

## ELEMENTOS PROSÓDICOS DO POEMA 66 DE CATULO

Maria Mendes Cantoni (UFMG)  
mmcantoni@gmail.com

### INTRODUÇÃO

Neste estudo, buscou-se apresentar o poema 66 de Catulo, dando ênfase aos seus aspectos prosódicos. Primeiramente, é feita uma breve explicação do texto, abordando contexto de produção, gênero e tema. Na seqüência, são feitas algumas considerações a respeito da métrica do autor e dos recursos prosódicos empregados no poema, cujo texto completo escandido encontra-se ao final do trabalho, em anexo.

### CONTEXTO DE PRODUÇÃO

Caio Valério Catulo nasceu entre 87 e 84 a.C., na cidade de Verona, e morreu entre 57 e 54 a.C. Foi um célebre poeta latino que fez parte do círculo literário dos *poetae noui* (“poetas novos”), ou *neóteroi*, escritores do século I a.C. que, reunidos em torno da figura de Valério Catão, foram responsáveis por uma sensível mudança na literatura latina quanto à própria concepção do fazer poético como ideal em si mesmo. Infelizmente, Catulo é o único membro cujos poemas foram conservados, sendo difícil, muitas vezes, determinar quais seriam os elementos comuns e peculiares ao círculo e quais seriam os elementos individuais, próprios do poeta. Todavia, graças ao que sobre ela testemunharam escritores antigos e também à sua proximidade com a poesia alexandrina, é possível delimitar tendências da poesia praticada pelos *poetae noui*.

Esse movimento se caracterizou por uma ruptura formal e temática com a literatura romana tradicional (principalmente com a poesia épica), dela rejeitando a grande extensão e os recursos formais rudimentares, assim como os temas elevados e as preocupações externas ao fazer poético. Neste aspecto, sofreu enorme influência da corrente alexandrinista, poesia grega praticada no período helenístico, que teve como principais expoentes Calímaco de Cirene e Apolônio de Rodas. Dela, a geração de Catulo herdou, também, em ter-

mos formais, o cultivo de uma poesia que primasse pelo *labor limae* (“trabalho da lima”), termo cunhado por Horácio<sup>1</sup>: a intensa elaboração sintática e estilística, o vocabulário erudito, os metros sofisticados. Quanto a este último ponto, Crusius (1951, p. 44) afirma com muito acerto:

Los versos de los modelos helenísticos de los neotéricos se caracterizan por su elegancia y una cierta inclinación a la normatización de los esquemas del verso. Los mismos neotéricos procuran, en contraste con los más antiguos poetas, una imitación formal de sus modelos lo más exacta posible.<sup>2</sup>

E, mais adiante:

Los más grandes líricos que nos han sido conservados son Catulo y Horacio ; ellos son también los que, como se explicó antes, han tomado del griego una serie de metros líricos y los latinizaron de un modo ejemplar para la lírica latina más tardía. (Crusius, 1951, p. 73-74).<sup>3</sup>

Em termos de conteúdo, o movimento neotérico herdou a defesa de uma poesia engajada, não com ideais políticos, filosóficos ou éticos, mas somente com a própria poesia, o ideal estético sendo a “ordem do dia”. Catulo e seus companheiros, como nos atesta Cícero<sup>4</sup>, tratavam de *nugae* (“bagatelas”), coisas de pouco valor, assuntos corriqueiros, temas considerados baixos. Todo esse projeto se mostra condizente com as tendências que norteavam a vida privada na Roma da época, em que se destacam o progresso do individualismo, a mu-

---

<sup>1</sup> Horácio, [19-], p. 96, v. 289-291: “Nec uirtute foret clarisue potentius armis/ quam lingua Latium, si non offenderet unum/ quemque poetarum limae labor et mora (...)” “e o Lácio não seria mais soberano pela virtude ou pelas famosas armas do que pela língua, se o trabalho da lima e a demora não acometessem cada um de (seus) poetas” (tradução minha).

<sup>2</sup> “Os versos dos modelos helenísticos dos neotéricos se caracterizam por sua elegância e certa inclinação à normatização dos esquemas do verso. Os mesmos neotéricos procuram, em contraste com os poetas mais antigos, uma imitação formal de seus modelos o mais exata possível.” (tradução minha.)

<sup>3</sup> “Os maiores líricos que nos foram conservados são Catulo e Horácio; eles são também os que, como se explicou antes, tomaram do grego uma série de metros líricos e os latinizaram de modo exemplar para a lírica latina mais tardia.” (tradução minha.)

<sup>4</sup> Cícero, VII, 2, 1, apud Bailly, 1937-1939, v. 2, p. 10: “Hunc σπονδειαζοντα si cui uoles τῶν νεωτέρων pro tuo uendito” “Este espondeu, o qual, se queres, a uns poetas jovens vendo como teu” (tradução minha); Cícero, 1946, p. 488: “In oratoribus uero, Graecis quidem, admirabile est quantum inter omnis unus excellat” “Verdadeiramente, nos oradores gregos, é por certo admirável o quanto entre todos um único se destaca” (tradução minha).

dança da situação da mulher na sociedade, o gosto pelo luxo e pelas comodidades (Vasconcellos, 1990, p. 4). Inserindo-se neste contexto de produção, a obra de Catulo é a maior representante do projeto literário de sua época, tendo cultivado com primor os ideais estéticos e eruditos dos *poetae noui*.

O poema 66 é um dos 116 poemas do escritor que chegaram até os dias de hoje. Acredita-se que, ao conquistar certo renome, reuniu seus textos, que antes eram divulgados isoladamente, em uma compilação, que dedicou a Cornélio Nepos (Lafaye, 1949, p. XVII). O que não se sabe é em que medida a compilação original equivale à que foi possível reconstruir através de um estudo dos manuscritos e da transmissão do texto ao longo dos séculos. A compilação apurada está composta por poemas de natureza heterogênea, dispostos, por um critério formal, em três grandes grupos (Cardoso, 2003, p. 55-59). No primeiro (1-60), há poemas líricos de pequena extensão em metros os mais variados, por essa razão referidos como polímetros. São nove metros diferentes: falécio (em 1-3, 5-7 e outros 34 poemas), trímetro jâmbico puro (em 4 e 29), colíambo (em 8, 22, 31, 37, 39, 44, 59 e 60), sáfico menor (em 11 e 51), priapeu (em 17), tetrâmetro jâmbico hiponático (em 25), asclepiadeu menor (em 30), estrofe de dois glicônicos e um farecrácio (em 34), trímetro jâmbico arquilóquio (em 52). O segundo grupo (61-68) é composto por poemas mais elaborados e de maior extensão, freqüentemente chamados como *carmina docta* (“poemas eruditos”) ou *carmina maiora, longiora* (“poemas maiores, mais longos”). Os metros empregados são o hexâmetro datílico (62 e 64), o galiambo (63) e o dístico elegíaco (65 e 66), havendo ainda uma estrofe de três glicônicos e um farecrático (61). No terceiro grupo (69-116), há somente epigramas em dísticos elegíacos.

Há uma clara oposição do segundo grupo com relação aos outros dois, não só em termos de extensão, mas talvez principalmente em termos de temática e linguagem. Os poemas 61 a 68, além de significativamente mais longos, são os que mais se aproximam da poesia alexandrina. Tratam de temas mais elevados e dificilmente podem, como os demais, ser considerados *nugae*. Os poemas 61, 62 e 64 são epitalâmios, cantos de casamento, destacando-se o último, o maior poema do autor, um epílio que celebra as bodas de Peleu e Tétis. É possível pensar em uma certa unidade temática para os poemas

do segundo grupo, tratando eles do matrimônio, ainda que sob perspectivas distintas (Oliva Neto, 1996, p. 217, em nota explicativa ao poema 64); o primeiro e o terceiro grupo, por sua vez, são claramente poesia de circunstância e tratam das seguintes temáticas: declarações de amor e ódio ao amante (são os chamados poemas do ciclo de Lésbia e de Juvêncio); celebrações dos amigos e do fazer poético; invectivas. Os *carmina docta* diferenciam-se dos demais também por sua linguagem sofisticada e erudita, contrastando-se com os poemas de linguagem mais cotidiana, os polímetros e epigramas, cheios de elementos orais, familiares, populares e, muitas vezes, agressivos e obscenos.

## GÊNERO

O poema 66 pode ser classificado como um exemplar da poesia elegíaca. Ao contrário da concepção moderna, em que adquiriu uma conotação fúnebre, melancólica, a poesia elegíaca, na literatura antiga, era definida antes pelo metro utilizado, o dístico elegíaco. Os temas tratados eram diversos – amor, ódio, perda, mitologia, eventos célebres ou corriqueiros da vida cotidiana, exaltação de uma pessoa ou estilo de vida, reflexão meta-poética, mas dificilmente questões formais ou severas como as políticas, históricas ou religiosas. Ovídio, um dos expoentes latinos do gênero, abre seu *Amores* com um poema que trata da utilização de tal metro em poesias de temática amorosa. O eu-lírico do poema afirma que se preparava para cantar guerras e exércitos – tema caro à poesia épica –, quando Cupido roubou-lhe o último pé – o hexâmetro datílico, metro épico, então, se transformaria em dístico elegíaco –, pelo que teria sido coagido a falar do amor:

Arma graui numero uiolentaque bella parabam  
edere, materia conueniente modis  
par erat inferior uersus – risisse Cupido  
dicitur atque unum surripuisse pedem. (OVÍDIO, 1961, p. 11).<sup>5</sup>

Segundo Luck (1959, p. 19), o poeta latino faria, neste mesmo poema, uma comparação do movimento do dístico elegíaco com

---

<sup>5</sup> “Preparava-me para cantar exércitos e violentas guerras, com ritmo solene, /através de um tema conveniente ao metro. / O verso inferior era igual – Cupido, dizem, / riu e surrupiou um pé” (tradução minha).

a elevação e queda de um jato de água: “sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat” (Ovídio, 1961, p. 11-12).<sup>6</sup>

A partir das idéias de Luck (1959, p. 12; 20), esboçamos, aqui, um pequeno histórico do gênero. Tem origens na Grécia, onde seu desenvolvimento foi gradual. Posteriormente adotado pelos romanos, obteve, junto a eles, uma trajetória rápida e intensa. Se, de um lado, não há notícia de elegias de amor helenísticas – temática que parece ter sido mais cara ao epigrama –, as mesmas tornaram-se, na Roma de Augusto, a forma preferida de poesia amorosa. Dentre os grandes elegíacos latinos, temos, ao lado de Catulo, Propércio, Tibulo e o já referido Ovídio. Sofreram grande influência de Calímaco, eles mesmos o atestam, especialmente quanto à perfeição técnica e artística do estilo. A elegia antiga, no período pós-clássico, adaptou-se à narrativa mitológica, sem, contudo, perder seu caráter pessoal e altamente emotivo. Tinha como característica marcante sua natureza de jogo, de entretenimento, ao lado da expressão de sentimentos profundos.

O poema de Catulo aqui analisado seria uma elegia de fundo mitológico, construída a partir de um poema de Calímaco. Enquadra-se muito bem dentro dos moldes da elegia alexandrinista, a qual dificilmente se enquadra nas classificações tradicionais dos gêneros poéticos, devido à sua natureza híbrida, podendo ser, ao mesmo tempo, didática e lúdica, comovente e descontraída, objetiva e emocional, narrativa e lírica, melancólica e erudita, direta e decorativa (Luck, 1959, p. 40). O poema 66, como se pode perceber, participa de todos esses elementos: trata de um tema mitológico, mas quem toma a palavra é uma cabeleira, um eu-lírico inusitado, que lamenta pesarosamente a separação da dona, mas exalta seu novo *status*; estão dispostos, lado a lado, dados objetivos (astronômicos, históricos, entre outros) e uma enorme profusão de semas relacionados ao amor e ao sofrimento; são narrados eventos (a própria transformação da cabeleira, assim como eventos anteriores) e descritos estados emocionais (da cabeleira e de Berenice); o poeta emprega sua erudição, aliada a uma técnica de composição primorosa, para construir um retrato mitológico, mas sem fins

---

<sup>6</sup> “Que a obra se eleve para mim em seis números, em cinco se abaixe” (tradução minha).

elevados, ainda que, como os demais *carmina docta*, apresente um tom mais solene que o de diversas outras poesias do autor.

## ESTRUTURA MÉTRICA

O dístico elegíaco, utilizado por Catulo na maior parte de sua obra (poemas 65-116), é uma estrofe, pois formado por dois metros distintos repetidos regularmente (δίστιχος = “de duas linhas”), sendo um hexâmetro datílico seguido de um pentâmetro datílico, como mostrado a seguir.

**Hexâmetro datílico:** □□ □□ □□ □□ □□ □□

Composto por seis pés (hexâmetro = “de seis metros”), tem como base o dátilo (□□), obrigatório apenas no quinto pé. Nos demais, é possível a livre substituição por um espondeu (□ □). Contudo, caso a substituição ocorra no quinto pé, é dito hexâmetro espondeáico. O sexto pé, cuja última sílaba é ancípite (□), ou seja, indiferentemente longa ou breve, pode resultar em um espondeu ou em um troqueu (□ □).

**Pentâmetro datílico:** □□ □□ □ □□□ □□ □

Composto por cinco pés (pentâmetro = “de cinco metros”), um deles dividido, é considerado como a união de dois meios hexâmetros cataléticos, ou seja, incompletos (κατάληξις = “encurtamento, terminação brusca”), em que falta o último pé. Tem também como base o dátilo, que é obrigatório no quarto e quinto pés. Apenas no primeiro e no segundo é possível a livre substituição pelo espondeu.

O dístico elegíaco tem ritmo descendente, pois os seus pés recebem maior intensidade (o *ictus*) na primeira sílaba. Possui uma qualidade musical leve, mas também proeminente, pois seu pé básico, o dátilo, é rápido e vigoroso. Pode, também, se tornar mais solene e lento, quando há uma grande quantidade de espondeus, pé que sugere dignidade, ordem, gravidade. Além disso, quanto a seu aspecto sintático-semântico, esse metro geralmente encerra em si mesmo um sentido gramatical completo.

## TEMA

O tema central do poema 66 de Catulo é a transformação dos cabelos de Berenice em uma constelação. Baseia-se, para tal, em uma história antiga que explica a origem da constelação *Coma Berenices*. Conta-se que a rainha egípcia Berenice II teria prometido oferecer seus belos cabelos a Ísis-Vênus, se seu marido, Ptolomeu III, que partira para guerrear contra os Assírios, voltasse com vida. Tendo obtido sucesso em seu pedido, corta sua cabeleira e deposita-a no templo da deusa. A oferta sagrada, contudo, desapareceu misteriosamente e o astrônomo Cônio propôs-se a explicar o fato, dizendo que os deuses, desejando tornar eterna a beleza dos cabelos de Berenice, transformaram-nos em uma constelação, a que o astrônomo chamou *Coma Berenices*, “Cabeleira de Berenice”, situada entre as constelações de Virgem e da Ursa Maior.

Na verdade, o texto de Catulo consiste em uma tradução de poema homônimo de Calímaco. Infelizmente, do poema original restaram-nos apenas escassos fragmentos, sendo o *Carmen LXVI* um raro registro do que teria sido o texto grego. Para Luck (1959, p. 13), ao comparar de modo geral os dois poetas, “Catullus’ distichs are, perhaps, less elegantly built than those of Callimachus, but they have more emotional force and vigour”<sup>7</sup>. Ressalva seja feita à desvalorização ao poeta romano implícita na consideração do teórico. Sem diminuir a virtude do alexandrino, temos em Catulo um exemplo de primor na composição poética. Esculpia seus versos com tamanho requinte e maestria, que parece incabível taxá-lo de “menos elegante”. Luck (1959, p. 13-14), contudo, finaliza sua análise com acerto:

It is not the same whether one lives in third-century Alexandria or in first-century Rome. The civil wars, the rise of Caesar, the tension and general unrest of the period – all this left traces in the work of the Roman poets, because it has formed their character.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> “os dísticos de Catulo são, talvez, menos elegantemente estruturados do que os de Calímaco, mas têm mais força emocional e vigor” (tradução minha).

<sup>8</sup> “Não é a mesma coisa que alguém viva na Alexandria do século terceiro ou na Roma do século primeiro. As guerras civis, a ascensão de César, a tensão e a inquietação geral do período – tudo isso deixou traços na obra dos poetas romanos, porque foi responsável pela formação de seu caráter” (tradução minha).

## ELEMENTOS MÉTRICO-PROSÓDICOS

Realizada a escansão do poema, pode-se perceber a presença de diversos recursos estilísticos, muitos deles relacionados ao plano sonoro. Para análise desses recursos, foram tomadas como referência as obras de Pe. Ravizza (1954, p. 418-419), de Crusius (1951, p. 24-38) e de Herrero Llorente (1971, p. 162-170). O primeiro lista como “figuras ou licenças poéticas”: elisão, sinalefa, sinérese, diérese, sístole, diástole, síncope, tmese. Já o segundo descreve, como “*reglas prosódicas particulares*”: *elisión (sinalefa); hiato; sinícesis; síncope; apócope; caída ante consonante final; abreviación yámbica; abreviación de sílaba final; abreviación mediante unión del acento; alargamiento y abreviación métrica; diéresis*. O terceiro, por sua vez, contempla, em seus “*fenómenos métrico-prosódicos*”: *sinérisis ou sinicesis, diérisis, síncope, apócope, elisión e sinalefa, hiato, pérdida de consonantes finales, ley del abreviamiento yámbico, abreviamiento por enclisis*. Logo de início percebe-se, além do capítulo à parte da profusão terminológica, que as três classificações diferem entre si e, sendo assim, serão utilizadas complementarmente, a fim de não encerrar a análise em um único ponto de vista. Além disso, os fenômenos não serão exaustivamente apreciados, mas sim selecionados e enfatizados os que se mostrarem mais relevantes e/ou produtivos.

### *Elisão, sinalefa e aférese*

Serão aqui tratadas juntas, pois consistem na supressão de fonemas. Na primeira, tem-se a supressão da vogal final de palavra diante de outra vogal ou *h* mudo; na segunda, a supressão de sílaba final terminada por *m*, no mesmo contexto; na terceira, a supressão do fonema ocorre no início da palavra, aplicada sempre a formas do verbo *sum* (*es* ou *est*). As elisões, sinalefas e aféreses aparecem em grande número, ao todo, 37, um número significativo frente à média geral nos outros poemas da obra, algo em torno de 9<sup>9</sup> – deve ser levado em conta, contudo, o fato de que este é um poema de maior

---

<sup>9</sup> Dado apurado a partir dos levantamentos estatísticos contidos na edição de Catulo do *Corpus Scriptorum Latinorum* (CATULO, [19-]: 131-151), que agrupa como *elisiones* todos os três tipos de supressão de fonema.

extensão. Nele, inclusive, tais fenômenos chegam a acontecer mais de uma vez no mesmo verso – nesse sentido, o verso 27 merece ser citado isoladamente, pois contém nada menos do que quatro supressões (duas sinalefas e duas aféreses). Estão reproduzidos abaixo os versos 27 e 28, seguidos de sua tradução.

ānñē bō|n(um)□ōblī|tā□(e)s fāci|nūs quō| rēgī(um)□ā|dēptā□(e)s<sup>10</sup>  
 cōniūgī|ūm quōd| nōn || fōrtiōr| au□sīt āllīs  
 “Ou será que esqueceste o feito benéfico, pelo qual obtiveste  
 a régia união, o qual não ousou um outro mais forte?”

Quanto à motivação de seu uso, tem-se que a supressão liga as palavras, podendo mimetizar processos de união ou indicar uma relação de contigüidade semântica, sintática, morfológica, até mesmo a rapidez da projeção de uma palavra sobre a outra. No caso supracitado, em que são conectadas as palavras *bonum*, *oblita* e *es*, assim como *regium*, *adepta* e *es*, não se trata apenas de reduzir o verso para que se encaixe no hexâmetro. É coerente pensar na construção de um quadro de ações, em que são aproximados e contrapostos ações e seus resultados, via ligação de palavras:

<b>ação 1</b> (relação de consequência)	↓	<i>bonum (facinus)</i>
<b>resultado 1/ação 2</b> (relação de incompatibilidade)	↓	<i>regium (coniugium) adepta es</i>
<b>resultado 2</b>		<i>oblita es</i>

São estruturas simétricas, paralelas, [verbos depoentes no pretérito perfeito, segunda pessoa singular + adjetivo (neuro)], em que os participios passados dominam o adjetivo e o verbo auxiliar, intensificando a carga semântica do verbo depoente. O primeiro núcleo é contraditório em si mesmo, contradição reforçada por sua contraposição com o segundo núcleo. Seria o equivalente a:

X

<i>bon[oblita]s</i>	X	<i>regi[adepta]s</i>
---------------------	---	----------------------

O dístico composto por 27-28 forma o trecho final de uma estrutura à parte no poema – quase um poema dentro do poema –, iniciada no verso 21, uma interpelação direta à rainha Berenice, que

<sup>10</sup> Para ler os caracteres especiais é preciso ter a fonte “cardo”.

deixa de ser referida como terceira pessoa e passa a integrar o discurso como interlocutora. Este par de versos pode, inclusive, ser considerado um dos eixos centrais do poema, um dos trechos mais carregados de emoção, em que se explicita a subjetividade do eu-lírico, sendo sintomático que nele aflorem tais mecanismos, peculiares à fala. Ao esforçar-se por valorizar as qualidades de Berenice (no caso, a coragem), a cabeleira faz insinuações sobre um fato questionável de seu passado, passível de ser julgado como bom ou mau, dependendo do juiz – o que se materializa na própria ambigüidade de *facinus*, que transita do neutro “feito” até o mais negativo “crime”. Tendo optado pelo lado positivo deste termo, caracterizando-o com o adjetivo *bonus*, questiona sua interlocutora por ter ela se esquecido de algo bom, digno de ser lembrado, posto que lhe teria permitido alcançar algo régio. Por meio da sinalefa e da aférese, constrói-se esse quadro retrospectivo de ações e resultados, que insere informações novas acerca da vida de Berenice, ao mesmo tempo em que serve para criticá-la em sua conduta de “esquecimento”, passando ao largo da questão levantada por *facinus*, mas, ao mesmo tempo, trazendo-a à tona – note-se que o termo ocupa a posição privilegiada do centro do verso.

De passagem, são analisados ainda mais dois versos, em que parece haver uma motivação específica na união de palavras via supressão de fonemas. Um deles, 25, também pertencente ao núcleo significativo mencionado acima, é reproduzido abaixo acrescido de seu pentâmetro:

sēnsībūs| ērēp|tīs mēns| ēxcīdīt| āt t(e)□ēgō| cērtē  
 cōgnō|r(am)□ā pār|uā || uīrgīnē| māgnānī|mām  
 “a mente arrasou os sentimentos arrastados! Mas eu, por certo, te  
 conhecera, grandiosa para uma jovem virgem.”

A união das palavras *te* e *ego* colabora para o aumento crescente da proximidade entre sujeitos do discurso, a Cabeleira (*ego*) e Berenice (*tu*), que se dá ao longo do poema – e que não é abalada, em seu ápice, com a emergência da separação física. Com efeito, no trecho acima, há uma referência à intimidade entre elas, visto que a Cabeleira argumenta que a conhecera, que a “aprendera” (*cognosco*), emitindo, em seguida, um juízo acerca da figura de sua senhora.

Finalmente, no verso 36:

cāpt(am) □ Āsī(am) □ A□e□gy□p|tī || finībūs| āddidē|rāt  
“e acrescentara a conquistada Ásia aos territórios do Egito”

Salta aos olhos o processo de mimetização aqui presente, pelo qual a Ásia (que forma um significativo composto junto a *captam*) é sonora, sintática e semanticamente anexada ao Egito: capt[Asi[Aegypti]].

### *Hiato*

É quando, em um ambiente propício à aplicação da sinalefa ou da elisão, não ocorre, contudo, a supressão de fonemas. Não é um fenômeno produtivo no poema analisado, acontecendo apenas uma vez, em *so|lūm īn|* (v. 59), ocorrência que, contudo, deve ser descartada, por estar contida em um verso corrupto, de escansão duvidosa.

### *Sinérese*

Consiste na contração de vogais contíguas, que formariam sílabas diferentes, em uma mesma sílaba. Também não encontra aqui grande produtividade, podendo-se dizer que ocorre acessoriamente à ditongação, na forma arcaica *se□i* (v. 35) e em *large□is* (v. 92).

### *Diérese*

Oposta à sinérese, consiste na separação de vogais de uma mesma sílaba em sílabas distintas. Englobam-se, aqui, (1) a separação de ditongos, que conta com apenas quatro ocorrências, *āĕrio* (v. 6), *āĕra* (v. 53), *hymenāĕo* (v. 11) e *Arsinōĕs* (v. 54) (os dois primeiros são casos de sinérese usual na língua, os últimos se devem à origem estrangeira), e (2) a vocalização de semivogais, de que temos apenas duas ocorrências, *dossolūo* (v. 38) e *euolūam* (v. 74).

### *Síncope*

É a supressão de fonema ou sílaba no interior de uma palavra. Dentre outras possibilidades, ocorre no poema 66 apenas a supressão da penúltima sílaba de tempos verbais. São, ao todo, quatro

ocorrências *luxti* (<*luxisti*, v. 21), *cognoram* (<*cognoueram*, v. 26), *adiurarit* (<*adiurauerit*, v. 41) e *legarat* (<*legauerat*, v. 57), que não parecem ter outra motivação que a adequação métrica: consistem em um traço de oralidade – em se tratando de fenômeno comum na língua latina, principalmente em tempos do *perfectum*, em que desaparece o *-ue-/-ui-* –, que não se enquadra no tom mais elevado do poema.

Serão destacados, por fim, algumas características do vocabulário do poema que têm implicações em sua sonoridade. Há um número considerável de arcaísmos e estrangeirismos, que entre outras coisas, dão ao poema um tom erudito – o que justifica sua inclusão no grupo dos *carmina docta* (ver capítulo 3).

### *Arcaísmos*

Foram identificadas pelo menos doze palavras em forma arcaica, nas quais se verifica a alteração do timbre vocálico (*guro*, v. 6; *praelia*, v. 20; *dossoluo*, v. 38; *quom*, v. 79; *iocunda*, v. 82; *uostras*, v. 87), mudança de consoantes (*bracchia*, v. 10; *querellis*, v. 19; *haut*, v. 38), síncope (*alis*, v. 27), ditongação (*sei*, v. 38) e acréscimo de sílaba (em redobro analógico) (*tetulisset*, v. 35).

### *Estrangeirismos*

O poema é entrecortado por estrangeirismos ou palavras que têm sua origem estrangeira muito próxima, representados principalmente pelos inúmeros nomes próprios e termos relacionados com o casamento. Há palavras estrangeiras que, ademais, apresentam alguma divergência com relação ao sistema prosódico latino, especialmente no que concerne às regras métricas, havendo sístole ou diástole. São pelo menos oito: *Beronicēo* (v. 8), *Thīae* (v. 44), *Chalybūm* (v. 48), *Zephyritīs* (v. 57), *Ariadnēīs* (v. 60), *Lycāoniae* (v. 66), *Tethyī* (v. 70), *Ōarion* (v. 94), além dos já mencionados *hy-menāēo* (v. 11) e *Arsinōēs* (v. 54) (ver item “Diérese” acima)

Optou-se por não abordar recursos da linguagem figurada que têm implicação na sonoridade, tais como, seguindo a nomenclatura de Ravizza (1954, p. 370-373), a repetição de palavras

ou sentenças (símproce, anadiplose, epanadiplose, epizeuxe, epanalepse, poliptoto), semelhança sonora (antanaclase, parenomásia) e a repetição de sons (paréquesis). Somam-se a estas outras figuras não citadas pelo gramático, como a aliteração (assonância e consonância), a onomatopéia e o assíndeto. Do mesmo modo, alguns pontos relativos à métrica e à prosódia latinas não foram contemplados neste presente estudo, por seu caráter controverso e/ou demasiado complexo<sup>11</sup> para as dimensões aqui pretendidas. São questões como a cesura, o *ictus*, a pronúncia de alguns fonemas e a natureza do acento latino, que poderiam ser analisados no poema 66 em outra ocasião.

## CONCLUSÃO

Foram demonstrados casos em que fenômenos métrico-prosódicos seriam motivados, não por uma exigência do metro, mas antes poderiam mimetizar processos de união ou indicar uma relação de contigüidade semântica, sintática, morfológica.

Catulo, no poema 66, em consonância com seu projeto estético-literário e inspirado em Calímaco, constrói uma elegia de fundo mitológico, com a erudição e elegância próprias a um *poeta doctus* como ele, assim como demonstra fidelidade aos modelos alexandrinistas, também em relação ao manejo do metro, o dístico elegíaco. Lança mão de diversos recursos métrico-prosódicos, havendo uma predileção pelos fenômenos de união de palavras através da supressão de fonemas – elisão, sinalefa e aférese. Ademais, no tocante ao vocabulário utilizado, diversos arcaísmos e estrangeirismos têm implicação na própria sonoridade do poema, além de conferirem-lhe um tom erudito.

---

<sup>11</sup> Oferecem uma descrição detalhada da controvérsia e complexidade que envolvem tais questões Crusio e Roda (1951), Herrero Llorente (1971), Nougaret (1977).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARDOSO, Zélia de Almeida. A poesia lírica. In: —. *A literatura latina*. 2ª ed. rev. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 49-88.

CATULO, Caio Valério. *Catulli Veronensis Liber*. 2ª ed. Torino: Aedibus Paraviae, [19-]. (Corpus Scriptorum Latinorum) p. 89-95 e 131-151.

CATULO, Caio Valério. *Poesies*. Trad. Georges Lafaye. 3ª ed. rev. et corr. Paris: Les Belles Lettres, 1949.

CÍCERO. *Ad Atticum*, VII *apud* BAILLY, Edouard. *Lettres à Atticus*, v. 2ª Paris: Ganier, 1937-1939, p. 10-11.

CÍCERO. *Orator*, II. **In:** —. *Obras completas de Marco Tulio Cicerón*: vida y discursos, v. I. Trad. Marcelino Menéndez y Pelayo. Buenos Aires: Anaconda, 1946. p. 488.

CRUSIO, Frederico; RODA, Angeles. *Iniciación en la métrica latina*. Barcelona: Bosch, 1951.

HERRERO LLORENTE, Victor José. *La lengua latina en su aspecto prosódico*: con un vocabulario de términos métricos. Madrid: Gredos, 1971.

HORÁCIO. *Arte poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Livr. Classica Ed., [19-]. p. 96-97.

LUCK, Georg. *The latin love elegy*. London: Methuen, 1959.

NOUGARET, Louis. *Traité de métrique latine classique*. 4e éd. corr. Paris: Klincksieck, 1977.

OLIVA NETO, J. A. Introdução. **In:** CATULO, C. V. *O livro de Catulo*. São Paulo: Ed. USP, 1996. p. 15-63.

OVÍDIO. I: 1. **In:** —. *Les amours*. Trad. Henri Bornecque. 3e éd. Paris: Les Belles Lettres, 1961. p. 11-14.

RAVIZZA, João, padre. *Gramática latina*: (da Arcádia Romana). 11. ed. Niterói: Escola Industrial Dom Bosco, 1954.

VASCONCELLOS, P. S. A geração de Catulo. **In:** —. *Realidade biográfica e verdade poética no “romance amoroso” de Catulo*. (Dissertação de Mestrado) São Paulo: USP, 1990. p. 1-45.

## Anexo

### Carmen LXVI<sup>12</sup>

- 1 Ōmniā| quī māg|nī dīs|pēxīt| lūmīnā| mūndī  
quī stē|lār(um) □ ōr|tūs || cōmpērīt| ātqu(e) □ ōbī|tūs  
flāmmēūs| ūt rāpī|dī sō|līs nītōr| ōbscū|rētūr  
ūt cē|dānt cēr|tīs || sīdērā| tēmpōrī|būs
- 5 ūt Trīuī|ām fūr|tīm sūb| Lātmiā| sāxā rē|lēgāns  
dūlcīs ā|mōr gū|rō || dēuōcēt| āērī|ō  
īdēm| m(e) □ īllē Cō|nōn cae|lēst(i) □ īn| lūmīnē| ūīdīt  
ē Bērō|nīcē|ō || uērtīcē| cae|sār|ēm
- 10 fūlgēn|tēm clā|rē quām|mūltīs| illā dē|ārūm  
lēuīā| prōtēn|dēns || brācchiā| pōllīcī|tā □ (e)st  
quā rēx| tēmpēs|tātē nō|u(o) au|ctūs hy| mēnā|ēō  
uāstā|tūm fī|nīs || iuērāt| Assy rī|ōs  
dūlcīā| nōctūr|næ □ pōr|tāns uēs|tīgīā| rīxæ □
- 15 quām dē| uīrgīnē|īs || gēssērāt| exūi|tīs  
ēstnē nō|uīs nūp|tīs ōdī|ō Vēnūs| ānnē pā|rēntūm  
frūstrān|tūr fāl|sīs || gau|diā| lacrimū|līs  
ūbēr|tīm thālā|mī quās| īntrā| līmīnā| fūndūt  
nōn itā| mē dī|uī || uērā gē|mūnt iūuē|rīt
- 20 īd mēā| mē mūl|tīs dōcū|tīt rē|gīnā quē|rēlīs  
īnuī|sēntē nō|uō || praē|līā| tōruā uī|rō  
ēt tū| nōn ōr|būm lūx|tī dēs|sērtā cū|bīlē  
sēd frā|trīs cāl|rī || flēbī|lē| dīscīdī|ūm  
quām pēnī|tūs mae|sītās ē|xēdīt| cūrā mē|dūllās
- 25 ūt tībī| tūnc tō|tō || pēctōrē| sōllīcī|tæ □  
sēnsībūs| ērēp|tīs mēns| ēxcīdīt| āt t(e) □ ēgō| cērtē  
cōgnō|r(am) □ ā pār|uā || uīrgīnē| māgnānī|mām  
ānnē bō|n(um) □ ōbī|tā □ (e)s faci|nūs quō| rēgī(um) □ ā|dēptā □ (e)s  
cōniūgī|ūm quōd| nōn || fōrtīōr| au|sīt ā|līs
- 30 sēd tūm| mae|stā uī|rūm mīt|tēns quæ| uērā lō|cūtā □ (e)st  
lūpītēr| ūt trīs|tī || lūmīnā| sae|pē mā|nū  
quīs tē| mūtā|ūt tān|tūs dēūs| ān quōd ā|māntēs
- nōn lōn|g(e) □ ā cāl|rō || cōrpōr(e) □ ā|bēssē uō|lūnt  
ātqu(e) □ ībī| mē cūnc|tīs prō| dūlcī| cōniūgē| dīuīs
- 35 nōn sīnē| tau|rī|nō || sāguīnē| pōllīcī|tā □ (e)s  
sci □ rēdī|tūm tētū|līssēt īs| hau|t īn| tēmpōrē| lōngō  
cāpt(am) □ Āsī(am) □ Ac|e|gy □ p|tī || fīnībūs| āddīdē|rāt
- 40 quīs ēgō| prō fāc|tīs cae|lēstī| rēddītā| coe|tū  
prīstīnā uōtā nō|uō || mūnērē| dōssōlū|ō  
īnuī|t(a) □ ō rē|gīnā tū|ō dē| uērtīcē| cēssī

<sup>12</sup> CATULO, 1949 (Les Belles Lettres). Escansão minha.

īnuī|t(a)□ādiū|rō || tēquē tū|ūmquē cālpūt  
 45 dīgnā fē|rāt quōd| sīquīs ī|nānītēr| ādiū|rārīt  
 sēd quī| sē fēr|rō || pōstulēt| ēssē pā|rēm  
 illē quō|qu(e)□ēuēr|sūs mōns| ēst quēm| māxim(um)□īn| ōrīs  
 prōgēn|ēs Thī|æ□ || clārā sū|pēruēhītūr  
 cūm Mē|dī pēpē|rērē nō|uūm mārē| cūmquē iū|uētūs  
 50 pēr mēdī|ūm clās|sī || bārbārā| nāuīt Ā|thōn  
 quīd faci|ēnt crī|nēs cūm| fērrō| tālīā| cēdānt  
 lūpītēr| ūt Chāly |būm || ōmnē gē|nūs pērē|āt  
 ēt quī| prīncipī|ō sūb| tērrā| quae|rērē| uenās  
 īnstītūt| āc fēr|rī || strīngērē| dūrīt|ēm  
 ābiūnc|tæ□ pau|□(o)□āntē cō|mæ□ mēā| fātā sō|rōrēs  
 55 lūgē|bānt cūm| sē || Mēmnōnīs| A□ē□thīō|pīs  
 ūnīgē|n(a)□Impē|lēns nū|tāntībūs| āērā| pēnnīs  
 ōbtulīt| Ārsinō|ēs || Lōcridōs| ālēs ē|quos  
 īsquē pēr| æ□thērī|ās mē| tollēns| āuōlāt| ūmbrās  
 ēt Vēnē|rīs cās|tō || cōllōcāt| īn grēmī|ō  
 60 īpsā sū|lūm Zēphy |rītīs ē|ō fāmū|lūm lē|gārāt  
 Grāī|tā| Cānōpī|cūs || īncōlā| lītōrī|būs  
 hīc dī|ī uārī|ō nē sō|lūm īn| lūmīnē| cae□ī<sup>13</sup>  
 ēx Ārī|ādne|īs || au□rēā| tēmpōrī|būs  
 fīxā cō|rōnā fō|rēt sēd| nōs quōquē| fūlgē|rēmūs  
 65 dēuō|tæ□ flā|uī || uērticīs| ēxūuī|æ□  
 ūuīdū|(am)□ā flē|tū cē|dēt(em)□ād| tēmplā dē|lūm mē  
 sīdūs īn| āntī|quīs || duā nō|uūm pōsū|īt  
 Vīrgīnīs| ēt sae□uī cōn|tīngēns| nāmquē Lē|ōnīs  
 lūmīnā| Cāllīs|tō || iūnctā Ly |cāōnī|æ□  
 70 uērtōr īn| ōccā|sūm tār|dūm dūx| āntē Bō|ōtēn  
 quī uīx| sēr(o)□āl|tō || mērgītūr| Ōcēā|nō  
 sēd quām|quām mē| nōctē prē|mūnt uēs|tīgā| dīuūm  
 lūx au□tēm cā|næ□ || Tēthy |ī rēstītū|īt  
 pācē tū|ā fā|r(i)□hīc līcē|āt Rhām|nūsīā| uīrgō  
 75 nāmqu(e)□ēgō| nōn ūl|lō || uērā tī|mōrē tē|gām  
 nēc sī| m(e)□īnfēs|tīs dīscērpēnt| sīdērā| dīctīs  
 cōndītā| quīn uērē || pēctōrīs| ēuōlū|ām  
 nōn hīs| tām lae□tōr rē|būs quām| m(e)□āfōrē| sēmpēr  
 āfōrē| m(e)□ā dōmī|næ□ || uērticē| dīscrūcī|ōr  
 80 quīc(um)□ēgō| dūm uīr|gō quōn|dām fūīt| ōmnībūs| ēxpērs  
 ūnguēn|tīs ū|nā || mīlīā| mūltā bī|bt  
 nūnc uōs| ōptā|tō quōm| iūnxīt| lūmīnē| tæ□dā  
 nōn prīūs| ūnānī|mīs || cōrpōrā| cōniūgī|būs  
 trādītē| nūdān|tēs rē|īectā| uēstē pā|pillās  
 85 quām iō|cūndā mī|hī || mūnērā| lībēt ō|ny□x  
 uēstēr ō|ny□x cās|tō cōlī|tīs quae□| iūrā cū|bīlī  
 sēd quae□| s(e)□īmpūrō || dēdīt ā|dūltērī|ō  
 illiūs| ā mālā| donā lē|uīs bībāt| īrrītā| pūluīs

<sup>13</sup> Este verso, sendo corrupto, tem escansão duvidosa.

90 nāmqu(e)□ēg(o)□āb|īndīg|nīs || praē□mīā| nūllā pē|tō  
sēd māgīs| ō nūp|tae□ sēm|pēr cōn|cōrdiā| uōstrās  
sēmpēr ā|mōr sē|dēs || īncōlāt| āssidū|ūs  
tū uē|rō rē|gīnā tū|jēns cūm| sīdērā| dīuām  
plācā|bīs fēs|tīs || lūmīnī|būs Vēnē|rēm  
ūnguīnīs| expēr|tēm nōn| sīrīs| ēssē tū|ām mē  
sēd pōtī|ūs lār|gei□s || āfficē| mūnērī|būs  
sīdērā| cōrrūē|rīnt ūtī|nām cōmā| rēgīā| fīām  
prōxīmūs| Hy□drō|choi□ || fūlgērēt| Ōāř|ōn