial somente como objeto de polêmica e de sátira. Os momentos políticos do *Liber* são a marca de um entrecruzar contínuo da cidade ideal em que Catulo se ensimesmou e aqueloutra cidade do poder real, da riqueza, da guerra, da conquista e dos conflitos políticos. (COELHO: 1993, p.42)

Ao final da viagem, em 56 a.C., Catulo seguiu para Troia para visitar o túmulo do irmão, que morreu ainda jovem entre 62 e 60 a.C., cujo corpo se encontrava distante de Roma por ter sido acometido por alguma doença enquanto viajava pela Ásia, provavelmente como Catulo, seguindo a corte de algum magistrado. A intensidade desse luto servirá de inspiração para alguns de seus poemas, entre os quais o poema 66, que, conforme se verificará, parece ter sido cuidadosamente selecionado por Catulo por ocasião da morte de seu irmão, como sugere o poema 65.

Em Roma, Catulo viveu suas paixões e conheceu a mais famosa figura feminina de seus poemas, celebrizada pelo pseudônimo Lésbia, a quem dedicou muitas de suas peças. Já em Simião, península do lago Benaco (Garda) em Verona, Catulo teve uma casa de campo que era sempre revisitada. Ao lado de Roma, Simião era um lugar especial para acalantar o coração do poeta, muitas vezes aflito. Catulo teve ainda uma casa em Tíbur, atual Tívoli, na região do Lácio, próximo a Roma, como indica o poema 44. Suas moradas foram constantemente citadas em seus poemas, como é o caso do poema 68, em que Catulo se refere a Roma como lugar onde vive e Verona como sua casa. Outro poema que comprova o forte laço entre Catulo e Verona é o poema 31, dedicado à própria península de Simião.

Catulo parece ter iniciado sua atividade literária bem cedo, com menos de vinte anos, como se observa ainda no poema 68,15-17, quando ele diz:

Tempore quo primum uestis mihi tradita pura est,
Iocundum cum aetas florida uer ageret,
Multa satis lusi (...)

No tempo em que a toga branca³⁰ pela primeira vez foi entregue a mim, como a idade florida proporcionasse viver alegre primavera, compus³¹ muitos versos (...)

³⁰ A toga branca (*uestis ...pura*, v.15) *toga pura* ou *uirilis* era a vestimenta dos meninos ao atingir os dezessete anos de idade (GAFFIOT: 2000)

³¹ A respeito do verbo *ludere*, João Ângelo Oliva Neto comenta: “A técnica de alusão consistia em reproduzir um trecho, um verso, ou apenas uma imagem de outro poeta, de maneira que o leitor se comprazia em identificar a proveniência, comparar e avaliar. Tudo isso está no termo grego *paígnion* e no verbo latino correspondente *ludere* (donde “aludir”, cognato de *lusus*, “jogo”), que enfeixa as noções de compor/cantar os poemas, de com eles jogar/disputar e de brincar/representar, tal como ocorre em Catulo.” (1996, p.28)

O Veronês teve um papel essencial na literatura latina, visto que a sua produção poética inovou o contexto cultural romano, contrastando com o modelo literário adotado no Período Arcaico, fase marcada pela forte influência helênica, representada em obras como a tradução da *Odisseia* para o latim, feita por Lívio Andronico, a primitiva epopeia de Névio, *Poenicum Bellum* (*A Guerra Púnica*); e contrastando, sobretudo, com a obra de maior relevância deste período, *Annales* (*Os Anais*) de Ênio. Tais autores são oriundos de regiões fortemente influenciadas pelos gregos (Lívio Andronico, da Apúlia; Ênio, da Calábria e Névio, da Campânia), influência esta que proporcionará, aos incipientes poetas latinos, o exercício literário de seguir os modelos clássicos gregos. É com Ênio, por exemplo, que Roma passa a conhecer os versos hexâmetros, usados na *Ilíada* e na *Odisseia*. Antes disso, eram os versos satúrnios que davam ritmo aos textos latinos.

A incerteza do cenário político de Roma é refletida por toda sociedade romana, que se materializa numa aristocracia ambígua de gosto e costumes gregos. Essa ambiguidade também estará presente na literatura, sobretudo em Catulo, mas à diferença dos políticos, os *poetae noui* reafirmarão seus laços com uma literatura helenística sem se preocupar com a boa acolhida que os políticos sempre buscaram.³² A heterogeneidade é uma das marcas da obra de Catulo, seja pela temática multifacetada, seja pela variedade métrica.

Enquanto o quadro político de Roma era pintado com duros golpes à República, que não tardava em findar, surge em Roma um grupo de poetas com vigor suficiente para fazer florescer o movimento mais importante da poesia lírica latina do Período Clássico. Influenciados pelos poetas alexandrinos, os *poetae noui* inauguraram em Roma a poesia neotérica, cujos preceitos são declaradamente registrados em seus versos como assinaturas abolicionistas de uma tradição que não mais traduzia o verdadeiro espírito de modernidade desse grupo de poetas, antes de tudo, jovens. Licínio Calvo, Hélvio Cina, Varrão Atacino de Átax, Quinto Cornifício, sua irmã Cornifícia, Valério Catão, Cornélio Nepos, Fúrio Bibáculo, Tícidas e Catulo são os nomes dos jovens aristocratas que compunham o grupo dos poetas novos.³³ Apenas a obra de Catulo nos chegou praticamente completa, dos demais temos apenas escassos fragmentos. Além dos *Catulli Carmina* nos ajudarem a compreender melhor esse movimento literário, nos fornecem também informações sobre obras de alguns dos poetas do seu círculo, como é o caso de *Zmyrna*, poema sobre Mirra, mãe de Adonis, composto por Cina, citado no poema 95.

³² BAYET: 2003, p.111

³³ OLIVA NETO: 1996, p.16

Assim como todo movimento de vanguarda, os neotéricos também não tiveram, em um primeiro momento, boa acolhida, pelo menos, entre os mais conservadores como Cícero, que se referia a eles com desprezo. O próprio termo neotérico vem de *neóteroi* (jovens), nome grego empregado por Cícero para qualificar pejorativamente os novos poetas. Aliás, Cícero fez uso de três diferentes expressões para se referir aos poetas do grupo de Catulo: *neóteroi*³⁴, *poetae novi*³⁵ e *cantores Euphorionis*³⁶, cada um com sentido e contexto distintos, como se verificará adiante.

Com uma nova forma de expressão, Catulo propôs uma abordagem moderna, substituindo os poemas longos e impessoais dos modelos clássicos, por “um novo estilo e espírito, individual, subjetivo e romântico e novos padrões de técnica.”³⁷ A influência dos poetas alexandrinos, sobretudo de Calímaco, que adquiriu um grande conhecimento, auxiliado pelo seu ofício de bibliotecário em Alexandria, contribuiu consideravelmente para que Catulo moldasse a sua criação poética. A erudição, característica alexandrina, será também uma distinção dessa nova geração de poetas.

Ainda que sejam levadas em consideração as informações que emergem de seus poemas como uma verdade biográfica, as incertezas persistirão em nossas mentes, visto que as informações referentes à vida do poeta são baseadas em possíveis subjetivismos sugeridos em sua obra e não em fatos. Portanto, o que se deve buscar é a compreensão dos elementos essenciais da arte poética de seu tempo e daqueles cujos modelos o influenciaram na tentativa de se fazer uma leitura o mais contextualizada possível.

³⁴ *Att.*, 7.2.1

³⁵ *Orat.*, 161

³⁶ *Tusc.*, 3.45

³⁷“(…) a new style and spirit, individual, subjective, and romantic, and new standards of technique.” (FORDYCE: 1965, p. XIX)

3. O PERCURSO ELEGÍACO: DAS ORIGENS A CATULO

Na definição arcaica da lírica, encontra-se a inseparável relação entre canto e acompanhamento musical. O termo *lírico*, porém, só se torna comum no helenismo³⁸, vinculando definitivamente a etimologia do termo *lírico* – λυρικός,-ή,-όν – à poesia cantada com acompanhamento da λύρα (lira). Isso se devia ao fato de que a poesia lírica antiga destinava-se a ser cantada e não recitada, daí ser possível depreender que os cânticos são a forma mais rudimentar do estilo lírico. Nos primórdios da poesia clássica estão presentes as mais variadas formas de canto. Os autores René Martin e Jacques Gaillard, por exemplo, apontam como termos sinonímicos poesia musical e poesia lírica, como se verifica no próprio título dado ao capítulo *La poésie musicale ou lyrique: chansons, cantiques et hymnes*³⁹, donde se observa o caráter musical presente na lírica primitiva. Nessa perspectiva, o poema lírico arcaico é uma *canção*, e o texto desempenharia um papel complementar à composição da canção, como as letras de uma música. Em razão dessa íntima relação, pode-se considerar o poema lírico antigo como resultado de um processo amalgâmico entre texto e música.

Todos os gêneros da literatura grega surgem das formas primárias e naturais da expressão humana. Assim, a poesia mélica nasce das canções populares, cujas formas transmuta e enriquece artisticamente; o iambo, dos cantos das festas dionisiacas; os hinos e o *prosodion*, dos serviços divinos; os epitalâmios, das cerimônias populares das bodas; as comédias, dos *komos*; as tragédias, dos dítirambos. (JAEGER: 2001, p.69-70)

Na concepção antiga de lírica grega estão presentes dois tipos de lirismo⁴⁰ – monódico e coral –, que remontam ao século VII a.C.. O lirismo monódico é composto por cânticos populares entoados a uma só voz; e o coral, por cantos religiosos celebrados coletivamente. A respeito dos poetas representantes dessa modalidade lírica, pouco se sabe, contudo, de acordo com os alexandrinos, são nove os grandes mestres da poesia monódica e coral, nomeadamente: Alceu, Safo e Anacreonte, na poesia monódica; e Álcman, Estesícoro, Íbico, Simônides, Baquíledes e Píndaro, na coral.⁴¹

³⁸ LESKY: 1995, p.134

³⁹ MARTIN & GAILLARD: 2002, p.320

⁴⁰ A esta forma primitiva do lirismo é comum encontrar o termo mélico (do grego μέλος), ou seja, mélica monódica e mélica coral. Isto porque a atribuição do termo lírico aos poetas mélicos, como já vimos, surge pela primeira vez no Helenismo.

⁴¹ LESKY: 1995, p.134

Houve ainda, na Grécia Antiga, duas outras manifestações líricas não contempladas na bipartição acima: a elegia e o iambo, o que pode ser explicado, de acordo com Lesky, pelo fato de, “nestes dois, já muito cedo tinha emudecido o canto, ao passo que, no sentido antigo, a lírica, como gênero musical, pressupunha o canto.”⁴² No caso da elegia, modalidade lírica que destacaremos neste trabalho, há, ainda segundo o autor, outra importante distinção: o instrumento que a acompanhava era o *αυλός* (flauta, ou qualquer instrumento de sopro). Dessa maneira, podemos entender que a lírica grega arcaica distinguia-se em três modalidades: mélica monódica / coral, iambo e elegia.

Em Roma, existiram também modelos de cânticos que, assim como na Grécia, podem ser considerados formas poéticas embrionárias. É o caso dos cantos heroicos, cantos fesceninos, cânticos religiosos e funerários, todavia, para o estudo do gênero lírico, apenas os dois últimos são mais significativos. Os cânticos religiosos dividem-se em dois tipos: *Carmina Saliorum* e *Carmina Arualium*. Os *Carmina Saliorum* eram os cânticos entoados pelos sacerdotes pertencentes à Confraria dos Sálios, que cultuavam Marte, deus da guerra. Os *Carmina Arualium* eram cânticos proferidos em honra de deuses da paz e de deuses agrestes por sacerdotes de uma outra confraria. No ritual das confrarias, havia o acompanhamento de procissões, onde se dançava e cantava. Os cânticos fúnebres (*neniae*), por sua vez, eram realizados durante os cortejos que precediam os funerais.

Em Roma, o poeta arcaico Lívio Andronico foi o autor da primeira obra lírica de valor propriamente artístico – o *Hino a Juno*, em 207 a.C.. Sua execução foi realizada por um coro de virgens por ocasião de uma festa religiosa, e sua composição parece ter propiciado a Andronico a posição de presidente de uma academia de poetas.⁴³

Não podemos traçar a trajetória da poesia elegíaca, sem antes compreendermos a estética alexandrina, que serviu de modelo para muitos poetas latinos, dentre os quais, Catulo.

A poesia elegíaca encontrou no Período Helenístico⁴⁴ ambiente propício que cooperou para modelagem da manifestação literária que mais tarde, em Roma, terá seu formato delineado definitivamente como gênero.

Com as conquistas territoriais de Alexandre, o Grande, o império macedônico foi conduzido ao oriente, e após sua morte, o império se descentralizou, passando a ser dividido em três reinos: reino dos Selêucidas, com capital em Antióquia; reino dos Atálidas, com

⁴²LESKY: 1995, p. 134

⁴³HARVEY: 1998, p.309

⁴⁴ Da morte de Alexandre – 323 a.C, ao fim da dinastia ptolomaica – I a.C.

capital em Pérgamo; e reino dos Ptolomeus, com capital em Alexandria. O centro cultural, que no período clássico se encontrava em Atenas, transfere-se para Alexandria, que passará a ser por três séculos, a capital cultural do helenismo⁴⁵: “Ptolomeu Soter desejava fazer da sua capital o grande centro cultural do tempo, arrancando a Atenas a hegemonia neste domínio. Chamou poetas, sábios, filósofos. (...) atraiu também ilustres médicos, matemáticos e astrônomos.”⁴⁶ A criação de museus e bibliotecas em Alexandria contribuiu para estimular a vinda, de várias partes do mundo, de poetas e intelectuais.

O sistema de patronagem forneceu, portanto, o alicerce para a ciência e literaturas alexandrinas. Enquanto a ciência se desenvolvia em inúmeros segmentos – astronomia, geometria e matemática – a poesia alexandrina alcançava primor nas mãos de alguns epigramistas e na grande contribuição poética de Calímaco e de outros poetas. (AMARAL: 2009, p. 16)

É nesse contexto que surgirá a nova estética nomeada alexandrina. Poetas encontrarão, nesse reduto cultural, uma atmosfera favorável para a propagação de suas artes, que serão, como se observou, no trecho supracitado, incentivadas e patrocinadas pela corte. “A poesia alexandrina nasceu, ou pelo menos viveu, à sombra do Museu. O chefe da escola, o teórico, o Malherbe da poesia nova, Calímaco, viveu longamente no Museu, elaborou o catálogo analítico da Biblioteca”.⁴⁷ Trata-se da mais importante biblioteca grega – a Biblioteca de Alexandria, criada por Ptolomeu em 295 a.C.. Nessa atmosfera, em que prosperam os saberes, surge uma estética renovada cujos princípios se fundamentam essencialmente nos ideais de τέχνη e σοφία. “Os homens deste tempo interessam-se (...) pela ciência. Para aí vai, se assim se pode dizer, a sua paixão”.⁴⁸ Nessa nova poesia, o legado clássico será reinventado de maneira a ajustar-se ao novo universo helenístico.

Um dos principais representantes desse movimento foi Calímaco, que nasceu em Cirene, aproximadamente em 300 a.C.. Calímaco, “poeta e ao mesmo tempo crítico,”⁴⁹ foi professor primário e talvez por uma lisonja ao príncipe tenha conquistado a “cátedra de eloquência ou de poesia do Museu, o favor do público, os favores do poder, as funções oficiais na Biblioteca, as encomendas da corte, as pensões.”⁵⁰

Ao reunir o duplo ofício de bibliotecário (...) e de poeta, acomodaram esses autores sua criação ao legado da tradição, que conheciam muito bem. Esse legado, que lhes

⁴⁵ BONNARD: 2007, p.625

⁴⁶ Idem: Ibidem, p. 627

⁴⁷ Idem: Ibidem, p.635

⁴⁸ Idem: Ibidem, p.670

⁴⁹ OLIVA NETO: 1996, p.30

⁵⁰ BONNARD: 2007, p.668

cabia por ofício preservar, dava substância às obras, era seu universo de consideração, de modo que criar novas obras, cumprir o inelutável apelo à criação, significava referir, mencionar, citar o passado. (OLIVA NETO: 1996, p.25)

Nesse sentido, imitar era não apenas homenagear os monumentos do passado, mas também uma forma de fazer notar a vasta erudição tão característica desse movimento artístico⁵¹.

Entre as inúmeras obras que Calímaco compôs, cabe destacar os *Αἴτια* (*Causas*) – poema de grandes dimensões, dividido em quatro livros, compostos na forma de breves narrações, em dísticos elegíacos, em que podiam ser encontradas informações acerca das origens das festas, dos costumes e das instituições. Além de abrigar o poema traduzido por Catulo, que serve de matéria para este estudo, ainda podem ser observados nessa obra alguns dos preceitos norteadores da estética alexandrina a partir do prólogo, denominado *Prólogo contra os Telquines*, realizado por Calímaco em resposta aos ataques de poetas que o acusavam de não saber compor poemas longos. Alguns desses elementos podem ser examinados nos versos abaixo (14-20):⁵²

αἵματι Πυγμαίων ἠδομένη γέρανος,
Μασσαγέται καὶ μακρὸν οἰστεύουεν ἐπ' ἄνδρα
Μῆδον]· ἀ[ηδονίδες] δ' ὦδε μελιχρότεροι.
ἔλλετε Βασκανίης ὀλοὸν γένος· αὐθι δὲ τέχνη
κρίνετε,] μὴ σχοίνῳ Περσίδι τὴν σοφίην·
μηδ' ἀπ' ἐμεῦ διφᾶτε μέγα ψοφέουσας αἰοδῆν
τίκτεσθαι· βροντᾶν οὐκ ἐμόν, ἀλλὰ Διός.

Encantada com o sangue dos Pigmeus, a grua pode voar do Egito até a Trácia, e os Massagetas podem lançar dardos à grande distância sobre o homem

Medo; dessa maneira, os cantos de rouxinol são mais doces que o mel.
Fora, raça perniciososa da Inveja! Julgai imediatamente a minha habilidade por meio da arte e não da medida persa;

Não busqueis que, de minha parte, eu crie, de modo grandioso, um grande canto estridente. Fazer tropejar não é meu interesse, mas de Zeus.⁵³

À parte a já citada *τέχνη*, identifica-se no excerto acima, alguns dos importantes traços da estética alexandrina a partir da metáfora do longo voo (do Egito até a Trácia) da grua e dos “dardos que são lançados à grande distância”. Nessa passagem, é possível perceber que Calímaco sugere a desvalorização dos poemas longos, como também pode ser observado na célebre sentença calimáquea *τό μέγα βιβλίον ἴσον ... τῶν μεγάλῳ χαχῶ*⁵⁴. Essa tendência ao diminuto pode ter propulsionado a criação de dois novos gêneros de poema: o epílio e o

⁵¹ OLIVA NETO: 1996, p. 26

⁵² ONELLEY & PEÇANHA: 2010

⁵³ Tradução de Glória Onneley e Shirley Peçanha no artigo *A Arte de Calímaco em “A Cabeleira De Berenice”*.

⁵⁴ Grande livro, grande mal. (Frag. 465 Pf, apud LESKY : 1995, p.750)

idílio. Segundo Oliva Neto, tais gêneros “são em geral textos de até quatrocentos versos, longos quiçá para o padrão atual, mas cuja brevidade é relativa à épica”⁵⁵. O epílio, como veremos adiante, será inclusive considerado como um gênero característico da escola neotérica.⁵⁶

Pode-se dizer que os elementos delineadores da poesia alexandrina, especialmente a de Calímaco, são:⁵⁷ aprimoramento técnico; uso de termos linguísticos raros; ausência da figura do herói nos moldes homéricos; predileção por variantes menos conhecidas dos mitos; poesia de caráter cortês, dirigida a poucos, devido a seu próprio caráter douto e ao sistema de patronagem; poesia sem caráter político, pessoal e social – ainda que fosse patrocinada pela corte, o cunho político, tal qual encontramos na poesia grega dos séculos VII e VI a.C, não é visto nos alexandrinos; ao contrário, verifica-se uma poesia leal, voltada para a corte, mais precisamente para o rei, e para um público, como já fora mencionado, letrado; e por último, um dos traços mais marcantes desta estética – erudição – congregação da ciência com a poesia; na poesia alexandrina, diferente da arcaica, o poeta era inspirado pelo próprio conhecimento e não pelas musas.

É mister dizer que diante da multiplicidade de obras produzidas por Calímaco e da escassez destes textos, seria por demais arriscado tentar traçar um perfil estético-literário de um poeta cujo legado influenciou várias gerações de poetas. Intentou-se apresentar os traços relacionados mais estreitamente com a poesia neotérica, que terá como nome mais notável Catulo, e ainda, buscou-se evidenciar as características que nortearão a elegia catuliana.

A natureza da arte de Calímaco, na qual, na moderna cidade cosmopolita, penetrada de inquietude cultural, se uniam a tradição antiga e uma vontade inteiramente nova, formando concepções multiformes, dum arte que leva em si o sinal tanto da sua origem erudita como da poesia autêntica, deve ter sido reconhecida a partir do juízo acerca de cada uma das suas obras. (LESKY: 1995 p.756)

São os preceitos dessa poesia helenística, sobretudo a de Calímaco, que constituirão o modelo para os *poetae noui*⁵⁸.

Muitas são as definições sobre elegia que podem ser encontradas em manuais literários, dicionários e enciclopédias. Paul Harvey⁵⁹ comenta a inexatidão etimológica da palavra ‘elegia’, que originalmente caracterizava um canto de lamentação em hexâmetros e

⁵⁵ OLIVA NETO: 1996, p.31

⁵⁶ LYNE: 1978, p.169

⁵⁷ ONNELEY & PEÇANHA: 2010

⁵⁸ PARATORE: 1987, p.312

⁵⁹ HARVEY: 1998, p. 185

pentâmetros alternados. Para exprimir os sentimentos pessoais, exortações e reflexões de temáticas variadas, os poetas, desde cedo, adotaram o dístico elegíaco, nome dado ao par de versos hexâmetro e pentâmetro. Harvey diz ainda que a poesia gnômica⁶⁰ tomou a forma de elegia.

René Martin e Jacques Gaillard iniciam o capítulo *L'élégie* com algumas definições encontradas em atuais livros e enciclopédias, que, em geral, definem elegia como um poema lírico cujo tema é a lamentação:

Tratando-se das literaturas modernas, o *Dicionário* de Robert diz-nos que a elegia 'é um poema lírico que exprime uma lamentação dolorosa dos sentimentos melancólicos' ele acrescenta que, por extensão, dá-se o nome de elegia a 'qualquer obra poética cujo tema é a lamentação'.⁶¹ (MARTIN & GAILLARD: 1990, p.357)

A definição moderna do termo *elegia* limita o tema do poema lírico à lamentação, ao tom suave e triste⁶². É provável que esta definição esteja relacionada à etimologia do termo, como demonstra a citação a seguir:

Com efeito, a única etimologia que se encontrou para esta palavra é por um lado a raiz *leg -*, significando 'dizer', por outro lado o fonema *é*, que, sobretudo quando era repetido, era em grego o equivalente da nossa interjeição 'infelizmente'. Esta etimologia era, por eles mesmos, os antigos, conhecida: assim o gramático Mário Plócio Sacerdote (III século da nossa era) explicava que o metro elegíaco tira o seu nome pelo fato do som *éé* fazer entender um homem que chora; é por isso que este metro anteriormente foi utilizado para compor os cantos de deploração fúnebre; um século mais tarde, o seu confrade Mário Vitorino professava uma doutrina certamente diferente, mas de espírito análogo, dizendo que 'o metro elegíaco recebeu o seu nome do verbo grego *éléin*, que significa 'apiedar-se', porque convém particularmente à expressão da tristeza'; por fim no VI século, o enciclopedista Isidoro de Sevilha notava em suas *Etimologias* 1,39,14, que 'o termo elegíaco explica-se pelo fato de que o ritmo (*modulatio*) do dístico assim nomeado convém aos infelizes'.⁶³ (MARTIN & GAILLARD: 1990, p.358)

⁶⁰ Uma forma antiga de poesia grega, escrita geralmente em versos elegíacos, incorporando a sabedoria popular, muitas vezes satírica. Focilides é o poeta gnômico mais conhecido. (HARVEY : 1998, p.407)

⁶¹ "S'agissant des littératures modernes, le *Dictionnaire* de Robert nous dit que l'élégie est 'un poème lyrique exprimant une plainte douloureuse, des sentiments mélancoliques'; il ajoute que, par extension, on donne le nom d'élégie à 'toute oeuvre poétique dont le thème est la plainte'."

⁶² MARTIN & GAILLARD: 1990, p.357

⁶³ "En effet, la seule étymologie que l'on ait trouvé à ce mot est celle qui y discerne d'une part la racine *leg-*, signifiant 'dire', d'autre part le phonème *é*, qui, surtout lorsqu'il était répété, était en grec l'équivalent de notre interjection 'hélas'. Cette étymologie était du reste connue des Anciens eux-mêmes: ainsi le grammairien Marius Plotius Sacerdos (III^e siècles de notre ère) expliquait que 'le mètre élégiaque tire son nom du fait que le son *éé* est celui que fait entendre un homme qui pleure; c'est pourquoi ce mètre fut autrefois utilisé pour composer les chants de déploration funèbre'; un siècle plus tard, son confrère Marius Victorinus professait une doctrine certes différente, mais d'esprit analogue, en disant que 'le mètre élégiaque a reçu son nom du verbe grec *éléin*, qui signifie 's'apitoyer', parce qu'il convient particulièrement à l'expression de la tristesse'; au VI^e siècle enfin, l'encyclopediste Isidore de Séville notait dans ses *Étymologies* 1,39,14, que 'le terme élégiaque s'explique par le fait que le rythme (*modulatio*) du distique ainsi nommé convient aux malheureux.'"

Diferentemente da definição moderna, o lamento não era o único tema versado pela poesia elegíaca antiga. Jamais tendo se constituído na Grécia como gênero poético propriamente dito, a elegia grega arcaica surgiu na primeira metade do século VII a.C. na Jônia. Fundamentava-se numa composição em versos elegíacos (dístico elegíaco) e numa composição de temática variada. O termo “*elegeion* aparece-nos, pela primeira vez, no séc.V, em Crítias (frg.4B, DK,3), como designação do chamado pentâmetro, que é composto pela repetição da metade do hexâmetro que precede a cesura masculina e que, juntamente com o hexâmetro, constitui a breve estrofe do dístico elegíaco.”⁶⁴

Fundamentalmente, a elegia grega arcaica baseava-se na forma, isto é, um metro – dístico elegíaco e – um dialeto – jônico. A multiplicidade de temas deu origem aos diversos tipos⁶⁵ de elegia grega arcaica: a elegia gnômica, com Focílides; a elegia moral e política, com Téognis de Mégara; a elegia patriótica e guerreira, com Calino e Tirteu; a elegia filosófica, com Xénofane; e, enfim, a elegia amorosa, com Mimnermo, Filetas e Hermesianax. Nas origens da manifestação elegíaca, já é possível perceber o quanto é estreita a relação entre elegia e épica: “o conteúdo e a forma linguística estão de tal maneira influenciados pela epopeia (...) em certo sentido a elegia deve considerar-se realmente como seu rebento lateral.”⁶⁶ Há ainda, nas origens da elegia, a estreita relação com o epigrama funerário e votivo (alguns desses paralelos serão apontados adiante na análise do poema 66 de Catulo), como demonstra Lesky:

Enquanto as inscrições em hexâmetros revelam a arte dos rapsodos, os epigramas em dísticos são elegias breves que se reduzem de preferência a um par de versos e raramente dão azo a textos mais longos. Escapam-nos os contextos, mas pode-se supor que a elegia, como lamento fúnebre, terá influenciado o epigrama sepulcral e, como canto aos deuses, as consagrações. O fragmento mais antigo de epigrama votivo deste tipo (94; séc. VII) faz recordar a linguagem da elegia. (LESKY: 1995, p.202)

A origem da elegia também remonta a imprescindível relação com a música - seu instrumento de acompanhamento era a flauta (αὐλός), como já se mencionou inicialmente, o que insere a elegia antiga nas múltiplas manifestações líricas, tais como, iambo, poesia mélica monódica e coral.

⁶⁴ LESKY: 1995, p.144

⁶⁵ MARTIN & GAILLARD: 1990, p.359

⁶⁶ LESKY: 1995, p.145

Na *Epistula Ad Pisones* (vv.73-78), a definição de elegia apresentada por Horácio está diretamente relacionada à lamentação. Além disso, o poeta nos indica também que são inconclusivas as questões relacionadas à autoria do gênero:

Res gestae regumque ducumque et tristia bella
quo scribi possent numero, monstravit Homerus.
Versibus impariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est voti sententia compos;
quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.⁶⁷

Na opinião de Georges Lafaye⁶⁸, o poema 66 de Catulo seria um exemplo exato de elegia segundo a definição horaciana do termo.

Guillemin, em artigo sobre as origens da elegia latina, apresenta importantes reflexões, a partir de estudos feitos por F. Leo⁶⁹ sobre Plauto, que associam a origem da elegia latina à comédia nova, isto é, a comédia nova teria influenciado os poetas alexandrinos que por sua vez influenciaram os latinos. A teoria é defendida, tendo-se em vista a hipótese de que foram escritas elegias alexandrinas inspiradas na comédia nova. Guillemin critica a teoria apresentada por F. Leo por se basear em elementos poucos sólidos, uma vez que, nem tais elegias, nem as obras da comédia nova chegaram até nós.

A principal distinção entre a elegia grega arcaica e a elegia latina é a constituição de um gênero poético propriamente dito e a influência alexandrina foi fundamental para a maturação do gênero em Roma:

No período alexandrino, a elegia se tornou uma das formas mais populares de poesia e foram os autores helenísticos – e Calímaco dentre eles – que prescreveram os princípios da nova técnica, aperfeiçoando o gênero. E para o entendimento da constituição da elegia romana é fundamental voltar os olhos para a poética Alexandrina, para a tensão ali existente entre métrica e forma, entre inspiração verdadeira e artificialismo. (SILVA: 1985, p.98)

Como vimos, o que caracteriza a elegia grega arcaica é uma variedade poética, isto é, temática diversificada e metros elegíacos (dístico). O que torna a elegia um gênero poético distinto em Roma é a aproximação dos temas amorosos e eróticos. Paul Veyne aponta a existência da elegia erótica já no período helenístico:

⁶⁷ Homero mostrou em que ritmo poderiam ser narrados os feitos ilustres não só dos reis mas também dos generais e as tristes guerras. Primeiro foi incluída a lamentação em versos unidos de maneira irregular, em seguida, também a expressão do voto realizado. Contudo os gramáticos discutem que autor teria inventado os curtos versos elegíacos e até agora a controvérsia está sob julgamento.

⁶⁸ LAFAYE: 1894, p.208

⁶⁹ Apud GUILLEMIN: 1939, p.282

A elegia erótica, ela também, quer seja mentira divertida quer transforme a realidade em objeto de arte, é de origem helenística (...) já houve elegias helenísticas onde o amor era cantado sob a ficção do ego, mesmo que fossem essas elegias que chamamos erradamente de epigramas sob falso pretexto de que são breves demais.
(VEYNE: 1985, pp.48-49)

Lesky também discorre a propósito da polêmica que circunda a existência de uma elegia erótica já na poesia helenística, porém seu posicionamento é mais cauteloso, uma vez que a poesia helenística é fragmentária, e, portanto, a afirmação basear-se-ia em conjecturas improváveis.

(...) questão muito discutida de saber se a literatura helenística já cultivou aquela elegia subjectivo-erótica que vemos levada à perfeição na poesia romana. Na resposta a esta pergunta não se pode eliminar uma certa dose de insegurança, pois só possuímos uma parte fragmentária da produção, mas pode-se dizer que nenhum fragmento nem qualquer notícia provinda do campo da poesia helenística apontam para a existência de elegias à maneira de Tibulo ou Propércio. (LESKY: 1995, p.742)

Para Martin e Gaillard, a elegia romana era considerada um gênero poético amplo, porém diferente das definições modernas, “sendo essencialmente um poema relativo ao amor (sentimental e sensual muitas vezes) escrito em dísticos elegíacos”. A tônica das elegias romanas será ainda o sentimento amoroso e como precursor do novo gênero – elegia amorosa nos moldes augustanos –, Pierre Grimal⁷⁰ aponta Cornélio Galo, que adaptou um poema erudito do poeta grego Euforíão, e parece ter recebido o nome em latim *Lycoris* (nome dado à sua amada). Paratore também compartilha da opinião de Grimal e diz ser Cornélio Galo a “ponte de passagem entre a escola neotérica e a poesia augustal”⁷¹.

Os versos de Catulo nutriram as primeiras diretrizes romanas da poesia elegíaca, que mais tarde, no principado augustano, consolidar-se-á com os poetas Ovídio, Tibulo e Propércio sob o título de *elegia erótica romana*.

Em Catulo, as elegias de maior influência alexandrina são denominadas *carmina docta* pela intensidade de domínio técnico, ou ainda *carmina longiora ou maiora* pela sua extensão em relação às demais peças da coletânea.

A influência helenística será traço distintivo nos poemas doutos catulianos, mormente a técnica e o estilo da poesia de Calímaco. Dessa forma, muitos daqueles elementos já citados na poesia calimáquea, reaparecerão revigorados na poesia de Catulo. Um estilo grandiloquente, mais erudito, uma maior preocupação com a forma, erudição mitológica, tom

⁷⁰ GRIMAL: 1978, p.118-119

⁷¹ PARATORE: 1987, p.322

melancólico e matrimônio temático são alguns dos recursos que darão contorno à poesia elegíaca catuliana.

Entre os poemas elegíacos de Catulo, destaca-se, neste estudo, o poema 66 – *A Cabeleira de Berenice*, tradução do poema calimáqueo Βερενίκης Πλοκαμός. Compreendendo a tradução do poema 66 como uma recriação catuliana, visto que “quando um verdadeiro poeta traduz a obra de outro poeta verdadeiro, o resultado de seu trabalho lhe pertence tanto quanto ao autor do verso traduzido”⁷², será possível verificar alguns dos elementos caracterizadores dessa nova forma de poesia elegíaca, moldados com destreza pelas mãos do poeta veronês.

A poesia alexandrina só seria conhecida pelos romanos quase três séculos mais tarde e sua importância para a literatura latina consistiu em fornecer elementos alicerçadores de uma nova escola literária: a neotérica.

Em Roma, a poesia alexandrina só se tornou conhecida no século I.a.C, graças a Meleagros de Gádara, ‘poeta-redator’⁷³ grego que publicou Στέφανος (*Grinalda*), uma antologia grega, com epigramas sobre variados assuntos de quarenta e seis autores, incluindo alguns de sua própria autoria. Estimava-se que sua antologia tinha 6.000 linhas e deveria ser dividida em quatro livros⁷⁴. Além de Meleagros, contribuíram também para a divulgação da poesia alexandrina em Roma, o poeta grego Árquias (o qual teve sua cidadania romana contestada, o que levou Cícero a defendê-lo no discurso que conhecemos como *Pro Archia*) e o poeta Partênio de Niceia, “um dos últimos epígonos da elegia helenística”⁷⁵. Partênio fora levado a Roma como escravo e serviu à família de Hélio Cina, um dos poetas novos. O poeta de Niceia, que também publicou uma coletânea de poemas gregos, contribuiu para difusão entre o cenáculo dos poetas novos, de poetas helenísticos como Calímaco e Euforíon⁷⁶. Portanto, Meleagros de Gádara, Árquias e Partênio de Niceia propiciaram aos romanos um contato inicial com a nova estética alexandrina. Porém, o primeiro poeta latino iniciador do lirismo alexandrino fora Lévio⁷⁷, “um dos poetas mais interessantes da literatura

⁷² CELSO apud, NASO: 1952, introdução

⁷³ AMARAL: 2009, p.21

⁷⁴ Idem: Ibidem, p.25

⁷⁵ PARATORE: 1987, p.312

⁷⁶ Idem: Ibidem, p.312

⁷⁷ Todavia, segundo Kenney & Clausen (1989, p.204), apesar das reservas em relação aos preceitos da nova estética e à característica de alguns de seus adeptos, Cícero seria considerado um poeta “pré ou proto-neotérico” por sua tradução em versos dos *Phaenomena* de Arato, inclusive, muito mais que Lévio.

latina, pois ele marca a transição do período antigo à nova era⁷⁸. Lévio publicou *Erotopaegnia* (*Brincadeiras de amor*), coletânea de poemas amorosos de metros líricos variados.

Aquele que, já em contato com a poesia alexandrina, renunciou e difundiu os novos preceitos de uma poesia latina renovada, dando início ao movimento literário composto pelos *poetas novos*, foi o gramático e poeta Valério Catão. Esse formará, ao lado dos já mencionados⁷⁹ poetas, um notável movimento de vanguarda na poesia do período republicano romano, que não apenas ditará os paradigmas da nova poesia latina intitulada neotérica, mas também introduzirá em Roma definitivamente o gosto pela poesia helenística.⁸⁰ Sobre o mérito desse grupo de poetas, Oliva Neto discorre:

A importância deles consistiu em introduzir em Roma certa poesia helenística que lá se praticava desde o século III a.C. no âmbito muito maior, hemisférico, do Mediterrâneo helenizado por Alexandre, ou em sentido inverso, poderia dizer-se que os neotéricos incluíram a poesia latina na literatura mais sofisticada do período, que era escrita em grego. (OLIVA NETO: 1996, p.16)

Não obstante o valor artístico, a propagação de uma estética revolucionária recebeu críticas de nomes ilustres do cenário contemporâneo literário, como evidencia o trecho abaixo:

Cícero, contemporâneo do grupo de Catulo, mais de uma vez referiu-se a eles com desdém: chamava-os pelo termo grego *neóteroi*, ‘juvenis’, com que implicava aversão não só à novidade dos poemas, mas também – compreensível num louvador dos costumes dos ancestrais – à juventude, supostamente temerária, daqueles poetas. Mais tarde, tachou-os de *poetae noui*, ‘poetas modernos’, e, acusando-os por não apreciar Ênio, antigo poeta latino, diz serem *cantores Euphorionis* expressão cujo sentido deletério é ‘repetidores de Euforião’, poeta grego do período helenístico. (OLIVA NETO: 1996, p.15)

Cícero usou, portanto, três termos para possivelmente aludir aos poetas do novo círculo literário: *neóteroi*, *poetae noui* e *cantores Euphorionis*. Em tais referências, realizadas em momentos e obras diferentes, Cícero parece ter apresentado críticas que se distinguem em vários aspectos e se destinavam a poetas específicos, assim como se verifica no artigo de N.B Crowther,⁸¹ em que são analisados cada um dos termos usados por Cícero.

⁷⁸ apud GRANAROLO: 1971, p.7

⁷⁹ Cf. capítulo 2.

⁸⁰ PARATORE: 1987, p.312

⁸¹ CROWTHER: 1970

De acordo com Crowther, ao usar o termo νεότεροι, em *Ad Atticum* 7.2.1, em 50 a.C., Cícero se atinha às questões métricas,⁸² mais precisamente ao emprego do hexâmetro espondeaico, que Cícero escreve em grego – σπονδειαζόντα. Nesse excerto, Cícero parece ainda aludir aos *neóteroi* pelo emprego do helenismo *Onchesmites* (Ὀγχησιμίτης), vento que sopra de Onquesmo, porto do Epiro.

Brundisium uenimus VII Kal. Dec. usi tua felicitate nauigandi: ita belle nobis flauit ab Epiro lenissimus Onchesmites.

Hunc σπονδειαζόντα si cui uoles τῶν νεοτερῶν pro tuo uendito.⁸³

Como verificou Crowther⁸⁴, o hexâmetro espondeaico fora usado por poetas gregos como Homero e Hesíodo, contudo foi atestada maior frequência de emprego nos poetas alexandrinos. Para o crítico, Cícero parece ter em mente o poema 64 de Catulo, em que é constante o uso do hexâmetro de cinco palavras, e ainda, porventura, o *Zmyrna* de Cina, o *Io* de Calvo, o *Glaucus* de Cornifício e a *Magna Mater* de Cecílio como se atesta abaixo:

Se a prática da composição de poemas hexâmetros curtos do tipo representado pelo poema 64 de Catulo foi iniciada em Roma por Cina pelo estímulo de Partênio, que possui seus próprios exemplos de quadrissílabos espondeaicos em seus fragmentos, Cina também poderia ser considerado um dos νεώτεροι. Se os amigos de Catulo (geralmente acredita-se que escreviam poemas hexamétricos curtos) escreviam de uma maneira similar a dele, pode-se incluir Calvo que escreveu um *Io*, Cornifício que escreveu um *Glaucus*, e possivelmente Cecílio que parece ter composto uma *Magna Mater*, embora nenhum dos *spondeiazontes* aconteça nos poucos fragmentos de Cina, Calvo, Cornifício, nada sobreviveu de Cecílio. Logo Valério Catão deve ser também considerado como pertencente a esse grupo. Por outro lado, é quase certo que o próprio Cícero não foi e nunca tenha sido um dos νεώτεροι.⁸⁵ (CROWTHER: 1970, pp.323-324)

⁸² CROWTHER: 1970, p.322

⁸³ Chegamos a Brindes no dia 24 de novembro, e tivemos a tua mesma felicidade de navegar ‘O suavíssimo Onquesmita soprou satisfatoriamente para nós desde o Epiro’. Este *espondeaico* se quiseres vende-o como teu para qualquer um dos *neotéricos*.

⁸⁴ CROWTHER: 1970, p. 323

⁸⁵ “If the practice of writing short hexameter poems of the type represented by Poem 64 of Catullus was begun at Rome by Cinna at the instigation of Parthenius, who himself has instances of spondaic quadrisyllables in his fragments, Cinna also is likely to be one of the νεώτεροι. If the friends of Catullus who are generally believed to have written short hexameter poems wrote in a manner similar to his, we may include Calvus who wrote an *Io*, Cornificius who wrote a *Glaucus*, and possibly Caecilius who appears to have composed a *Magna Mater*, although no spondeiazontes occur in the few fragments of Cinna, Calvus, and Cornificius, and of Caecilius nothing has survived. So too Valerius Cato may be considered to belong to this group. On the other hand, it is almost certain that Cicero himself was not and never had been one of the νεώτεροι.”

Na expressão *poetae noui*, usada por Cícero aproximadamente quatro anos depois na sua obra filosófica *Orator*, 161 (46/5 a.C), o que estava sendo observado pelo poeta era a omissão do *s* final.⁸⁶

Ita non erat ea offensio in uersibus quam nunc fugiunt poetae noui. Sic enim loquebamur: « qui est omnibu' princeps » non « omnibus princeps, » et « uita illa dignu' locoque » non « dignus ». Quod si indocta consuetudo tam est artifex suauitatis, quid ab ipsa tandem arte et doctrina postulari putamus?⁸⁷

Os exemplos com os quais Cícero ilustra a supressão do *s* final foram retirados dos *Anais* de Ênio e de Lucílio, o que, segundo Crowther, parece isentar os poetas novos dessa crítica.

O uso da queda do 's' final era freqüente em Ênio e Lucílio, mas se tornou menos frequente no primeiro século a. C. (...) Tendo em vista que Cícero retira as suas duas citações da poesia hexamétrica, é muito provável que ele tenha tido esse gênero em mente, especialmente porque ele poderia ter retirado muitos de seus exemplos de outros tipos de poesia. Podemos excluir Lucrecio do grupo dos poetas que conhecemos como *poetae noui* devido à evidência das estatísticas citadas acima. Pela mesma evidência, podemos identificar os νεώτεροι com os *poetae noui*. Podemos considerar que a palavra *novus* abarca muitas das ideias contidas em νεώτερος, *novus* é então o equivalente em latim. Para chegar a uma conclusão a partir dessas duas referências de que Cícero considerou os νεώτεροι como inovadores, não há nenhum outro aspecto a não ser o hexâmetro que se pode utilizar como alguma evidência. Também não podemos deduzir que Cícero expressa desgosto por esse grupo de poetas, como Kroll em sua edição de *O Orador* sugere (...).⁸⁸ (CROWTHER: 1970, p. 324-325)

E, por último, o termo *cantores Euphorionis*, presente nas *Tusculanae Disputationes*, publicadas entre 45 e 44 a.C., é usado por Cícero na comparação dos novos poetas ao poeta alexandrino Euforíão, a partir da inclinação, de alguns dos poetas novos, a temas mais obscuros⁸⁹. É certo que Cícero não se referia a Catulo, uma vez que, na ocasião da publicação das *Disputationes*, Catulo já tinha aproximadamente dez anos de falecido. O mais provável é

⁸⁶ CROWTHER: 1970, p. 324

⁸⁷ Deste modo não existia nos versos a transgressão, que agora os poetas novos evitam. Assim pois falávamos: '*qui est omnibu' pinceps*' e não *omnibus princeps*, e: *uita illa dignu' locoque*' e não *dignus*. Pois se o uso indouto é de tão engenhosa suavidade, o que enfim julgamos postular pela própria arte e teoria?

⁸⁸ "The usage of dropping the final 's' was frequent in Ennius and Lucilius, but became less frequent in the first century B.C. (...) Since Cicero takes both his quotations from hexameter poetry, it is most probable that he had that genre in mind, especially since he could have taken many examples from other types of poetry. We can exclude Lucretius from the group of poets known as the *poetae noui* on the evidence of the statistics quoted above. On the same evidence we can identify the νεώτεροι with the *poetae noui*. We may assume that, since the word *novus* contains many of the ideas inherent in νεώτερος, *novus* is the Latin equivalent. To assume from these two references that Cicero regarded the νεώτεροι as innovators in anything except the hexameter is not borne out by the evidence. Neither should we deduce that Cicero is expressing dislike for this group of poets, as Kroll in his edition of the *Orator* suggests (...)"

⁸⁹ CROWTHER: 1970, p. 326

que Cícero se referisse, no caso, à *Zmyrna* de Hélio Cina, por seu gosto também por temas obscuros, ou ainda a Cornélio Galo, pela adaptação de um poema de Euforião, como notamos nas linhas 3.45 das *Disputationes*:

O poetam egregium! quamquam ab his cantoribus Euphorionis contemnitur.⁹⁰

Concluindo, Crowther entende que:

Parece, portanto, que Cícero não estava aludindo ao mesmo grupo de poetas em todos os três exemplos. É importante tratá-los em separado, pois eles não são necessariamente os mesmos, os escritores do ‘novo estilo’ de poesia e aqueles que utilizavam conteúdos estranhos e obscuros, e é importante distinguir entre as referências casuais ou jocosas aos νεώτεροι e à crítica séria que estava implícita na referência aos *cantores*. A limitação do termo ‘novo’ por Cícero para o verso hexâmetro tem importantes implicações para o nosso entendimento da poesia de sua época: não há outro fundamento para sustentar a idéia de que o verso de Catulo que não fosse hexâmetro era considerado por seus contemporâneos como sendo ‘nova’ poesia, pois não há tal evidência nem em Cícero nem em outras fontes antigas.⁹¹

(CROWTHER: 1970, p.327)

Não obstante todas as críticas recebidas, não se pode negar a importante contribuição que o movimento dos poetas novos trouxe a Roma, fazendo circular uma literatura que já era conhecida pelos gregos desde o século III a.C.

A propósito dos traços que definem a estética neotérica, Lyne⁹², no artigo intitulado *The Neoteric Poets*, apresenta alguns dos elementos que caracterizam a nova escola. Segundo o autor, são três os aspectos marcantes desta nova estética: o helenismo⁹³, o epílio⁹⁴ e os epigramas juntamente com outros versos polimétricos, cuja temática poderia ser humorística, injuriosa, ocasional e de natureza variada.⁹⁵ Contudo, o epílio não foi uma criação neotérica. Segundo Bunse, em substituição à epopeia, os alexandrinos criaram um novo gênero poético – o epílio – “poema curto, perfeito na língua e na construção do verso,

⁹⁰ O poeta egrégio! Ainda que sejas desprezado pelos cantores de Euforião!

⁹¹ “It seems, therefore, that Cicero was not alluding to the same group of poets in all three instances. It is important to treat as separate, since they are not necessarily the same, the writers of the ‘new style’ of poetry and those who used bizarre or obscure subject-matter, and to distinguish between the passing, or joking, reference to the νεώτεροι and the serious criticism implied in the reference to the *cantores*. The limiting of the term ‘new’ by Cicero to hexameter verse has important implications for our understanding of the poetry of this era: there is no authority to support the belief that the non-hexameter verse of Catullus was considered by his contemporaries to be ‘new’ poetry, for there is no such evidence in either Cicero or other ancient sources”.

⁹² LYNE: 1978, pp.167-187

⁹³ Idem: Ibidem, p.168

⁹⁴ Idem: Ibidem, p.169

⁹⁵ Idem: Ibidem, p.172

limado, surpreendente nos detalhes, de erudição esmerada, destinado a um público culto.⁹⁶ Essa nova modalidade de poema fora muito praticada pelo poeta alexandrino Euforião, que inclusive serviu de modelo, como já se salientou, para Cornélio Galo. O poema 64 (*As núpcias de Peleu e Tétis*) de Catulo pode ser considerado um exemplo de epílio.⁹⁷

Segundo Paratore, é possível perceber, a partir da análise da obra catuliana e dos escassos fragmentos dos demais poetas novos, que esses poetas:

(...) proclamavam e praticavam o abandono do *epos* do tipo homérico e eniano, a composição de *brevia carmina* e de pequenos poemas, dedicados a casos célebres de amor do mito, e que, hoje com vocábulo de formação erudita, chamam *epílios*, a tendência a exprimir, directamente ou sob o véu do conto mitológico, os sentimentos próprios, e especialmente os amorosos, o desabafo da erudição, e o cuidado escrupuloso da técnica métrica e do elóquio. (PARATORE: 1993, p.312)

Entre os poetas da nova poesia latina na Roma republicana, um dos nomes mais importantes é o de Catulo, pela tamanha mestria no manejo com as palavras e pela hábil capacidade de acomodar influências tão significativas a uma nova proposta estética. Em consequência do acesso a quase totalidade de sua obra, é possível inferir, a partir de suas peças, as diretrizes, não só da sua poesia, mas também daqueles que compartilharam seus ideais estéticos.

⁹⁶BUNSE: 1950, p.4

⁹⁷ OLIVA NETO: 1996, pp.31-33 e 217

4. O POEMA 66 DE CATULO

O carne escolhido para este trabalho é, como já fora anunciado, a tradução do poema grego de Calímaco Βερενίκες Πλόκαμος (fragmento 110), inserido na obra Αἷτια (*Causas*). Do original grego, restaram aproximadamente 30 versos e ainda que confrontar não seja nossa proposta, sempre que se fizer necessário, mencionaremos o texto grego.

Para compor o Βερενίκες Πλόκαμος, Calímaco se baseou em um acontecimento da vida da rainha Berenice, esposa de Ptolomeu III (Evérgeta). O rei Magas de Cirene havia prometido a mão de sua filha Berenice a Ptolomeu III, mas com a morte de Magas, sua mãe, a rainha Apama, filha de Antíoco I da Síria, apresentou um novo pretendente a Berenice, Demétrio II. Berenice se viu envolvida em uma trama que a conduzia para os braços de Demétrio. Berenice então fez valer o desejo de seu pai mandando matar o novo pretendente para que fosse possível se casar com aquele que seu pai desejara – Ptolomeu. Logo após o casamento, Ptolomeu partiu para guerra⁹⁸ contra os selêucidas. Berenice, aflita com a partida do recém esposo e incerta do resultado da guerra, ofertou aos deuses sua madeixa como garantia do retorno seguro de seu marido. Tendo a cabeleira misteriosamente desaparecido do templo, o astrônomo da corte, Cónon, que recentemente descobrira uma nova constelação entre Virgem e Leão, anunciou que o cabelo desaparecido havia se metamorfoseado em constelação. A deusa responsável por tal transformação fora Arsínoe-Afrodite, conhecida também como Zefirítida, devido à localização do templo (promontório de Zefírio). Essa deusa fora em vida a rainha Arsínoe, predecessora de Berenice II no trono do Egito. É, portanto, desse episódio que Calímaco se serviu para compor o Βερενίκες Πλόκαμος. A data da criação da obra pode ser fixada a partir dos fatos que inspiraram Calímaco na criação do poema (246 e 245 a.C.).⁹⁹

Quanto à tradução catuliana, há controvérsias em relação a sua datação. Segundo Granarolo,¹⁰⁰ o irmão de Catulo parece ter morrido em 58 a.C., contudo, Lafaye¹⁰¹ e Bunse¹⁰² apresentam como possíveis datas de composição os anos 60 e 62 a.C., quando Catulo, impelido pelo luto, teria retornado a Verona, e composto os poemas 68 e 65 e, por conseguinte, realizado a tradução do texto grego. A sugestão de Granarolo apresenta mais

⁹⁸ Terceira Guerra Sírica (ou Síria) – 276 a 275 a.C

⁹⁹ LESKY: 1995, p.744

¹⁰⁰ apud CATULLE:2002, p. IX

¹⁰¹ CATULLE: 2002, p.IX

¹⁰² BUNSE:1950, p.26

coerência, se confrontarmos com informações retiradas do poema 101 de Catulo. É possível situar a morte do irmão em relação à viagem de Catulo à Bitínia (57-56 a.C) e em seguida à visita ao túmulo de seu irmão em Troia.

Segundo Bunse,¹⁰³ o poema 66 se divide em dois movimentos justapostos: 1-38: as lágrimas de Berenice e 39-94: o lugar do cacho no céu. John Godwin¹⁰⁴ propõe a seguinte divisão: 1-14: auto-apresentação pela trança, 15-32: tristeza nos casamentos: duas vezes contraste entre noivas ‘normais’ e Berenice, e entre bravura anterior de Berenice e sua tristeza na partida do seu marido, 33-38: a trança dada como oferta para o sucesso de Ptolomeu, 39-76: os sofrimentos da trança cortada, 77-94: exortação para preservar a honra da trança com perfume – e conselho moral. Para Videau¹⁰⁵ o poema é articulado logicamente e cronologicamente em dois tempos: 1-78: a narração da transformação da cabeleira em astro, depois sua descoberta, suas causas, sua realização e suas circunstâncias e 79-92¹⁰⁶: pedido de um culto destinado ao astro novamente reconhecido.

O núcleo temático do poema 66 pode ser observado a partir dos versos 33-38 pelo discurso da própria cabeleira. Neste excerto é possível verificar todos os acontecimentos que envolvem o enredo do poema: “(...) celebração da proeza guerreira cumprida, magnificação da vitória, ao mesmo tempo testemunho do amor da rainha atendida, designam o dedicador, os deuses destinatários da oferta (*caelesti coetu*), as circunstâncias do voto.”¹⁰⁷ Segundo Videau “estes três dísticos constituem um resumo mínimo do poema: seu núcleo narrativo.”¹⁰⁸

Atque ibi me cunctis pro dulci coniuge diuis
Non sine taurino sanguine pollicita es,
Sei reditum tetulisset: Is haut in tempore longo
Captam Asiam Aegypti finibus addiderat.
Quis ego pro factis caelesti reddita coetu
Pristina uota nouo munere dossoluo.

E, então, me prometeste a todos os deuses, não sem o sangue taurino, pelo caro esposo, se ele obtivesse o seu retorno: ele, não em muito tempo, juntara a capturada Ásia aos territórios do Egito. Por estes feitos, oferecida em assembléia divina, cumpro os primitivos votos em nova graça.

¹⁰³ BUNSE: 1950, p.27

¹⁰⁴ GODWIN: 1995, pp. 183-184

¹⁰⁵ VIDEAU: 1998, pp.51-52

¹⁰⁶ Segundo a autora, se retirarmos os versos 92-94, o verbo *dossoluo* (v.38) constituiria o centro da elegia. (VIDEAU: 1999, p.164)

¹⁰⁷ “ (...) célébration de la prouesse guerrière accomplie, magnification de la victoire, en même temps que témoignage de l’amour de la reine exaucée, désignent le dédicant, les dieux dédicataires (*caelesti coetu*), les circonstances du voeu.” (VIDEAU: 1998, p.52)

¹⁰⁸ “Ces trois distiques constituent un résumé minimal du poème : son noyau narratif.” (VIDEAU: 1998, p.45)

4.1 Da tradução

Dos 116 poemas que compõem a coletânea catuliana, certamente a *Cabeleira de Berenice* não é o mais conhecido. Por se tratar de uma tradução, muitos estudiosos têm deixado esse poema à margem de suas análises literárias, reduzindo apenas seus olhares aos estudos linguísticos e filológicos tal como o fez Heinrich Bunse no importante estudo apresentado em sua dissertação intitulada *O carmen LXVI de Catulo*:

O fato de se tratar, no carm. 66, de uma tradução deve ser suficiente para não mais atribuírem a Catulo procedimentos que correm por conta de Calímaco (...) já que Catulo apenas¹⁰⁹ traduziu. (...) [O poema 66] Se trata de uma tradução literal, muitas vezes dístico por dístico. Num trabalho desta natureza é claro que não podemos falar em originalidade; muito menos, ainda, podemos atribuir ao nosso poeta procedimentos estilístico-linguísticos que, em verdade, são característicos dos poetas alexandrinos, no nosso caso de Calímaco. (BUNSE: 1950, pp.34-35 e 72)

Por ser o poema 66 uma tradução, estaria nulificado o seu valor poético? Sem entrarmos propriamente no mérito das premissas teóricas da tradução, já poderíamos apontar uma grande importância à tradução de Catulo, que serve de modelo de comparação para complementar algumas das inúmeras lacunas deixadas pelo texto grego, uma vez que o original se encontra fragmentado, ou seja, graças a Catulo é possível conhecer mais profundamente o que poderia ter sido o original de Calímaco.

Desde os primórdios da literatura latina (século III a.C.) a prática da tradução de textos gregos entre os poetas latinos é realizada com frequência. O nascimento da literatura latina é marcado por uma tradução - a tradução do grego para o latim da *Odisseia* de Homero realizada por Lívio Andronico, que não foi apenas o primeiro poeta latino, mas também o primeiro professor e tradutor europeu.¹¹⁰ Sua tradução da *Odisseia* foi usada como obra de referência para o letramento de muitas crianças romanas e continuou sendo utilizada como livro didático até a época do imperador Augusto.¹¹¹ O exercício de copiar os modelos gregos foi usado amiúde pelos poetas latinos. No teatro, por exemplo, os poetas Plauto e Terêncio desenvolveram técnicas próprias de reelaboração de seus modelos gregos fundamentadas na *contaminatio*. O próprio Terêncio, no prólogo dos *Adelphoi*, se defende da acusação de plágio da qual foi acusado, explicitando a originalidade de sua obra com base nesse procedimento.

¹⁰⁹ Grifo nosso.

¹¹⁰ BALLARD: 1992, p. 38 apud FURLAN: 2001, p.12

¹¹¹ HARVEY: 1998, p. 309

O orador Cícero, em 46 a.C., oferece as primeiras reflexões sobre a prática da tradução, no *De optimo genere oratorum* (V,14) ao abordar a dicotomia fundamental existente na teoria da tradução: traduzir *ut interpres* (como intérprete) e *ut orator* (como orador), isto é, tradução literal (*uerbum pro uerbo*) e tradução literária (*genus omne uerborum uimque*).

Ainda que não seja o propósito deste trabalho aprofundar-se em reflexões acerca da teoria da tradução, é fundamental apresentar algumas questões inerentes à tradução na antiguidade romana a fim de justificar, sobretudo, o enfoque literário dado a este estudo, que elegeu como *corpus* um poema que fora traduzido do grego para o latim.

Diferentemente do que encontramos no estudo de Bunse, a tradução na antiguidade tem um caráter determinante para a formação da literatura latina e dessa forma a tradução catuliana do *Βερενίκες Πλόκαμος* não poderia ser entendida como ‘apenas’ uma tradução, mas como a prática do próprio fazer poético através da *imitatio* ou ainda da *aemulatio*. Observe-se comentário apresentado por Oliva Neto a propósito da prática de imitar na poética helenística,¹¹² onde esse exercício não era coibitivo, ao contrário, era incentivado, uma vez que representava a manutenção de um legado da tradição acessível a alguns dos poetas helenísticos, que também eram bibliotecários¹¹³ na Biblioteca de Alexandria.

Tendo, de início, nos monumentos do passado seu objeto, imitar era antes homenagem do que plágio. Era a possibilidade que esses autores tinham de emular, segundo o eterno caráter agonístico da cultura grega. Imitar permitia-lhes exibir sua vasta erudição, palavra-chave desta poética, pois o movimento de elaboração de novas obras, direito assegurado de qualquer época, voltava-se não para a novidade isenta de substância, por isso impensável, mas para o rebuscar na origem aspectos menos conhecidos dos antigos mitos e tradições. (OLIVA NETO: 1996, p.26)

Que papel teria a tradução de textos gregos na sociedade romana uma vez que a aristocracia era essencialmente bilíngue? Não só a língua foi adotada pelos romanos, mas a formação educacional grega de uma maneira geral, conforme apresenta Marrou:

Assim a aristocracia romana adotou, para seus filhos, a educação grega. (...) As famílias romanas, preocupadas em assegurar a seus filhos a mais completa educação, nada poupavam para proporcionar-lhes a melhor formação grega. (...) Em busca de uma formação grega completa, os jovens romanos não se contentarão mais com professores que podem encontrar em Roma ou atrair a Roma, mas irão completá-la na Grécia, onde poderão fazer os mesmos estudos que os gregos de nascimento. (MARROU: 1990, pp. 381-383)

¹¹² “Uma grande época literária é talvez sempre uma grande época de traduções (...)” POUND, E. *Literary Essays*, apud CAMPOS: 2006, p.35

¹¹³ Calímaco de Cirene e Apolônio de Rodes.

E a tradução entre os romanos:

(...) estava vinculada à teoria e prática da imitação de modelos literários, mas, diferentemente de outras formas de imitação retórico-literária, a teoria da tradução se apresentava como um padrão de transferência, de substituição e deslocamento da fonte. O objetivo da tradução é reinventar a fonte: a tradução surge de um reconhecimento da diferença: a reverência romana pela cultura grega era apenas um corolário do desejo de deslocar aquela cultura e eliminar seu domínio hegemônico através da contestação. (FURLAN: 2006, p.23)

Dessa maneira, a tradução para os romanos consistia no exercício literário, cuidadosamente elaborado com técnicas adquiridas na própria formação educacional, que incluía como um dos exercícios de retórica e de gramática, a tradução. A prática retórica teria como objetivo o aprimoramento da imitação e a gramática, um meio de apurar os comentários textuais.¹¹⁴

Reconhecendo o avanço cultural da Grécia, o exercício tradutório de textos gregos possibilitaria aos romanos desenvolver a sua própria literatura, a partir do contato com o legado grego. Essa prática contribuiu para que a literatura latina se esmerasse e construísse sua própria identidade literária. Nesse sentido, é possível dizer que a tradução contribuiu também no processo de aculturação de uma *paideia* grega.¹¹⁵

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da temática do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso. (CAMPOS: 2006 p.43)

Sobre o valor da tradução, João Alexandre Barbosa no artigo *Envoi: a tradução como resgate* discorre:

(...) a tradução equivale à própria definição do ser humano enquanto ser dotado de uma linguagem de comunicação articulada. Embora corra-se o risco da generalização, é preciso acentuar este caráter amplo do conceito de tradução: senhor de linguagens, a das artes, a das ciências, a da especulação filosófica, a dos gestos, a dos ritos, e não somente verbal, o homem é aquele ser que traduz. Traduz: leva adiante (de *traducere*) ou transfere (de *translatio*) o sentido. É claro que em ambas as vozes latinas os dois conceitos estão articulados. Levar adiante e transferir são aproximações ao mesmo processo de transformação do sentido original. Precisamente por serem aproximações, é que entre uma e outra está situado o processo de transformação: a busca pelo sentido original implica tanto o movimento para além quanto a transferência de contextos. Por isso, é possível pensar a tradução como uma empresa à beira da impossibilidade permanente. Traduzir significaria

¹¹⁴ FURLAN: 1991, p.15

¹¹⁵ OLIVA NETO: 1996, p.61

assim distanciar-se cada vez mais do sentido original pela modificação de um contexto básico perdido. Não é pois sem razão que o problema da tradução, para alguns, termina por apontar a própria condição fragmentária e perdida do homem.

(BARBOSA: 2005, pp.155-156)

Dessa forma, a tradução, baseada na *imitatio/aemulatio*, mostraria, por um lado, a habilidade do poeta como tradutor, que recria o original superando-o e estreitando os laços culturais, por outro, afirma uma identidade literária latina tendo como selo político a própria língua.

Afirmando-se como *imitatio* ... a tradução assume os riscos da crítica quer do processo, quer do produto. Sendo assim, ao libertar-se da aspiração ao Sentido, aceitando-se como *imitador*, o tradutor atinge o alvo da própria criação, re-criando. Não mais apenas se amplia ou se transfere de um código para outro: recompõe-se, pela *imitatio*. (BARBOSA: 2005, pp.157-158)

Dessa forma, Calímaco através da leitura catuliana passa a integrar o contexto de uma nova realidade que constitui a base deste nosso estudo.

Portanto, adota-se, neste trabalho, o conceito de tradução como “recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca,”¹¹⁶ donde a informação estética calimáquea, “em outra língua será uma outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente.”¹¹⁷

4.2 Da contextualização do poema

Depois de eleito o poema 66 como *corpus* para esta pesquisa, um dos primeiros questionamentos que surgiu foi: diante da rica produção de Calímaco, o que teria levado Catulo a eleger o Βερενίκες Πλόκαμος para tradução?

Para Ettore Paratore, este poema de Calímaco “parece ter sido escolhido de antemão por Catulo, por celebrar um exemplo de amor conjugal, por conter uma esconjuração contra as esposas infiéis.”¹¹⁸ Para Eduardo Coelho, “a tradução da *Comae Berenices* enaltece a grandeza do verdadeiro amor conjugal. Daí que, Catulo aproveite a ocasião para, em prol dos direitos e deveres conjugais, dirigir uma invectiva contra as esposas adúlteras.”¹¹⁹ A passagem mencionada pelos autores refere-se ao tom laudatório que é dado às mulheres casadas em

¹¹⁶ CAMPOS: 2006, p.35

¹¹⁷ BENSE apud CAMPOS: 2006, p.33

¹¹⁸ PARATORE:1987, p.337.

¹¹⁹ COELHO: 1993, p.80

legítima união e por sua vez ao insultuoso, dedicado às indignas nos versos 86-88, como pode ser verificado a seguir:

Namque ego ab indignis praemia nulla peto.
Sed magis, o nuptae, semper concordia uostras
Semper amor sedes incolat assiduus.

Porque eu não peço favores às indignas, mas antes, ó esposas, que sempre a concórdia, sempre o amor assíduo habitem vossas casas.

Todavia, talvez seja possível identificar mais a abordagem do matrimônio temático como uma das características próprias ao gênero elegíaco, reafirmando assim a importância da *fides* na elegia amorosa, do que buscar nele a razão que levou Catulo a escolher este poema para traduzir.

A tradução da *Cabeleira de Berenice* parece ter sido intencionalmente dedicada por Catulo ao amigo Gélío, como sugerem os versos do poema 116, mas decepcionado com o rancor do amigo, decidiu então oferecer ao orador Q. Hortênsio Hortalo:¹²⁰

Saepe tibi studioso animo uenante requirens
Carmina uti possem mittere Battiadae,
Qui te lenirem nobis, neu conarere
Tela infesta mittere in usque caput,
Hunc uideo mihi nunc frustra sumptum esse laborem,
Gelli, nec nostras hinc ualuisse preces.
Contra nos tela ista tua euitamus amictu;
At fixus nostris tu dabis supplicium.

Muitas vezes buscando, com espírito zeloso de quem caça, como eu poderia enviar a ti versos de Calímaco, para que eu te acalmasse em relação a mim e que tu não tentasses enviar flechas inimigas contra minha cabeça. Vejo, agora, Gélío, que este trabalho foi realizado por mim em vão e que minhas súplicas não tiveram valor com relação a isso. Evitei com o manto estas tuas flechas contra mim. Todavia, tu, preso às minhas serás punido.

O poema 66 é prenunciado pelo poema 65, 1-4, em que Catulo, além de dedicar a tradução ao amigo Hortalo, se justifica por não ter composto um poema original, como havia prometido.

Etsi me assiduo confectum cura dolore
Seuocat a doctis, Ortale, uirginibus,
Nec potis est dulcis Musarum expromere fetus
Mens animi (...)

Apesar de uma inquietação me separar das doudas virgens, ó Hortalo, a mim que estou atormentado por imensa dor, nem meu espírito é capaz de exprimir os doces frutos (...)

¹²⁰ PARATORE:1987, p.335

A razão da não composição de uma peça inédita é associada por Catulo ao luto pela morte de seu querido irmão, sofrimento este que também é citado na primeira fase do poema 68 (19-24):

Sed totum hoc studium luctu fraterna mihi mors
Abstulit. O misero frater adempte mihi,
Tu mea tu moriens fregisti commoda, frater,
Tecum una tota est nostra sepulta domus,
Omnia tecum una perierunt gaudia nostra,
Quae tuus in uita dulcis alebat amor.

Mas a morte do meu irmão por causa do luto levou de mim toda esta vontade. Ó irmão, afastado de mim, pobre infeliz, sucumbindo tu, ó irmão, tu rompestes minha alegria de viver, juntamente contigo toda nossa casa foi sepultada. Juntamente contigo desapareceram todas as nossas alegrias, que teu doce amor em vida nutria.

E ainda na peça 101, que “mais que um epigrama, é elegia no sentido antigo, por sua composição em dísticos, e no sentido moderno, pelo tom de lamento.”¹²¹

Multas per gentes et multa per aequora uectus
Aduenio has miseris, frater, ad inferias,
Vt te postremo donarem munere mortis
Et mutam nequiquam alloquerer cinerem,
Quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum,
Heu miser indigne frater adempte mihi.
Nunc tamen interea haec prisco quae more parentum
Tradita sunt tristi munere ad inferias,
Accipe fraterno multum manantia fletu,
Atque in perpetuum, frater, aue atque uale.

Impelido por muitos povos e muitos mares venho, ó irmão, para estes infelizes sacrifícios fúnebres, para oferecer-te a última homenagem devido a tua morte e dirigir palavras em vão às cinzas mudas. Ah! infeliz irmão, separado de mim de maneira tão indigna, pois que Fortuna levou de mim meu próprio irmão. Agora, todavia, neste momento pelo antigo costume dos antepassados, aceita estas coisas que foram trazidas em triste oferenda para teus sacrifícios fúnebres. Aceita estas coisas muito umedecidas em lágrima fraterna e, ó irmão, para sempre, adeus, adeus!

O carne 65, conhecido também como *dédicace-poème*¹²² ou *envoy-poem*¹²³, tem um papel fundamental para a compreensão do poema 66, uma vez que Catulo justifica a não

¹²¹ OLIVA NETO: 1996, p.250

¹²² VIDEAU: 1998, p.38.

¹²³ GRIFFITH: 1995, p.53

composição de uma peça original e oferece, em substituição¹²⁴ *haec expressa*¹²⁵ ... *carmina*¹²⁶ *Battiadae*¹²⁷ (esses versos traduzidos de Calímaco). Ao estabelecer tal vinculação, o veronês não apenas estabelece uma relação de inerência entre os poemas 65 e 66, mas também contextualiza, como se verificou, o poema *A cabeleira de Berenice* à morte do irmão de Catulo.

Por outra perspectiva, a leitura do poema 66 associada ao poema 65 e comparada ao original grego, introduz, segundo Videau¹²⁸ uma teoria da elegia. De acordo com a autora, a própria indivisibilidade existente entre os poemas 65 e 66 caracterizariam essencialmente uma dualidade, na medida em que o primeiro seria a representação da dedicatória e o segundo o próprio elemento dedicado, isto é, aquele o comentário e este a composição. Ou ainda como apresenta Claude Rambaux¹²⁹ o poema 65, juntamente com o 66 apresenta uma forma análoga a do 68, visto que esse poema se divide em duas partes distintas: na primeira uma carta pessoal e na segunda a elegia, propriamente dita. Assim como se apresenta o carme 68, a leitura conjunta dos poemas 65 e 66 também apresentaria estrutura semelhante. Nesse sentido, o poema 66 se integra à coletânea estabelecendo uma coerência temática e estrutural com os demais poemas da coleção.

A riqueza do poema 66 consiste na engenhosidade de Catulo que alcançou outros elementos velados ou não e possivelmente preferiu este poema calimáqueo, não apenas como um manifesto elegíaco, mas também pela nova significação que ele poderia ter sendo contextualizado em sua obra com o poema 65, e, por conseguinte, com a morte de seu irmão como demonstra Videau: “A história da cabeleira de Berenice esconde (*tegam*) e sublima a dor da morte de um irmão em um ‘semi-poema’.”¹³⁰ Ainda neste sentido, Clausen “vê o

¹²⁴ Processo inverso acontece no poema 68, em que Mânlio solicita a Catulo o envio de outros poemas, já que ele não consegue compô-los em virtude da morte de seu irmão. Contudo, Catulo parece não poder atender ao amigo, pois não tinha consigo tantos textos. (68, 33-36)

¹²⁵ “Il s’agit, selon A.TRAINA, d’une fidélité rigoureuse au modèle.” TRAINA, Alfonso. *Vortit barbare*, 1970, p.58 sqq. (apud VIDEAU : 1998, p.58)

¹²⁶ “Le poème LXVI était certainement au nombre des ouvrages annoncés par ce préambule, à supposer même que, par le pluriel *carmina*, Catulle ait jamais voulu en désigner d’autres.” (LAFAYE: 1894, p.200)

¹²⁷ “Seu pai chamava-se Bato e portanto tinha o mesmo nome do fundador da cidade; segundo Estrabão (17,837), a família orgulhava-se de descender deste ilustre antepassado. É isto que Calímaco pretende dizer ao chamar-se a si mesmo Batíade (*Ep.* 35).” (LESKY: 1995, p.743)

¹²⁸ VIDEAU: 1998, p.38

¹²⁹ RAMBAUX: 1985, P.41

¹³⁰ “L’histoire de la boucle de Bérénice cache (*tegam*) et sublime la douleur de la mort d’un frère en un « semi-poème »” (VIDEAU: 1998, p.58)

poema como uma elaboração ‘obliqua do tom expresso mais diretamente no poema 65’.¹³¹ Ou ainda como propõe Griffith:

Como o penúltimo poema na *Aetia* de Calímaco (o último poema é um epílogo com efeito de transição para os iambos), a *Cabeleira de Berenice* foi para Catulo, em certa medida, uma escolha óbvia de tradução, porque o *liber* de Catulo deve muito a *Aetia* (Wiseman, 183-184), mas este era um poema com cerca de 7.000 versos de acordo com (Trypanis, 2), e nós devemos suspeitar que Catulo tinha uma razão ulterior para escolher a *Coma* e não a *Tumba de Simônides* ou a *Acontius e Cydippa*. Qual era essa razão? Colocar essa questão não significa necessariamente aceitar como ingênua a afirmação de Catulo de que ele tinha sido forçado pela dor a traduzir o poema de um outro escritor. Qualquer *recusatio* é inerentemente paradoxal (Davis 28-9), e Catulo 65, em particular, levanta suspeitas, já que a confissão de Catulo de que ele está psicologicamente incapacitado de escrever poesia toma uma forma artisticamente tão poética (Selden 474). Entretanto, quer Catulo tenha composto o poema 65 como uma estratégica retórica, ou quer tenha agido com transparência, uma auto-biografia sem arte, ele situou a sua tradução de Calímaco firmemente no contexto da morte de seu irmão e nós temos o direito de inquirir o significado desta justaposição.¹³² (GRIFFITH: 1995, p.51)

Ainda sobre a relação do poema 66 com o 65, King comenta: “(...) o poema 65 de Catulo rejeita o pedido que Hortalo lhe fizera de escrever um poema não só novo, mas também épico, enquanto, ao mesmo tempo, oferece no metro elegíaco adequado à matéria um ἀπίον quase calimáqueo para sua recusa (ou seja, a dor pela morte do irmão).”¹³³

A relação com a morte do irmão é apresentada, na maior parte dos estudos realizados para esta pesquisa, como uma das motivações de Catulo para traduzir esse poema. O que se verifica é a alternância de paralelismos apresentados por cada autor para justificar tal aproximação. Griffith, por exemplo, encontra na *Ilíada*, 23 essa relação mais íntima com o poema 66 e vê nesse paralelo três pontos importantes:

¹³¹ “(...) sees the poem as ‘an oblique elaboration of the mood expressed more directly in 65’” (apud GODWIN: 1995, p.183)

¹³² “As the penultimate poem in Callimachus' *Aetia* (the last poem is an epilogue effecting the transition to the *Iambi*), the *Coma Berenices* was in some ways an obvious choice for Catullus to translate, because Catullus' *liber* owes much to the *Aetia* (Wiseman 183-4), but that was a work of some 7,000 lines (Trypanis, 2), and we must suspect that Catullus had a further reason for choosing the *Coma* over the *Tomb of Simonides* or *Acontius* and *Cydippe*. What was this reason? To pose this question is not necessarily to accept as ingenuous Catullus' claim that he has been forced by grief to translate another writer's poem. Any *recusatio*, like a preterition writ large, is inherently paradoxical (Davis 28-9), and Catullus 65 in particular arouses our suspicions, because Catullus' confession that he is psychologically unable to write poetry takes such a poetically artful form (Selden 474). Nevertheless, whether Catullus has composed poem 65 as a deliberate rhetorical strategy or as transparent, artless autobiography, he has situated his Callimachus-translation firmly in the context of his brother's death, and we are entitled to ask the significance of this juxtaposition”.

¹³³ “(...) Catullus 65 rejects Hortalus' request not just for an original poem but specifically for an epic, while at the same time offering in the appropriate elegiac metre a quasi- Callimachean ἀπίον for this refusal (namely grief over his brother's death)” (apud GRIFFITH: 1995, p.55)

Primeiro, o irmão de Catulo é separado, na morte, de seus ancestrais e pelos ritos funerários celebrados *prisco... more parentum* (Cat. 101. 7) assim como Aquiles é separado de seu pai; Berenice se reencontra com seu marido, a quem ela chama ‘irmão’, à maneira honorífica formal, embora nesse caso inadequada, para um casal real egípcio (66.22). Segundo, o irmão de Catulo, assim como Aquiles morreu na Ásia distante de casa e talvez depois de uma longa ausência; Ptolomeu retornou triunfante brevemente depois da Guerra na Ásia (Cat. 66.35). Em um terceiro ponto, tanto a situação de Catulo, quanto a de Aquiles, eram em diferentes maneiras opostas à de Berenice: as cinzas do irmão de Catulo são mudas (Cat. 101.4) e o cabelo de Aquiles foi consumido pelo fogo; a nova constelação pode falar já que queima no céu.¹³⁴ (GRIFFITH: 1995, pp.55-56)

Para Griffith, “*a Coma Berenices* é o negativo fotográfico da (...) situação de Catulo. Catulo usa-o para expressar sua dor *per contrarium*.”¹³⁵

É possível notar que *A Cabeleira de Berenice* fundamenta-se em um primeiro plano, em uma história de amor real (Berenice e Ptolomeu) ratificada por outras histórias de amor mitológicas (cabeleira e Berenice, Diana e Endimião), justaposta à de Catulo e seu irmão, tendo como fio condutor que as entrecruza a dor da separação (*discidium*), quer temporária, como a de Ptolomeu e Berenice, quer permanente, como mostram as narrativas alusivas aos mitos e a vivenciada por Catulo com a perda de seu irmão. Assim o próprio poema parece tornar-se, para o poeta, um ex-voto, não no sentido de agradecer necessariamente uma graça alcançada, mas antes, por expressar um valor laudatório: “é o texto descritivo que é substituído pelo objeto.”¹³⁶ Além das belas imagens mitológicas e dos paralelismos, a recriação do poema grego feita por Catulo oferece ao leitor uma rica ilustração de um poema do gênero pela sua forma narrativa e estrutura, e ainda, a contribuição catuliana sugere ao leitor inúmeras leituras.

A tradução de Calímaco feita por Catulo, ainda que tenha, em grande medida, permanecido fiel às palavras do texto, adquire em seu novo contexto um novo caráter: a concepção poética de um poeta da corte celebrando a imortalidade do cacho de Berenice assim como a de seu próprio nome, quando situado no contexto da vida de Catulo parece limitar uma violenta emoção dentro dos estreitos limites da λεπτότης (sutileza) Alexandrina: ‘para o seu irmão não há transformação em estrela

¹³⁴ “First, Catullus' brother is separated in death from his ancestors and from funeral rites celebrated *prisco . . . more parentum* (Catull. 101.7) as Achilles is separated from his father; Berenice is reunited with her husband, whom she calls "brother" after the formal, although in his case inaccurate, honorific fashion for the Egyptian royal couple (Catull. 66.22).¹⁵ Second, Catullus' brother, like Achilles, died in Asia far from home and perhaps after long absence; Ptolemy returned swiftly in triumph from his Asian campaign (Catull. 66.35). On a third point, both the situation of Catullus and that of Achilles are in different ways opposed to Berenice: the ashes of Catullus' brother are mute (Catull. 101.4)¹⁶ and Achilles' hair is consumed by fire; the new constellation can talk as it burns eternally in the heavens.”

¹³⁵ “ (...) the *Coma Berenices* is the photographic negative of (...) Catullus' situation. Catullus uses it to express his grief *per contrarium*.” GRIFFITH: 1995, p. 56

¹³⁶ “ (...) c'est le texte descriptif qui est substitué à l'objet” (Apud VIDEAU: 1998, p.58)

não há imortalidade e para ele , de forma análoga, não há consolo'.¹³⁷ (GRIFFITH: 1995, p.49)

A propósito da contribuição catuliana, Granarolo apresenta alguns aspectos que demonstram a superação do poeta veronês em relação à poesia alexandrina:

1) não tendo grande apreço por uma erudição puramente científica e objetiva, ele utilizou os instrumentos de precisão (quando necessário, ele inventou ou adaptou) herdados do alexandrinismo para analisar e ilustrar sua própria vida interior, modificando até o mito no sentido de sua ardente personalidade. 2) não satisfeito de reviver assim os temas, imagens e processos muito banalizados do alexandrinismo, Catulo os fez intervir na sua problemática pessoal, nos campos implicando a entrada em um jogo de fatores éticos e de princípios fundamentais de comportamento: a arte muito refinada pode tornar-se instrumento de edificação pessoal, o mito como imagem assume uma função catártica, e não simplesmente de evasão, ou ainda de sublimação como nos outros elegíacos latinos.¹³⁸ (GRANAROLO: 1967, p.377)

4.3 Da visão catuliana do poema

Quando *A cabeleira de Berenice* é contextualizada em relação à morte do irmão de Catulo, é possível, através de elementos presentes no poema, notar um paralelo com a elegia amorosa no sentido da própria valorização e predominância do tema amoroso, que pode ser confirmado, embora a forma seja grega, a partir de conceitos e sentimentos romanos¹³⁹ de *pietas, fides e discidium*.

Nesse poema, o amor é o elemento impulsionador que permitirá a expressão de outras manifestações características da sociedade romana ou próprias da elegia amorosa. O tema do amor pode ser observado na relação de Berenice e Ptolomeu, Berenice e seu pai, rei Magas, entre a cabeleira e sua senhora e ainda, pela contextualização sugerida no poema 65, entre Catulo e seu irmão. Sob a metáfora mitológica representada pela expressão *dulcis amor* (v.6),

¹³⁷ “Catullus' Callimachus-translation, while remaining largely faithful to the words of the text, acquires in its new context an altered spirit: the poetic conceit of a court-poet celebrating the immortality of Berenice's lock and so of her name, when situated in the context of Catullus' life, seems to confine violent emotion within the narrow confines of Alexandrian λεπτότης: ‘for his brother, there is no stellation, no immortality, and for him, accordingly, no consolation’.”

¹³⁸ “1) se sentant peu de goût, en général, pour une érudition purement scientifique et objective, il a utilisé les instruments de précision (au besoin, il en a inventé ou adapté) hérités de l'alexandrinisme pour analyser et illustrer sa propre vie intérieure, infléchissant jusqu'au mythe dans le sens de son ardent personnalité; 2) non content de revivifier ainsi les thèmes, images et procédés les plus rebattus de l'alexandrinisme, Catulle les a fait intervenir dans sa problématique personnelle, en des domaines impliquant l'entrée en jeu de facteurs éthiques et de principes fondamentaux de comportement: l'art le plus raffiné peut alors devenir instrument d'édification personnelle, le mythe comme l'imagerie assumer une fonction cathartique, et pas simplement d'évasion, ou encore de sublimation comme chez les autres élégiaques latins.”

¹³⁹ COELHO: 1993, p.77

é possível notar o tom amoroso que perpassa toda a obra. O adjetivo *dulcis* aparece também na expressão *dulcia ... uestigia* (v.13), referindo-se aos doces vestígios da noite de núpcias de Berenice e Ptolomeu e ainda, é o adjetivo usado por Catulo para qualificar o esposo: *dulci coniuge* (v.33). O termo *dulcis* é usado pelo poeta tanto na expressão da metáfora mitológica do amor, representado pelo mito de Diana e Endimião, quanto na representação do amor real exaltado nas figuras da rainha Berenice e do rei Ptolomeu.

O ideal de *pietas* e *fides* podem ser vistos nesse poema, a partir da relação de Berenice e Ptolomeu, como importantes pressupostos para a concretização de um casamento feliz.¹⁴⁰ Ao longo do poema 66 é possível notar claramente que Berenice e Ptolomeu representam um modelo ideal não apenas de amor conjugal, mas também um exemplo de homem de feitos gloriosos e mulher de feitos honrosos. A rainha Berenice é apresentada como um protótipo enaltecido da figura feminina (o que não poderia ser diferente no contexto calimáqueo de poesia cortesã) a partir de termos que a aproximam do modelo épico pela heroicidade (*magnanimam, fortior*), como se pode perceber nos versos 25-28:

(...) at te ego certe
Cognoram a parua uirgine magnanimam.
Anne bonum oblita es facinus, quo regium adepta es
Coniugium, quod non fortior ausit alis?

Mas eu te conheço desde menina, magnânima. Acaso esqueceste a boa ação, que ninguém mais forte ousou, com a qual alcançaste uma união régia?

O rei Ptolomeu é representado simultaneamente como um herói virtuoso que vai à guerra e retorna vitorioso e “o herói de um casamento descrito como um triunfo guerreiro”¹⁴¹, como pode ser verificado nos versos 11-14.

Qua rex tempestate nouo auctus hymenaeo
Vastatum finis iuerat Assyrios,
Dulcia nocturnae portans uestigia rixae,
Quam de uirgineis gesserat exuuiis.

Na ocasião em que o rei, estimulado pelo recente casamento, fora devastar os territórios dos Assírios, levando os doces vestígios da luta noturna que dos despojos virginais obtivera.

¹⁴⁰ COELHO: 1993, p.78

¹⁴¹ VIDEAU: 1998, p 42

Ptolomeu é ao mesmo tempo o herói épico, conquistador de territórios e o herói no amor de seu casamento com Berenice, relação essa descrita com elementos bélicos (*uestigia / rixae*), o que, segundo Videau, aproxima e une esses dois planos.¹⁴²

A propósito do uso do adjetivo *dulcis*, vale apresentar o comentário de Videau: “O adjetivo *leitmotiv dulcis* muda o tom em direção a outra coisa que não a epopéia. O adjetivo *leuis, laeuis* ‘educado’ que nos faz pensar em *leuis* ‘leve’ transpondo a λεπταλέης [delicadeza] de Calímaco.”¹⁴³ Essa “sutileza” alexandrina, já mencionada por Griffith¹⁴⁴ é marcada no poema pelo termo *dulcis* que pode ser encontrado ainda, ao lado do termo *amor*, em outros três poemas catulianos: 64, 68 e 78. No primeiro, o poeta se refere ao amor de Teseu (64,120), no segundo, ao amor que seu irmão nutria em vida (68,24) e por último, referindo-se aos amores que Galo reunia (78,3).

4.3.1 A *fides*

Segundo Pierre Grimal “uma das manifestações mais primitivas da *pietas* era o respeito pelos compromissos, a *fides*.”¹⁴⁵ Nesse respeito consiste a essência de “uma das virtudes fundamentais da moral romana.”¹⁴⁶ Segundo V. Pöschl,¹⁴⁷ a *fides* “está no centro da ordem política, social e jurídica de Roma” e constitui, como sugere Maria Helena da Rocha Pereira, “um juramento que compromete ambas as partes na observância de um pacto ‘bem firme’”.¹⁴⁸ Rocha Pereira comenta ainda que “o significado corrente na literatura republicana é o de ‘garantia’, esse seria o valor originário.”¹⁴⁹

Em Catulo, o termo é usado com o sentido de fé, fidelidade e ainda de confiança como no poema 87, reforçado pelo termo *foedere* (pacto):

Nulla potest mulier tantum se dicere amatam
Vere, quantum a me Lesbia amata mea es.
Nulla fides nullo fuit umquam foedere tanta,
Quanta in amore tuo ex parte reperta mea est.

¹⁴² VIDEAU: 1998, p. 56

¹⁴³ “L’adjectif *leitmotiv dulcis* déplace le ton vers autre chose que l’épopée. L’adjectif *leuis, laeuis*, « poli », qui n’est pas sans faire penser à *leuis* « léger » transposant le λεπταλέης de Callimaque.”

¹⁴⁴ (GRIFFITH: 1995, p.49)

¹⁴⁵ GRIMAL: 1984, p.70

¹⁴⁶ GRIMAL: 1984, pp. 70-71

¹⁴⁷ Apud ROCHA PEREIRA: 2002, p.332

¹⁴⁸ ROCHA PEREIRA: 2002, p.334

¹⁴⁹ Idem: Ibidem, p.333

Nenhuma mulher pode dizer que foi tão verdadeiramente amada quanto minha Lésbia foste amada por mim. Nenhuma fidelidade houve nunca em nenhum pacto tão grande quanto, da minha parte, foi encontrada no teu amor.

É possível notar a manifestação dessa virtude em várias passagens do poema 66. O primeiro exemplo pode ser observado através da personagem Berenice. Há no verso 27, através da expressão *bonum ... facinus* (boa ação) algo que pode evidenciar uma marcante manifestação da *fides*, mas que, por outro lado, pode passar despercebida pelo leitor: Tal expressão refere-se ao já mencionado assassinato de Demétrio e, que a despeito de aludir a uma tragédia, apresenta o tom benfazejo, pois que essa prática não era considerada, no mundo oriental, como crime e sim como uma “execução sumária comandada pelas necessidades políticas.”¹⁵⁰

Após a morte de Magas, Ápama, sua esposa, mãe de Berenice, impediria a união, anteriormente estabelecida, entre Cirene e o Egito, cedendo a filha a seu amante, Demétrio, o Belo, irmão de Seleuco, rei da Macedônia. Desposando Berenice, Demétrio reinaria sobre Cirene. Berenice, apesar de seus quinze anos (‘DESDE MENINA’) fez cumprir o antigo pacto, mandando matar Demétrio (*facinus*, ‘BELA AÇÃO’ e também ‘crime’). Poupou, porém, a mãe. (OLIVA NETO: 1996, p. 229)

Esta referência aparece no verso 26, quando a própria cabeleira, mostrando sua estreita relação (*cognoram*) com sua dona, comenta a respeito da altivez e bravura de Berenice, características estas atestadas desde tenra idade:

Cognoram a parua uirgine magnanimam.
Anne bonum oblita es facinus, quo regium adepta es
Coniugium, quod non fortior ausit alis?

Mas eu te conheço desde menina, magnânima. Acaso esqueceste a boa ação, com a qual alcançaste uma união régia, que ninguém mais forte ousou?

Esta *fides* subentendida no *bonum ... facinus* pode ser compreendida por duas perspectivas: quando Berenice faz ser cumprida a palavra dada de seu pai mandando matar Demétrio e ainda assumindo seu próprio compromisso quando faz cumprir o desejo de seu pai casando-se com Ptolomeu. A forte presença dessa virtude na relação entre Berenice e Ptolomeu ratifica “a importância da *fides* e uma contraposição da felicidade do amor conjugal à infelicidade do amor ilegítimo”¹⁵¹, que se constituirá como temática elegíaca no período

¹⁵⁰ LAFAYE: 1894, p.206

¹⁵¹ COELHO: 1993, p.80

augustano. Numa espécie de *exemplum per contrarium*, o poema 66 oferece o modelo ideal de relação conjugal em que o amor lícito é matéria poética, diferentemente do que se atestará em poetas como Tibulo e Propércio. Se por um lado, o carme 66 apresenta o modelo ideal de *matrimonium*, que “representa para o cidadão romano a natural integração na ordem institucional da família e do estado,”¹⁵² por outro será essencial à elegia augustana ter “por palco a ‘má’ sociedade , a fim de que os poetas pudessem ser escravos e queixosos.”¹⁵³ Segundo Coelho “o compromisso público e perpétuo de dois seres que se doam inteiramente um ao outro faz Catulo vibrar.”¹⁵⁴

Depois de consumado o matrimônio, Berenice dá novamente mais uma demonstração de *fides* ao suplicar aos deuses para que seu recém-esposo retorne da guerra em segurança. Todo o processo ritualístico¹⁵⁵ pode ser atestado nas duas sequências de versos (8-14 / 33-35), incluindo o sacrifício de um touro que, segundo Godwin, é “usado para expressar piedade”¹⁵⁶:

(...) caesariem
 Fulgentem clare, quam multis illa dearum
 Leuia protendens bracchia pollicita est,
 Qua rex tempestate nouo auctus hymenaeo
 Vastatum finis iuerat Assyrios,
 Dulcia nocturnae portans uestigia rixae,
 Quam de uirgineis gesserat exuuiis.
 (...)
 Atque ibi me cunctis pro dulci coniuge diuis
 Non sine taurino sanguine pollicita es,
 Sei reditum tetulisset. (...)

Ela ofereceu a muitas deusas a cabeleira que brilhava claramente, estendendo os leves braços, na ocasião em que o rei, estimulado pelo recente casamento, fora devastar os territórios dos Assírios, levando os doces vestígios da luta noturna que dos despojos virginais obtivera.

(...)
 E, então, me prometeste a todos os deuses, não sem o sangue taurino, pelo caro esposo, se ele obtivesse o seu retorno: (...)

Assim como Penélope, esposa de Odisseu, apresentada na *Odisseia* de Homero como “uma esposa fiel, prudente e atilada na posição difícil em que se vê por causa da ausência prolongada do marido”¹⁵⁷, ou ainda, louvada pela sua moralidade rígida,¹⁵⁸ Berenice aguarda

¹⁵² COELHO: 1993, p.78

¹⁵³ VEYNE: 1985, p. 137

¹⁵⁴ COELHO: 1993, p.78

¹⁵⁵ Segundo Videau (1998: p.51), o detalhamento do culto no poema 66 pode indicar ainda um tipo de elegia etiológica em que o poema descreve como o objeto do culto é constituído, as causas e a origem de sua existência.

¹⁵⁶ GODWIN: 1995, p.183

¹⁵⁷ HARVEY: 1998, p.387

ansiosa o retorno seguro de Ptolomeu, com quem recentemente se uniu em matrimônio. Essa expressão do ideal de relação conjugal, de acordo com Coelho, “visa um pacto recíproco total e estável.”¹⁵⁹

Uma outra importante manifestação da *fides* é apresentada pela cabeleira nos versos 37 e 38. Nessa passagem, ainda que a separação provoque um grande sofrimento, a *coma* cumpre o voto (*dossoluo uota*) realizado por sua dona e deixa sua fronte demonstrando o respeito ao compromisso assumido:

Quis ego pro factis caelesti reddita coetu
Pristina uota nouo munere dossoluo.

Por estes feitos, oferecida em assembléia divina, cumpro os primitivos votos em nova graça.

Segundo Videau: “Se a gente exclui a parte final, o verbo *dissoluo* constitui o centro da elegia e sua polissemia é apresentada de uma maneira acentuada.”¹⁶⁰

Outra demonstração de *fides* pode ser entendida a partir da leitura desse poema com o 65 – a de Catulo para com Hortalo, no cumprimento de sua promessa de enviar-lhe uma composição:

Catulo tinha prometido a Hortalo um poema original e estava trabalhando nele quando chegou a notícia da morte de seu irmão em Reteu (atual Baba Kale) na Tróade. Seu pesar o impediu de compor uma obra original, mas ele pôde pelo menos fazer uma tradução para cumprir sua promessa.¹⁶¹ (GRIFFITH:1995, p. 49)

A despeito (*etsi*) de ter sido abatido pela enorme dor, Catulo envia (*mitto*) os versos ao amigo, como se pode verificar nos versos (1- 4 / 15-16) do poema 65:

Etsi me assiduo confectum cura dolore
Seuocat a doctis, Ortale, uirginibus,
Nec potis est dulcis Musarum expromere fetus
Mens animi (...)
(...)
Sed tamen in tantis maeroribus, Ortale, mitto
Haec expressa tibi carmina Battiadae

¹⁵⁸ JAEGER: 2001, p. 46

¹⁵⁹ COELHO: 1993, p.78

¹⁶⁰ “Si, l’on exclut la partie finale, le verbe *dissoluo* constitue un centre de l’élégie et sa polysémie est d’autant plus exhibée” (VIDEAU: 1998, p. 45)

¹⁶¹ “Catullus had promised Hortalus an original poem and was working on it when news reached him of his brother's death at Rhoeteum (modern Baba Kale) in the Troad. His grief prevented him from composing an original work, but he could at least manage a translation to fulfill his promise”.

Apesar de uma inquietação me separar das doudas virgens, ó Hortalo, a mim que estou atormentado por imensa dor, nem meu espírito é capaz de exprimir os doces frutos (...)

(...)

Mas, contudo, em tantos sofrimentos, ó Hortalo, envio a ti estes versos traduzidos de Calímaco.

Vale ressaltar a posição de destaque em que os termos *etsi* e *mitto* encontram-se no texto: o primeiro, inicia o poema e o segundo finaliza o verso. Numa língua cujas palavras são marcadas por elementos flexionais, é possível que a ordenação ou desordenação destes vocábulos possam sugerir um recurso estilístico, que visaria dar luz a determinados termos significativos ao poema. É possível perceber outro exemplo nos versos iniciais do carne 66 (1-9):

Omnia qui magni dispexit lumina mundi,
Qui stellarum ortus comperit atque obitus
Flammeus ut rapidi solis nitor obscuretur,
Vt cedant certis sidera temporibus,
Vt Triuiam furtim sub Latmia saxa relegans
Dulcis amor guro deuocet aërio,
Idem me ille Conon caelesti lumine uidit
E Bereniceo uertice caesariem
Fulgentem clare, (...)

Aquele que observou todas as luzes do grandioso mundo, que descobriu o nascer e o morrer dos astros, como o brilho luminoso do impetuoso sol se obscurece, como os astros se ocultam em momentos específicos, como afastando furtivamente Trívia para baixo das rochas do monte Latmo, um caro amor a desvia do seu giro aéreo. Ele, o próprio Cónon, me viu entre os astros celestes, a mim cabeleira da cabeça de Berenice brilhando com grande esplendor (...)

A disposição sintática dos elementos celestiais, sobre os quais o restante do enunciado circunda, traduz uma visão panorâmica que se reduz à descoberta principal conduzindo o olhar do leitor a uma das protagonistas da obra: *caesariem* (a cabeleira). Colocando em destaque os termos observados no céu pelo astrônomo – *omnia lumina, stellarum, solis, Triuiam* e *caesariem* – é possível identificar pela organização dos elementos, em primeiro lugar: o olhar amplo que é conduzido ao micro pelo telescópio imaginário; em segundo, a revelação que é feita pela última palavra *caesariem* (cabeleira) se opondo ao geral que inicia o primeiro verso *omnia* (todas). É possível observar ainda que o “O universo celeste não é representado como um todo articulado e vivo, mas como um quebra-cabeça montado por

peças”.¹⁶² Catulo ordena os verbetes numa sintaxe organizada de forma a fragmentar os elementos do céu¹⁶³ e através desta mobilidade dos termos, o poeta recria a atmosfera celeste. Sobre a sintaxe expressiva latina, Paulo Sérgio de Vasconcellos discorre:

Uma característica da língua poética latina é o emprego expressivo da ordem das palavras. Como língua flexiva que marca a função dos nomes na sua forma mesma, o latim permite uma liberdade de colocação das palavras muito maior que em português, e os poetas se servem disso para criar certos efeitos de sentido.
(apud VIRGÍLIO: 2008, p.19)

Este mesmo efeito já fora usado por Catulo nos poemas 5 e 51, na reapresentação da visão de vida e morte, metaforicamente apresentadas pelas palavras *lux* e *nox* e na recriação dos efeitos perturbadores da paixão sobre o eu poético, respectivamente.

Outro aspecto da *fides* pode ser notado nesse poema na configuração do resgate à memória do irmão, cuja morte é mencionada, como já se verificou, em outros poemas da coletânea. Entendendo esse poema como um monumento ao amor e considerando a contextualização com a morte de seu irmão, é possível entender que Catulo, motivado pelo amor à família (*pietas*), prestasse, com a recriação desse poema, uma homenagem ao irmão falecido, já que não pôde estar ao seu lado no momento de sua morte em Tróia.

4.3.2 A *pietas*

Para Catulo “a instituição familiar constitui, segundo o poeta, a comunidade mais propícia à manifestação do verdadeiro amor”¹⁶⁴, o que demonstra a presença de outra virtude – a *pietas*.

É possível perceber, no conceito de *pietas* apresentado por Grimal, que uma de suas manifestações reside no sentimento existente na relação familiar:

Os romanos designavam por *pietas* a atitude que consistia em observar escrupulosamente não só os ritos mas as relações existentes entre os seres no interior do universo (...) Há portanto uma *pietas* para com os deuses, mas também para com a própria cidade e, para além desta, afinal para todos os seres humanos. Esta última extensão da *pietas* não foi tão lenta e tardia como por vezes se pensa. Manifestou-se precocemente pela noção jurídica de *jus gentium* (o ‘direito das gentes’), que impôs deveres mesmo para com os estrangeiros. Mas também é certo que só se

¹⁶² “L’univers céleste n’est pas représenté comme un tout articulé et vivant, mais comme un puzzle remonté par pièces.” (VIDEAU: 1998, p.39)

¹⁶³ VIDEAU: 1998

¹⁶⁴ COELHO: 1993, p.81

desenvolveu plenamente sob a influência da filosofia helênica quando se definiu claramente a concepção da *humanitas*, a idéia de que o simples facto de pertencer à espécie humana constituía um verdadeiro parentesco, semelhante ao que ligava os membros de uma mesma *gens* ou de uma mesma cidade e criando deveres de solidariedade, de amizade ou pelo menos de respeito. (GRIMAL: 1984, p.70)

O que pode ser mais claramente observado segundo a definição de Rocha Pereira: “A *pietas* define-se habitualmente como um sentimento de obrigação para com aqueles a quem o homem está ligado por natureza (pais, filhos, parentes). Quer dizer, por conseguinte, que liga entre si os membros da comunidade familiar.”¹⁶⁵

No poema 66, a *pietas* é marcada na própria consanguinidade existente entre Berenice e Ptolomeu, como podemos observar na árvore genealógica elaborada por Fordyce:

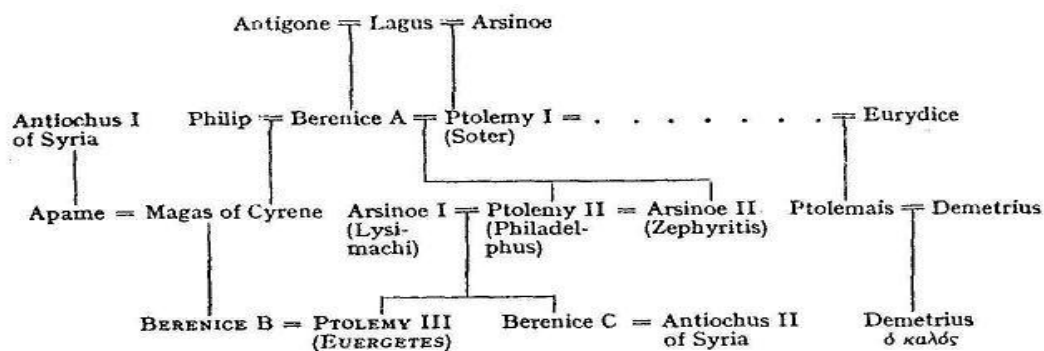


Figura 1 – Árvore genealógica da dinastia Ptolomaica (apud CATULLUS: 1965, p. 329)

De acordo com a ilustração, Berenice e Ptolomeu eram primos, entretanto, Catulo, em seu poema, ao se referir a Ptolomeu, nos versos 21 e 22, faz uso do verbete *frater*, que tem dupla significação: irmão e primo.

Et tu non orbem luxti deserta cubile,
Sed fratris cari flebile discidium?

E tu, abandonada, não lamentaste o leito vazio, mas a triste separação do querido primo?

Há em latim além de *frater* seis outros termos que poderiam ter sido empregados pelo poeta para representar o parentesco existente entre o rei e a rainha: *propinquus*, *-i* e

¹⁶⁵ ROCHA PEREIRA: 2002, pp.338-339

cognatus, -a, -um, que apresentam um sentido mais genérico – parente; *patruelis, -is, matruelis, -is, consobrina, -ae* e *consobrinus, -i*, que possuem uma acepção mais específica – primo / prima, podendo ser materno ou paterno, dependendo do termo. A escolha de Catulo pelo vocábulo *frater* parece ter sido conduzida por um critério estilístico, já que esta ambiguidade pode demonstrar ainda uma grande habilidade do poeta em potencializar, a partir desse elemento, o *páthos* elegíaco, como aponta Videau: “A natureza dos laços familiares entre rei e rainha do século III, primos, mas também a oficialidade do título de deuses irmãos e irmãs da tradição egípcia vem servir o patético elegíaco.”¹⁶⁶ Ou ainda como evidencia Fordyce:

Berenice e Ptolomeu não eram irmãos; eles eram, na verdade, primos (e *frater* é regularmente usado para “primos”) mas esta relação não está em questão aqui. A referência é ao estilo honorífico formal que descreveu a cōnjuge do rei egípcio como sua irmã. Então esses dois são descritos nas inscrições *Reis Ptolomeu (filho de) Ptolomeu e Arsínoe, irmãos dos deuses, e rainha Berenice, a sua irmã e esposa*. O *coma* aproveita para colocar a pergunta astuciosa ‘Talvez fosse fraternal o amor que te faz chorar?’¹⁶⁷ (apud CATULLUS: 1965, p. 332)

O laço que une a cabeleira à Berenice pode ser entendido também como expressão da *pietas*. A forte ligação entre o cabelo e sua dona pode ser observado já na primeira aparição da madeixa no verso 8, momento em que também é apresentada pela primeira vez a rainha. Esse laço é destacado pelo uso da preposição *e (ex)* regendo o nome próprio Berenice (*Bereniceo*) em ablativo, enfatizando, dessa forma, a origem da cabeleira (*caesariem*).

Idem me ille Conon caelesti lumine uidit
E Bereniceo uertice caesariem
 Fulgentem clare, (...)

Ele, o próprio Cónon, me viu entre os astros celestes, a mim cabeleira da cabeça de Berenice brilhando com grande esplendor (...)

“A doçura da ligação emocional”¹⁶⁸ entre a cabeleira e Berenice é mais uma vez confirmada nos versos 25-26 quando a cabeleira salienta o vínculo com sua senhora ao demonstrar que sua relação é longínqua (*a parua uirgine*).

¹⁶⁶ “La nature des liens familiaux existant entre le roi et la reine lagides du III^e siècle, cousins germains, mais aussi l’officialité du titre de dieux frères et soeurs de la tradition égyptienne viennent servir le pathétique élégiaque.”(VIDEAU: 1998, p. 43)

¹⁶⁷ “Berenice and Ptolemy were not brother and sister; they were actually cousins (and *frater* is regularly used for 'cousin') but that relationship is not in point here. The reference is to the formal honorific style which described the Egyptian king's consort as his sister: so these two are described in inscriptions Βασιλεις Πτολεμαιος Πτολεμαίου καὶ Αρσινώης θεων ἀδελφῶν καὶ βασίλισσα ἡ ἀδελφὴ αὐτοῦ καὶ γυνή . The *coma* takes advantage of it to put the mischievous question 'perhaps it was *sisterly* love that made you cry?’

¹⁶⁸ Apud GRIFFITH: 1995, p. 49

(...) at te ego certe
Cognoram a parua uirgine magnanimam.

Mas eu verdadeiramente te conheço, magnânima, desde menina

O forte vínculo que as une transcende a nova condição de astro da cabeleira, que mantém no seu amor eternizado, o desejo de voltar a pertencer a sua senhora (v.93).

Sidera corruerint; utinam coma regia fiam!

Se os astros forem destruídos, oxalá eu me torne cabeleira régia!

A ambiguidade que envolve o termo *frater*, usado por Catulo para designar Ptolomeu, parece sugerir também um paralelismo com o próprio irmão de Catulo, como sugere Videau: “(...) a figura de Ptolomeu, esposo, mas também irmão vem se sobrepor àquela do irmão deixado na Ásia Menor e defunto”.¹⁶⁹ Segundo Coelho, “Catulo, não tendo conseguido a realização do amor conjugal, quis transferi-lo para o amor fraternal. Mas, não tardou a ter de protestar veementemente contra a morte desse ser tão intensamente amado por ele.”¹⁷⁰ No poema 101, cuja temática é a visita de Catulo ao túmulo do irmão em Troia, o poeta utiliza, ao longo dos nove versos que compõem o carme, três vezes a palavra *frater* (todas no vocativo) e uma vez o adjetivo *fraterno*. O uso enfático do termo e sua posição contínua no verso (o verbete aparece sempre no segundo verso dos dísticos, de maneira alternada) podem contribuir para a observação desse paralelo em relação à escolha feita por Catulo pelo termo *frater* na *Cabeleira de Berenice*.

Multas per gentes et multa per aequora uectus
Aduenio has miseras, frater, ad inferias,
Vt te postremo donarem munere mortis
Et mutam nequiquam alloquerer cinerem,
Quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum,
Heu miser indigne frater adempte mihi.
Nunc tamen interea haec prisco quae more parentum
Tradita sunt tristi munere ad inferias,
Accipe fraterno multum manantia fletu,
Atque in perpetuum, frater, aue atque uale.

Esse *protesto*, referido por Coelho, pode ser entendido, no contexto elegíaco, como a queixa e o lamento motivados pela ausência do ser amado.

¹⁶⁹ “(...) la figure de Ptolémée, époux, mais aussi frère, vient se superposer à celle du frère parti em Asie mineure et défunt.” (VIDEAU: 1998, p.57)

¹⁷⁰ COELHO: 1993, pp.81-82

4.3.3 O *discidium*

A ‘separação’ (*discidium*), palavra-chave do gênero elegíaco, será o elemento que aproximará todos os personagens, inclusive o próprio poeta. O afastamento está na gênese da elegia: “a lei do gênero prescrevia que se afastasse com uma mão o objeto que se pegava com a outra”¹⁷¹

Videau comenta sobre um “léxico da perda”¹⁷² – *orbum*, *deserta* e *discidium* abundante nos versos 21 e 22:

Et tu non orbum luxti deserta cubile,
Sed fratris cari flebile discidium?

E tu, abandonada, não lamentaste o leito vazio, mas a triste separação do querido primo?

Nesses versos, a cabeleira faz a interrogação retórica à rainha destacando, diante da separação (*discidium*), a superação pela *fides* e pela *pietas* que une o casal.

O léxico da perda sugere também um “léxico da queixa” – *flebile*, *luxti*, como demonstra Videau¹⁷³, que comenta ainda que a síncope do verbo *lugeo* no pretérito perfeito – *luxisti* / *luxti* sugere o soluço provocado pelo pranto.

A separação que é capaz de provocar reações físicas, como atestam os versos 23-25, também pode sugerir a manifestação do mal de amor – tônica que perpassa toda elegia romana.¹⁷⁴

Quam penitus maestis exedit cura medullas!
Vt tibi tunc toto pectore sollicitae
Sensibus ereptis mens excidit! (...)

A inquietação devora tão profundamente um coração aflito! Como a razão se esvai, então, de todo teu espírito, para ti inquieta, depois de arrebatados os sentidos! (...)

Outra separação vivida por Berenice é em relação à cabeleira. Contudo, o lamento é anunciado pelo cabelo e não pela rainha, como se verifica nos célebres versos (39-42) que ecoaram na *Eneida*,¹⁷⁵ por ocasião da separação de Dido e Eneias:

¹⁷¹ VEYNE:1985, p. 65

¹⁷² VIDEAU:1998, p. 43

¹⁷³ VIDEAU: 1998, p.43

¹⁷⁴ Idem: Ibidem, p. 43

¹⁷⁵ *Aen.* 6.460

Inuita, o regina, tuo de uertice cessi,
Inuita: adiuro teque tuumque caput,
Digna ferat quod siquis inaniter adiurarit;
Sed qui se ferro postulet esse parem?

Forçada, ó rainha, separei-me de tua cabeça, forçada, juro não só por ti mas também por tua cabeça, porque, se alguém jurar em vão, que sofra castigos condignos. Mas quem pretenderia ser igual ao ferro?

A topicalização e anáfora do termo *inuita* contribuem para a elucidação da separação forçosa vivenciada pela cabeleira, uma vez que ela pouco poderia fazer diante do poder do ferro que a separou da cabeça de sua senhora.

Significativos são os versos 69-78, em que pode ser observado o tom de lamento nas palavras da madeixa, que a despeito de ter sido transformada em constelação pelos deuses, não esconde (*tegam*) o quanto se encontra atormentada (*discrucior*) em decorrência do afastamento da fronte (*e uertice*) de sua dona:

Sed quamquam me nocte premunt uestigia diuum,
Lux autem canae Tethyi restituit,
(Pace tua fari hic liceat, Rhamnusia uirgo;
Namque ego non ullo uera timore tegam,
Nec si me infestis discerpent sidera dictis,
Condita quin uere pectoris euoluam);
Non his tam laetor rebus, quam me afore semper,
Afore me a dominae uertice discrucior,
Quicum ego, dum uirgo quondam fuit, omnibus expers
Vnguentis, una milia multa bibi.

Mas, embora as pisadas dos deuses me oprimam à noite, a luz do dia, por sua vez, me restitui à branca Tétis, (permita-me falar, aqui, ó virgem Ramnúsia, com tua permissão; pois eu não esconderei a verdade com nenhum temor, nem se os astros me atingissem com palavras hostis, pelo contrário, revelarei verdadeiramente as coisas guardadas no coração). Não me alegro tanto com estas coisas quanto me torturo por haver de estar sempre longe, por haver de estar longe da cabeça da minha senhora, com quem eu, quando ela era menina habituada a todos os perfumes, bebi muitos milhares deles juntamente com ela.

A dor da separação é proporcional ao amor que une os seres, e no caso da cabeleira, esse sentimento é transcendental, ele ultrapassa a morte, uma vez que, mesmo não sendo mais cabelo de Berenice, o amor da madeixa pela sua senhora permanece absoluto. A despeito de sua metamorfose em constelação, seu sentimento permanece o mesmo, intacto. É possível ver nessa lealdade amorosa também a expressão da *fides*, no sentido do cabelo desejar manter-se fiel à sua senhora e, por sua vez, à sua forma inicial.

O *discidium* vivido por Catulo encontra paralelo no da cabeleira uma vez que sua separação é, assim como a do poeta, permanente (para Berenice, a separação teria sido temporária, já que Ptolomeu retornou da guerra):

A mecha lamenta a perda de sua dona assim como Catulo lamenta a morte de seu irmão (em ambos os casos há um litoral envolvido). E mais ainda, a mecha explora o lamento temporário de Berenice pela falta de seu “irmão”, contrastado com a permanente dor de Catulo cujo irmão se foi para sempre.¹⁷⁶ (GODWIN: 1995, p.183)

Catulo canta (65, 66, 68 e 101) a infelicidade pela perda de seu amado irmão, e é na separação provocada pela morte que vemos a manifestação do amor fraternal, que, como já se mencionou, segundo Coelho, é buscado por Catulo pela frustração na não concretização do *amor ideal*.¹⁷⁷

A referência à expressão *dulcis amor*¹⁷⁸ se relaciona, como já se verificou, à metáfora do mito de Diana e Endimião, em que se ilustra também a temática da separação (*discidium*). Na passagem inicial do poema, são apresentados os elementos do grandioso universo e a lua aparece no quinto verso (dístico 5-6) através da metáfora mitológica de Trívia (*Triuiam*), epíteto cultual nas encruzilhadas de Diana, que tinha o caráter de uma deusa lunar.¹⁷⁹

Vt Triuiam furtim sub Latmia saxa relegans
Dulcis amor guro deuocet aerio

Como afastando furtivamente Trívia para baixo das rochas do Monte Latmo, um caro amor a desvia do seu giro aéreo¹⁸⁰

O verso correspondente em grego se perdeu, o que não nos permite verificar qual fora a escolha de Calímaco. O epíteto *Triuia* é usado por Catulo também no poema 34, 15 – um hino à própria deusa Diana. Segundo o mito,¹⁸¹ Diana amou um pastor no monte Latmo chamado Endimião, o mais belo dos homens, que fora condenado por Júpiter, por amar Juno, a um sono eterno. Diana, ou seja, a própria Lua, o visitava todas as noites (explicação poética dos eclipses¹⁸²). Cabe sugerir também, como possível leitura, que Catulo, ao eleger este mito,

¹⁷⁶ “The lock grieves over the loss of its mistress, just as Catullus grieves for his dead brother, (with a sea-shore involved in both cases), and furthermore the lock explores the temporary grief of Berenice missing her ‘brother’, contrasted with the permanent grief of Catullus whose brother is lost for ever.”

¹⁷⁷ COELHO: 1993, p.66

¹⁷⁸ VIDEAU: 1998, p.40

¹⁷⁹ HARVEY: 1998. pp.162-163

¹⁸⁰ Movimento de rotação e translação.

¹⁸¹ HARVEY: 1998, p.188

¹⁸² SILVA apud CATULO: 1933, p.91

tenha sido motivado também pela morte de seu irmão, uma vez que a estória situa-se na Cária, Ásia Menor, mesma região em que morreu seu irmão (Troia). Cabe ainda ressaltar outro paralelo; no mito, Diana estará eternamente separada de seu amado, que dorme um sono perpétuo. Seu amor não será jamais realizado, o que contribui para ratificar a lógica interna da elegia em que se vive para cantar o amor e sofrer de amor¹⁸³ e ainda estabelecer o paralelo no *discidium* entre Catulo e seu irmão, a cabeleira e sua senhora – a separação irreversível. O sono eterno no qual recaiu Endimião e que o separa de Diana pode ser relacionado à morte como o próprio poeta metaforicamente associou no já mencionado poema 5,6: *Nox est perpetua una dormienda*. Neste sentido, Endimião e o irmão de Catulo dormem o mesmo sono.

4.3.4 Os elementos alexandrinos

Os traços alexandrinos presentes na estética neotérica podem ser observados sob variados aspectos, a começar pela escolha do próprio poema calimáqueo, que pode ser compreendida também como um exercício realizado por Catulo de “aperfeiçoamento técnico-formal”¹⁸⁴ como comenta Lafaye:

Aqui Catulo nos mostra sob um aspecto diferente; é um aluno dócil de Calímaco, curioso de fábulas romanescas, de modo laborioso intercalados com composições científicas, de proporções modestas; ele exerce, desta vez, sobre si mesmo uma vigilância severa; sua língua e seu estilo, pelo retorno freqüente de alguns procedimentos favoritos, tem mesmo alguma coisa de preciosa. Ele começou a escola de Calímaco com tanta aplicação que uma de suas elegias não é provavelmente que a tradução de uma elegia do poeta grego.¹⁸⁵ (LAFAYE, apud CATULLE: 2002, p.XXIII)

A presença do ex-voto, neste poema, não se trata necessariamente de uma característica elegíaca, mas sugere uma aproximação da elegia com o epigrama votivo e funerário, ou ainda como diz Videau,¹⁸⁶ o poema 66 aparece como o próprio desenvolvimento destes dois tipos de epigrama. Para a autora, “o presente verbal torna sensível a concepção de

¹⁸³ VEYNE: 1985, p.157

¹⁸⁴ BUNSE: 1950, p.74

¹⁸⁵ “Ici, Catulle nous apparaît sous un jour tout différent; c’est un élève docile de Callimaque, curieux de fables romanesques, laborieusement enchâssées dans des compositions savantes, de proportions modestes; Il exerce, cette fois, sur lui-même une surveillance sévère; sa langue et son style, par le retour fréquent de certains procédés favoris, ont même quelque chose de précieux. Il s’est mis à l’école de Callimaque avec tant d’application qu’une de ses élégies n’est probablement que la traduction d’une élégie du poète grec.”

¹⁸⁶ VIDEAU: 1998, p. 52

todo o poema como desenvolvimento do ex-voto literário tal qual ele aparece sob sua forma breve no epigrama alexandrino.”¹⁸⁷

Um outro traço que aproximaria a elegia ao epigrama é a personificação da cabeleira. O carne 66 tem como enunciador a própria madeixa, que narra em primeira pessoa os acontecimentos de forma onipresente. A presença do pronome pessoal oblíquo de primeira pessoa (*me*) domina a primeira parte do poema, tendo sua primeira aparição no verso 7. O posicionamento da cabeleira-enunciadora como sujeito verifica-se apenas a partir dos versos 25-26, pelo uso enfático do pronome *ego*.

Idem me ille Conon caelesti lumine uidit
(...)
(...) at te ego certe
Cognoram a parua uirgine magnanimam.

Ele, o próprio Cónon, me viu entre os astros celestes
(...)
(...) Mas eu verdadeiramente te conheço, magnânima, desde menina

Dar voz às lápides e a objetos votivos é uma característica do gênero epigramático, que teve em Calímaco um zeloso admirador. Este traço parece ser resquício dos epigramas funerários possivelmente presentes na origem da elegia.¹⁸⁸

Para Videau, “nesse ponto de vista, a palavra da cabeleira representa, portanto, o papel da fórmula que acompanha a oferenda, da fórmula de dedicatória sob o ex-voto ‘material’ que ela é, ela própria metamorfoseada em astro.”¹⁸⁹

A propósito do uso do cabelo como oferta votiva (*hair-offering*), Rouse, no livro *Greek Votive Offerings An Essay In The History Of Greek Religion*, comenta: “Foi muitas vezes prometido em tempos de perigo e oferecido em agradecimento.”¹⁹⁰ A oferta de cabelo parece envolver uma série de regras: “(...) poder-se-ia ter o cabelo longo e dedicar todo ele ou somente uma simples mecha; poder-se-ia ao contrário ter cabelo curto e deixar crescer uma única mecha votiva (...).”¹⁹¹ No caso, a Berenice catuliana, segundo Fordyce, parece ter

¹⁸⁷ “Le présent verbal rend sensible la conception de tou le poème comme développement de l’ex-voto littéraire tel qu’il apparaît sous sa forme brève dans l’épigramme alexandrine.” (apud VIDEAU : 1998, p.45)

¹⁸⁸ OLIVA NETO: 1996, p.33

¹⁸⁹ “De ce point de vue, la parole de la boucle joue donc le rôle de la formule qui accompagne l’offrande, de la formule de dédicace sous l’ex-voto « matériel » qu’elle est, elle-même métamorphosé en astre.” (VIDEAU: 1998, p.45)

¹⁹⁰ “Further, it was often vowed in time of peril and offered in gratitude.” (ROUSE: 1902, p.245)

¹⁹¹ “(...) one could have long hair and dedicate all of it, or only a single lock, or one could have otherwise short hair and grow a single longer votive lock” (GRIFFITH: 1995, p.53)

dedicado todo cabelo como indica o uso do termo *caesariem* (v.8): “nos outros trechos, *caesaries* sempre se refere a uma cabeça de cabelo; aqui representa o βόστρυχος de Calímaco.”¹⁹² Tal termo costuma ser atribuído a todo o cabelo, diferente do correlativo usado no texto original por Calímaco – βόστρυχος. Todavia, ao longo do poema, Catulo faz uso de outros termos para designar a cabeleira, a saber: *crinis, -is* (v.47) e *coma, -ae* (v. 51e 93) e em ambas as acepções, o uso pode ser tanto de uma parte quanto de todo o cabelo. Se de um lado a semântica dos termos não é esclarecedora, de outro, a sintaxe tanto no texto calimáqueo, quanto na tradução catuliana não contribuem para um maior esclarecimento do sentido empregado por Catulo. De acordo com Griffith, as ambiguidades¹⁹³ presentes no original grego seriam intencionais. Ainda que os demais termos usados por Catulo não elucidem se a oferta foi feita apenas de uma mecha ou de todo cabelo, segundo Griffith, o uso do termo *caesariem* é determinante e esclarecedor e para atestar sua premissa ele recorre a uma referência presente na *Ilíada*: “A chave para esta ambiguidade deliberada pode ser *caesaries* (*Cat.* 66.8), a qual tanto na sonoridade quanto no sentido evoca χάτη pela qual Homero descreve o cabelo de Aquiles no momento em que foi cortado (*Il.* 23. 141).”¹⁹⁴

No verso 51, em que é usado o termo *coma*, mais uma vez não se pode afirmar se a expressão *comae sorores* (irmãs madeixas) corresponde a uma mecha ou a todo o cabelo, visto que é possível tanto entendê-la como o cabelo não cortado, lamentando a separação de sua irmã madeixa, isto é, os demais cachos que permaneceram na frente da rainha, como o restante do cabelo, conservado curto na cabeça de Berenice pelo corte feito com ferro, já que a cabeça não foi raspada.

Abiunctae paulo ante comae mea fata sorores
Lugebant, (...)

Minhas irmãs madeixas abandonadas choravam meu destino (...)

O uso de cabelo como ex-voto pode ser melhor entendido pelo seu forte valor simbólico como se verifica:

¹⁹²“elsewhere *caesaries* always refers to a head of hair; here it represents Callimachus’ βόστρυχος, ‘lock’”. (FORDYCE, apud CATULLUS: 1961, p.330)

¹⁹³ Essas e outras ambigüidades presentes no poema 66 e ainda no 67 podem ser melhor observadas no artigo *Ambiguities Of Expression In Catullus 66 And 67* (LEVIN: 1959, pp. 109-111).

¹⁹⁴ “The key to this deliberate vagueness may be *caesaries* (*Catull.* 66.8), which in both sound and sense recalls χάτη the word whereby Homer describes Achilles’ hair at the moment of its shearing (*Il.* 23.141).” (GRIFFITH: 1995, p.54)

Acredita-se que os cabelos, assim como as unhas e os membros de um ser humano, possuam o dom de conservar **relações íntimas** com esse ser, mesmo depois de separados do corpo. Simbolizam suas propriedades ao concentrar espiritualmente suas virtudes: permanecem unidos ao ser, através de um vínculo de simpatia.

(CHEVALIER & CHEERBRANT: 2009, p.153)

Talvez seja possível perceber um ponto de contato entre o ex-voto de Berenice e a morte do irmão de Catulo. Assim como a rainha dedica sua cabeleira pelo retorno de seu esposo, isto é, por amor a Ptolomeu, Catulo dedica o poema 66 ao amigo Hortalo e ainda, em um sentido mais amplo, o poeta oferece o próprio poema, como um objeto votivo, ao irmão morto. Um ex-voto (preposição *ex* + ablativo de *uotum*, *-i*) é algo que se dedica ou promete em detrimento de um voto, de uma promessa. Nesse sentido, o poema 66 poderia ser entendido como o próprio ex-voto de Catulo ao amigo Hortalo e como o próprio voto catuliano dedicado ao irmão (não no sentido do cumprimento de algo, mas no de louvar e homenagear o irmão morto), como sugere Videau:

Na *Cabeleira de Berenice*, não somente, como nos epigramas votivos literários da *Antologia* 'é o texto descritivo que é substituído pelo objeto' dedicatória material, mas o texto completo, 66, faz a função de belo objeto dado a Hortalo, e também de túmulo oferecido ao irmão defunto, juntamente dedicados pelo poema 65, epigrama funerário ou votivo, *ad libitum*..¹⁹⁵ (VIDEAU: 1998, p.58)

Outro aspecto da poesia alexandrina que pode ser observado no carne 66 é a presença do mito. A propósito do seu uso na elegia, Paulo Martins comenta: “ele é a consolidação de uma ação exemplar, enfim, de uma representação de fatos ou personagens (...).”¹⁹⁶ Nesse sentido, para exaltar e ratificar o tom amoroso presente no poema, destacam-se o próprio mito da cabeleira de Berenice, que serve de matéria poética para esse poema e o mito de Diana e Endimião. No primeiro, é possível notar, como já se observou, o modelo de amor conjugal e ainda os protótipos de herói e esposa honrosa. E no segundo, a representação do amor eternizado.

¹⁹⁵ “Dans la « boucle de Bérénice », non seulement, comme dans les épigrammes votives littéraires de l'*Anthologie*, « c'est le texte descriptif qui est substitué à l'objet donné à Oratulus, et aussi de tombeau offert au frère défunt, uniment dédiés par le texte du poème 65, épigramme funéraire ou votive, ad libitum. ”

¹⁹⁶ MARTINS: 2009, p.102

Quanto à crença nestes mitos, Paul Veyne discorre: “os leitores antigos não acreditavam mais em sua mitologia do que nós mesmos acreditamos hoje em dia, estas elegias lhes apareciam como o que elas são: altas e douradas fantasias.”¹⁹⁷

O retorno às antigas lendas, além de servir de exemplificação metafórica, também sugere um traço de erudição, como se verifica na referência à prática das noivas que fingiam chorar no dia do casamento por deixar a casa dos pais, tradição que alude ao Rapto das Sabinas: *Frustrantur falsis gaudia lacrimulis* (v.16). Essa ‘*ficto questu*’ (falsa queixa) pode ser encontrada também no carne 52,36 de Catulo.

O uso de mitos no poema 66 demonstra não apenas a validação de sentimentos, mas também erudição, como Veyne comenta ao colocar a mitologia na categoria de saber:

A mitologia é, pois, um saber que serve de referência a outros saberes: uma parte da cultura remete a outra, de tal modo que, para ter acesso a uma obra cultural, é preciso já ser culto. A cultura não é mais aquilo que se conhece sabido, e que se conhece sem saber, como no caso da prosa: ela supõe uma iniciação, uma vontade, um esforço. (VEYNE: 1985, p. 189)

Assim como se verificou na poesia alexandrina, Catulo e os demais poetas neotéricos também destinavam seus escritos para um público erudito: “Os poetas desta época querem ser ‘docti’: eruditos, muito lidos, familiarizados com a literatura grega e a mitologia greco-romana.”¹⁹⁸

Como vimos, a erudição é uma das características da poesia alexandrina e sua manifestação se revela de variadas formas. Tais como a alternância de termos usados por Catulo para designar a madeira. Assim como Calímaco, o poeta latino buscou a diversificação vocabular fazendo uso de sinônimos à medida que no texto original havia a mudança do termo. Quando Calímaco empregou βόστρουχον (v.8), Catulo utilizou em seu poema *caesaries* (v.7), quando o poeta grego voltou a fazer menção à cabeleira, usou o sinônimo πλόκαμος (vv. 47 e 62), Catulo então fez uso do termo *crinis* (v.47) e por último, no original é empregado ainda o termo κόμη (v. 51) e no texto latino é usado o termo equivalente *coma* (v.51 e 93). Essa diversidade vocabular pode sugerir, além da manutenção estilística presente no original, a expressão de uma erudição ao evitar a monotonia na repetição dos termos.

¹⁹⁷ VEYNE: 1985, p. 179

¹⁹⁸ BUNSE:1950, p.7

A astronomia é um outro aspecto a ser destacado no poema 66 como marca alexandrina de erudição, como aponta Laurent Calviér: “a *Cabeleira de Berenice* encontra-se repleta de mil detalhes de erudição geográfica, histórica, científica, mitológica e religiosa.”¹⁹⁹

A descrição da condução da madeixa pelo cavalo alado que a transporta para o céu demonstra, na beleza dos versos 53-55, que “a erudição astronômica e geográfica se alia aqui à erudição mítica encontrada em Hesíodo e ela confere uma dimensão épica ao movimento narrativo, onde se acumulam os verbos de movimento: *impelles, obtulit, tollens auolat*.”²⁰⁰

O quadro astronômico que é apresentado na sequência 1-7, é um belo exemplo de erudição astronômica. Como já se destacou, os elementos celestiais são apresentados gradativamente a partir de um olhar que se assemelha à observação feita por um astrônomo de seu telescópio. Valioso exemplo de erudição astronômica também pode ser observado na sequência 51 – 69, quando o poeta descreve a trajetória da madeixa até o céu, a sua recepção pelos deuses e em seguida a localização da *Coma Berenices* em relação às demais constelações. A partir da perspectiva da própria cabeleira nos é oferecido um mapa astronômico da sua nova morada celestial.

Abiunctae paulo ante comae mea fata sorores
Lugebant, cum se Mennonis Aethiopsis
Vnigena impellens nutantibus aera pennis
Obtulit Arsionoes Locridos ales equos,
Isque per aetherias me tollens auolat umbras
Et Veneris casto collocat in gremio.
Ipsa suum Zephyritis eo famulum legarat
Graia Canopieis incola litoribus.
Hic dii uario ne solum in lumine caeli
Ex Ariadneis aurea temporibus
Fixa corona foret, sed nos quoque fulgeremus,
Deotae flauis uerticibus exuuias,
Vuidulam a fletu cedentem ad templa deum me
Sidus in antiquis diua nouum posuit;
Virginis et saeui contingens namque Leonis
Lumina, Callisto iuncta Lycaoniae,
Vertor in occasum, tardum dux ante Booten,
Qui uix sero alto mergitur Oceano.

Pouco antes, as minhas irmãs madeixas abandonadas choravam meu destino, quando o filho do etíope Mênnon, movimentando os ares com asas agitadas, apresentou o cavalo alado de Arsínoe Lócrida. Ele levantando-me voa pelas etéreas sombras e me deposita no seio puro de Vênus, a própria Vênus Zefirítide, que habita a Grécia da costa de Canopo, tinha levado o seu servo para ali. Para que ali, na múltipla luz do céu divino, não só a coroa áurea da cabeça de Ariadne, mas também nós, ex-votos

¹⁹⁹ “ la *Boucle de Bérénice* s’en trouve émaillé de mille détails d’érudition géographique, historique, scientifique, mythologique et religieuse.” (CALVIER: 2002, p. 41)

²⁰⁰ “L’érudition astronomique et géographique s’allie ici à l’érudition mytique tenue d’Hésiode et elle confère une dimension épique au mouvement narratif, où s’accumulent les verbes du mouvement: *impelles, obtulit, tollens auolat*.” (VIDEAU: 1998, p. 48)

da loira cabeleira, brilhássemos, a deusa colocou-me a mim, estrela nova, umedecida pelo choro, em meio às antigas, chegando ao templo dos deuses; próxima às constelações de Virgem e do feroz Leão, junto de Calisto de Licaônia, me volto para o poente, me encontrando como guia diante do vagaroso Boetes, o qual muito lentamente se põe no profundo Oceano.

Fordyce nos apresenta a orientação no céu da nova constelação *Coma Berenices*:

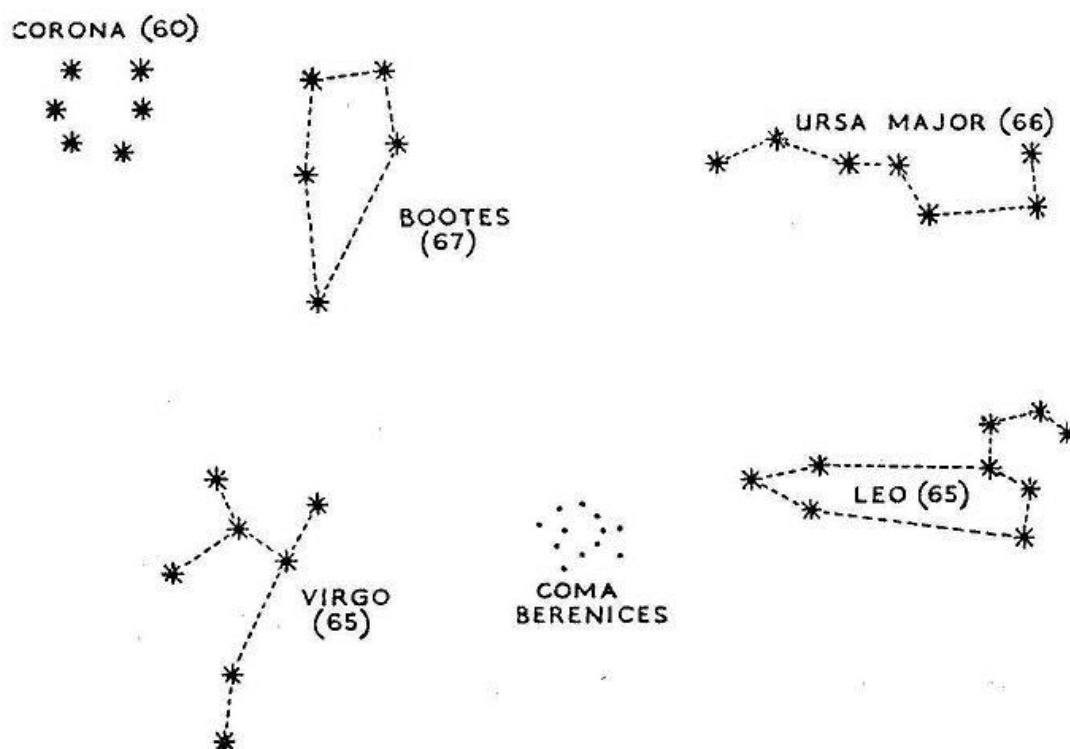


Figura 2 – Localização da constelação *Coma Berenices*. (FORDYCE apud CATULLUS: 1965, p. 338)

Outro aspecto característico da estética neotérica é, como já foi citado no capítulo 3 do presente trabalho, o helenismo. De acordo com Bunse²⁰¹, ele pode ser percebido nos helenismos da flexão em: *Athon* / Ἄθων (ac. sg., v.46), *Chalybun* / Χαλύβων (gen. pl., v.48), *Arsinoes* / Ἀρσινόης (gen. sg., v.54), *Callisto* / Καλλιστώ (ac. sg., v.66), *Booten* / Βοώτης (ac. sg., v.67), *Tethyi* / Τηθύς (dat. sg., v.70).

O uso de diminutivos, ainda segundo Bunse, também pode ser constituído como marca neotérica nos termos: *lacrimulae* (v.16), *querella* (v.19) e *uuidulus* (v.63). Ainda

²⁰¹ BUNSE: 1950, p.48

segundo Bunse,²⁰² o uso de tais diminutivos no poema 66 pode sugerir também um valor afetivo e em Catulo o seu emprego suscita a aproximação deste poema à poesia amorosa, como comenta Marouzeau: “O emprego do diminutivo é em Catulo como uma assinatura, e parece destinado a dar o tom da poesia breve ou amorosa, mesmo nas peças de aspecto grandiloquente (...).”²⁰³ Também sobre o uso de diminutivos em Catulo, Paratore comenta:

As cadências do *sermo vulgaris*, a superabundância de diminutivos, todos os coloridos estilísticos que Catulo introduz nos seus *versiculi* para dar com maior imediatez o seu mundo de *clericus vagans* e para exagerar o tom realístico que já a poesia helenística perseguia nas suas formas menores e mais episódicas, transformam-se por encanto, no seu cadinho, em particulares de graça rara e tornam-se, depois dele, conquista típica da técnica poética latina. (PARATORE: 1987, p.328)

Foi possível observar, nos exemplos acima expostos que, tendo sido estimulado pelo modelo calimáqueo, o poeta latino utilizou elementos próprios da poesia alexandrina, que por sua vez, caracterizavam sua própria estética neotérica.

²⁰² idem: ibdem, p.89

²⁰³“ l’emploi du diminutive est chez lui comme une signature, et semble destine à donner le ton de la poésie légère ou amoureuse, même dans les pièces d’allure grandiloquente (...)”. (Apud BUNSE: 1950, p.89)

5. CONCLUSÃO

No decurso deste estudo, procurou-se obter uma melhor compreensão do que se poderia considerar uma visão catuliana do poema, aplicando à tradução de Catulo do Βερενίκες Πλόκαμος o conceito de tradução como recriação.

A leitura deste poema contextualiza-se em relação à coletânea, pelo que se pôde verificar, numa correlação com o poema 65, em que o poeta demonstra vivenciar um momento de profunda consternação por causa da morte de seu irmão. Assim sendo, *A cabeleira de Berenice* pode ser também interpretada como uma homenagem ao irmão recentemente desaparecido.

Note-se ainda que o poema 66 apresenta uma forte influência alexandrina reafirmando, desse modo, o compromisso do poeta com as novas tendências da escola neotérica. Essa influência pôde ser verificada na própria escolha de Catulo por traduzir um poema calimáqueo e ainda no uso de elementos característicos da poesia alexandrina.

Pode-se acrescentar que o carme 66 celebra a idealização do amor, configurada na união conjugal de Berenice e Ptolomeu. O tom amoroso presente no poema é valorizado pelo respeito ao compromisso – *fides* – e pelo respeito ao sentimento existente nos laços consangüíneos – *pietas*. Pode-se perceber ainda que a manifestação de conceitos tipicamente romanos contribui para a expressão de uma identidade latina na *Coma Berenices*.

A separação (*discidium*), palavra-chave do gênero elegíaco, confere ao poema o tom de lamento que pode ser percebido na elocução da cabeleira. A dor provocada pela separação, no contexto da obra, manifesta-se de várias formas, quer temporária, como a de Berenice e Ptolomeu, quer permanente como a da cabeleira em relação à sua senhora, a de Diana em relação a Endimião, assim como a de Catulo em relação à morte de seu irmão. Nesse sentido, a separação (*discidium*) vivenciada por Catulo encontra paralelo na da cabeleira, uma vez que para ambos não houve a possibilidade de um reencontro.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALFÖLDY, Géza. *A História Social de Roma*. Editorial Presença. Lisboa, 1989.

ALLEN, Archibald W. "Sincerity" and the Roman Elegists. *Chicago Journals Classical Philology*, The University of Chicago Press, v. 45, n. 3, p. 145-160, jul.1950. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/266153>. Acesso em: 09 dez. 2009.

AMARAL, Flávia Vasconcellos. *A guirlanda de sua Guirlanda Epigramas de Meleagro de Gadara: tradução e estudo*. 2009. 243f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas), USP, São Paulo, 2009.

BAILLY, Anatole. *Le Grand Bailly Dictionnaire Grec Français*. Paris: Hachette, 2000

BALLARD, Michel. *Antigas Premissas*. Trad. provisória de Angela Maria da Silva Corrêa. Apud MARTINS, Márcia A.P. (org) *Tradução e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

BARBOSA, João Alexandre. *Envoi: a tradução como resgate*. In *As ilusões da modernidade*. SP: Perspectiva, 2005.

BAYET, Jean. *Littérature Latine*. Paris : Librairie Armand Colin, 2003.

_____ et alii. *L'influence Grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*. In *Entretiens sur l'Antiquité Classique*, Tome II. Genève : Vandoeuvres, 1953.

BLIXEN, Olaf. *El Poema LXVI de Catulo (La Trenza de Berenice)*. REVISTA DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS. Montevideo: Universidad de La Republica, n. 16, 1958.

BONNARD, André. *A Civilização Grega*. Tradução de José Saramago. Lisboa : Edições 70, 2007.

BUNSE, Heinrich A.W. *O carmen LXVI de Catulo*. 1950. 157 f. Dissertação (Doutoramento em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, RS, 1950.

CALLIMACHUS. *Aetia*. v. 1. Oxford: Ed. by R. Pfeiffer, 1949.

CALLIMAQUE. Texte établi et traduit par Emile Cahen. 6^e éd. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

CALVIÉR, Laurent. *La Boucle de Bérénice. Um poème de Catulle*. Toulouse : Anarchasis, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CATULLE. *Poésies*. Texte établi e traduit par Georges Lafaye. Paris : Les Belles Lettres, 2002.

CATULLUS. *A Commentary by C.J Fordyce*. London: Oxford, 1965.

CATULO. *Poesias*. Texto estabelecido e traduzido por Agostinho da Silva. Coimbra : Imprensa Universitária, 1933.

CÉSAR. *Guerre des Gaules*. Texte établi et traduir par L.A. Constans, Tome I (Livres I-IV), 5^e éd. Paris : Les Belles Lettres, 1954.

CÍCERON, *Tusculanes*, Tome II (III-V). Texte établi par Georges Fohlen et traduit par Jules Humbert. Paris: Les Belles Lettres, 1931.

_____. *L'orateur – Du meilleur genre d'orateurs*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1921.

_____. *Correspondance*. Tome V. Texte établi et traduit par Jean Bayet. Paris: Les Belles Lettres, 1967

CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 24^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.

CLAUSEN, W.V. y KENNEY, E.J. *Historia de La Literatura Clásica* (Cambrigde University). II Literatura Latina. Madri: Editorial Gredos, 1989.

COELHO, Eduardo. *O amor em Catulo*. Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga, 1993.

CROWTHER, N.B. *OI NEΩTEPOI, Poetae Novi, and Cantores Euphorionis*. In *The Classical Quarterly, New Series*, v. 20, n. 2, p. 322-327, nov. 1970. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/637432>, acesso em: 04 nov. 2009.

CUNHA, Alice da Silva. *Tradição/Inovação: O percurso elegíaco de Catulo*. In *Calíope*. UFRJ, Rio de Janeiro, ano IV, n. 6, p. 77-88, jan./jun. 1987.

DEROUX, Carl. *L'attitude politique de Catulle*. *Latomus – Revue d'Études Latines*, Tome XXIX, Fascicule 3, p. 608-631, 1970

FURLAN, Mauri. *Brevíssima História da Teoria da Tradução no Ocidente. I Romanos*. In *Cadernos de Tradução* 8, UFSC, Florianópolis, 2001/2

_____. *Clássicos da Teoria da Tradução - Antologia Bilingue*. v.4. Florianópolis: Renascimento, 2006.

GAFFIOT, Félix. *Le Grand Gaffiot Dictionnaire Latin Français*. Paris : Hachete, 2000.

GODWIN, John. *Catullus - Poems 61-68*. Warminster : Aris & Phillips Ltd, 1995.

GRANAROLO, Jean. *L'Oeuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques*. Paris : Les Belles Lettres, 1967

_____. *D'Ennius a Catulle. Recherches sur les antécédents romanis de la 'poésie nouvelle'*. Paris : Les Belles Lettres, 1971

GRIFFITH, Drew. *Catullus' Coma Berenices and Aeneas' Farewell to Dido*. *Transactions of the American Philological Association* (1974-), v. 125, p. 47- 59, 1995. Published by: The Johns Hopkins University Press. Acesso em: 19 ago.2008 10:25

GRIMAL, Pierre. *A Civilização Romana*. Lisboa: Edições 70, 1984

_____. *Le Lyrisme à Rome*. Paris: PUF, 1978

GUILLEMIN, A. *Sur les origines de l'épigramme latine*. In *Revue des Études Latines*. 17 année, Fascicule I, Paris : Les Belles Lettres, 1939

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998

HERESCU, N.I. *Catulo, o primeiro romântico*. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1948

HORACE. *Épigrammes*. Texte établi et traduit par François Villeneuve. 3^e éd. Paris : Les Belles Lettres, 1955.

JAEGER, Werner. *Paidéia, A Formação do Homem Grego*. 4^a ed. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KENNEY, E.J. y CLAUSEN, W.V.(eds.) *Historia de La Literatura Clásica*. v.2. Literatura Latina. Madri: Editorial Gredos, 1989.

LAFAYE, Georges. *Catulle et ses modèles*. Paris : Imprimerie Nationale, 1894.

LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1995.

LEVIN, Donald Norman. *Ambiguities of Expression in Catullus 66 and 67*. *Classical Philology*, v. 54, n. 2, p. 109-111, Apr., 1959. Published by: The University of Chicago Press, Acesso em: 19 ago. 2008. 10:37

LYNE, R.O.A.M. *The Neoteric Poets*. In *The Classical Quarterly, New Series*, v. 28, n. 1, p.167-187.,1978. Acesso em 25 abr. 2005.

_____. *Vergil's 'Aeneid': Subversion by Intertextuality Catullus 66.39-40 and Other Examples*. *Greece & Rome, Second Series*, v. 41, n. 2, p. 187-204, oct.1994. Published by: Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. Acesso em: 19 ago.2008. 10:19

MARMORALE, Enzo. *História da Literatura Latina*. Volumes I e II. Tradução de João Bartholomeu Jr. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

MARROU, Henri-Irénée. *História da Educação na Antiguidade*. Trad. Mário Leônidas Casanova, 5ª tiragem. São Paulo: EPU, 1990.

MARTIN, René. et GAILLARD, Jacques. *Les Genres Littéraires à Rome*. Paris :Scodel, 1990.

MARTINS, Paulo. *Elegia Romana. Construção e efeito*. São Paulo: Humanitas, 2009

NASO, Publius Ovidius. *Tristium*. Tradução Literal de Augusto Velloso. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edição da “Organização Simões”, 1952.

OLIVA NETO, João Ângelo. *O Livro de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996.

ONELLEY, Glória Braga; PEÇANHA, Shirley Fátima Gomes de Almeida. Calímaco e Catulo: *a cabeleira de Berenice*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 7, ano VII, n. 2, maio./ jun./ jul./ agosto de 2010. Disponível em: <<www.revistafenix.pro.br>>.

OVIDE. *Les Amours*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1930.

_____. *Tristium*. Rio de Janeiro: Edição das “Organizações Simões”, 1952.

PARATORE, Ettore. *História da Literatura Latina*. Tradução de Manuel Losa, S.J. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1987.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*. v.2, 3ª ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002.

PESSANHA, Nely Maria. *A Elegia Grega Arcaica*. In Calíope, ano II, n. 3. Rio de Janeiro: UFRJ, 1985.

RAMBAUX, Claude. *Trois Analyses de L'amour. Catulle: Poésies, Ovide: Les Amours, Apulée: Le conte de Psyché*. Paris: Les Belles Lettres, 1985

ROUSE, William Henry Denham. *Greek Votive Offerings - An Essay in the History of Greek Religion*. Cambridge: at The University Press. 1902

SILVA, Marilda Evangelista dos Santos. *A Elegia em Roma*. In *Calíope*, ano II, n.3. Rio de Janeiro: UFRJ, 1985.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

VEYNE, Paul. *A Elegia Erótica Romana. O amor, a poesia e o ocidente*. Trad. Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

VIDEAU, Anne. *Catulle Élégiacque: « La Boucle de Bérénice »*. In *Revue des Études Latines*. 75^e année, 1997. Paris: Les Belles Lettres, 1998.

VIEIRA, Bruno. *Cícero e seu projeto tradutório*. In *Calíope – Presença Clássica*, n.15 p.23-35. Rio de Janeiro: UFRJ, Ed.7Letras, dez.2006.

VIRGILE. *L'Énéide*. Tome Deuxième. Classiques Garnier. Paris :Librarie Garnier Frères, 1947 .

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. e Notas Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo grupo de Trabalho Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial. Editora Unicamp, 2008.