Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas

Erika Pereira Nunes Werner

Lá vem a noiva:
O ἐπιθαλάμιον e suas configurações do período helenístico à era flaviana.

Tese apresentada ao
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas,
programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas,
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte

São Paulo
2010

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas

Erika Pereira Nunes Werner

Lá vem a noiva:
O *epithalamium* e suas configurações do período helenístico à era flaviana.

Tese apresentada ao
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas,
programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas,
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte

São Paulo
2010

Resumo :

Esta tese dedica-se ao estudo do gênero poético conhecido como ἐπιθαλάμιον, “epitalâmio”, e sua presença entre as composições poéticas supérstites localizadas temporalmente entre o início do período helenístico e o fim da Antigüidade Clássica. Neste estudo, são analisadas composições poéticas gregas e latinas com o objetivo de identificar as características que seriam associadas a esse gênero ao longo desses séculos.

Abstract :

This doctoral thesis is a study about the poetical genre known as ἐπιθαλάμιον / *epithalamium* and its occurrence among the transmitted poetical compositions located between the beginning of the Hellenistic period and the end of the classical antiquity. Greek and Latin poetical compositions are analysed in order to identify the main characteristics that are supposed to be associated to that genre during that time.

Sumário

Prefácio 4

Introdução 7

1. *Terminologia* 7
2. *Forma, Estrutura e o Desenvolvimento do Gênero* 20
   2.1. O Epitalâmio Arcaico 21
   2.2. A Poesia Mimética e a Representação dos Cantos de Casamento 25
   2.3. Os 'Epitalâmios em Prosa' e os Tratados Retóricos acerca desse Gênero 37

Parte I: *Epitalâmios Helenísticos* 50

Parte II: *O* ἐπιθαλάμιον *em Roma* 67

1. *Catulo e seus Contemporâneos* 67
   1.1. Catull. *Carmina*, LXI 68
   1.2. Catull. *Carmina*, LXII 91
   1.3. Catull. *Carmina*, LXIV 109
2. *O Epitalâmio na Poesia Trágica Romana: Sêneca* 153
3. *Um Novo Modelo Nupcial: Stat.* Silu. *I 2* 164

Considerações Finais 187

Anexo I: Corpus *poético* 189

Anexo II: *Tratados Retóricos* 266

Bibliografia 297

Prefácio

Meu projeto inicial de doutorado previa o estudo de três gêneros poéticos, as composições identificadas como cantos nupciais, designadas por mim genericamente como ἐπιθαλάμια, "epitalâmios", os cantos fúnebres conhecidos como ἐπιτάφιοι e ἐπικήδεια, "epitáfios" e "epicédios", e os ἐπινίκια, "epinícios", poemas encomiásticos destinados em princípio a celebrar as vitórias humanas nos jogos organizados de tempos em tempos em determinadas cidades gregas e, particularmente, nos grandes jogos pan-helênicos, em um intervalo temporal que iria do início do período helenístico até o fim da Antigüidade Tardia, excluindo-se desse *corpus* as composições de temática cristã. Meu objetivo seria analisar como esses gêneros poéticos, embora associados originalmente a ocasiões reais de performance e provavelmente derivados de práticas populares, apresentam modificações e incorporam novas possibilidades temáticas e poéticas através dos séculos, seja em ambiente alexandrino, seja em ambiente romano, apesar de diversas construções e motivos tradicionais ainda poderem ser identificados em sua estrutura. Embora esse projeto inicial não tenha sido abandonado, já que eu espero dar continuidade a essa pesquisa, a abrangência do atual trabalho foi reduzida para se adequar ao tempo que eu tinha disponível para desenvolve-lo e às exigências de uma tese de doutorado.

Nesta tese dedico-me então apenas ao estudo do gênero poético conhecido como ἐπιθαλάμιον e sua presença entre as composições poéticas supérstites localizadas temporalmente entre o início do período helenístico e o fim da Antigüidade Clássica. Originalmente, eu previa tratar também dos epitalâmios latinos compostos durante a Antigüidade Tardia neste estudo, mas devido à urgência com que eu tive que finalizar o texto por conta do encerramento do prazo máximo, já antes estendido, de depósito da tese, eu deixei essa parte de lado, excluindo essas análises da versão final da tese. Uma análise recente desses poemas é encontrada na obra de Sabine Horstmann, *Das Epithalamium in der Lateinischen Literatur der Spätantike*, tese de doutorado defendida pela autora entre o final de 2002 e início de 2003 na Albert-Ludwigs-Universität de Freiburg (Alemanha) e publicada em 2004.

A estrutura desta tese se divide em três partes seções principais. A primeira delas constitui uma espécie de introdução a esse gênero poético, na qual apresento a terminologia greco-latina associada a esse gênero, suas possíveis origens, alguns

motivos e aspectos formais que podem ser identificados nas composições nupciais supérstites do período clássico e arcaico da cultura grega, assim como também as prescrições acerca da composição de epitalâmios em prosa encontradas nos tratados atribuídos a Menandro, o Retor, e a Pseudo-Dionísio de Halicarnasso, escritos provavelmente durante a Antigüidade Tardia. A segunda seção é dedicada aos epitalâmios que teriam sido compostos durante o período helenístico. Infelizmente, apenas uma dessas composições foi integralmente preservada, o *Epitalâmio de Helena* atribuído a Teócrito, e a maior parte das suposições acerca do(s) aspecto(s) assumido(s) por esse gênero poético nesse período derivam do estudo dos fragmentos poéticos e testemunhos supérstites. A terceira seção é a mais longa e é dedicada ao estudo dos epitalâmios latinos que teriam sido compostos entre o final da República romana e o fim da dinastia flaviana. Os exemplares dessas composições conservados, atribuídos a Catulo, Sêneca e Estácio, são analisados textualmente nessa seção.

Esta tese é composta ainda por dois anexos. No primeiro anexo, apresento a tradução em versos livres, sem maiores pretensões poéticas, do *corpus* poético analisado nas seções centrais da tese, tradução que tentei manter o mais próxima e fiel possível ao texto original grego ou latino, possibilitando assim o acesso a esses textos àqueles que encontram maiores dificuldades na compreensão de qualquer um dos idiomas. No anexo seguinte, apresento uma tradução em prosa dos tratados retóricos acerca da composição de epitalâmios em prosa atribuídos aos retores mencionados acima. Em ambos os anexos, as traduções se encontram acompanhadas dos textos originais. A bibliografia consultada ao longo da elaboração desta tese se encontrada arrolada, em ordem alfabética, nas páginas finais.

Por fim, gostaria de enunciar alguns agradecimentos. Primeiramente a meus dois orientadores, Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte (Universidade de São Paulo) e Prof. Dr. Widu-Wolfgang Ehlers (Freie Universität, Berlin), por terem aceito orientar este trabalho e por todo apoio e paciência. Aos professores que integraram minha banca de qualificação, Profa. Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano e Prof. Dr. José Eduardo dos Santos Lohner, pela leitura e pelas sugestões. A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e ao Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD) por terem financiado minha pesquisa no Brasil e na Alemanha, possibilitando que eu me dedicasse integralmente a este projeto. A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por ter fornecido as passagens de ida e volta para o trecho São Paulo – Berlim. A Maria Salgado Martinez (DAAD, Referat 415) por

todos os e-mails rapidamente respondidos e por toda sua eficiência. Aos bibliotecários da Biblioteca Florestan Fernandes (FFLCH – USP), principalmente a Tânia Maria Bueno de Paula, e também aos bibliotecários e demais funcionários da Philologische Bibliothek e Universitätsbibliothek não apenas pela aquisição de diversos títulos solicitados por mim, mas também pelas inúmeras dúvidas respondidas e muitos livros carregados. A Fernando Rodrigues Junior e, mais uma vez, a José Eduardo dos Santos Lohner, por gentilmente me terem cedido suas traduções/comentário inéditos. A Erica Morais Angliker, Lucia Sano, Adriane da Silva Duarte, Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho e Izabella Lombardi Garbellini pelo tempo gasto fazendo cópias de livros e artigos estranhos a suas próprias pesquisas e pelo material bibliográfico, trazido ou enviado, de terras mais ao norte ou além-mar. Aos amigos e colegas que estiverem presentes durante toda esta trajetória. E, finalmente, a meu marido, Christian Werner, pelas coisas que são conhecidas somente pelos membros de um casal.

Introdução

1. Terminologia

O casamento ou, mais precisamente, a união entre um homem e uma mulher, é uma instituição que remonta às mais antigas memórias das civilizações atualmente conhecidas. Estabelecidos por meio de acordos, hierarquias, trocas ou mesmo raptos, celebrados ou não em meio a cerimônias e festividades, sua realização era essencial para a perpetuação de famílias, clãs e tribos. No que se refere à cultura grega arcaica, menções a casamento já são encontradas nos dois longos poemas atribuídos a Homero, nos quais se faz referência a uniões entre deuses, a uniões entre mortais, e também a uniões 'mistas', *id est* entre uma divindade e um mortal. Nesses poemas, encontra-se também a ocorrência supérstite mais antiga do termo ὑμέναιος, "himeneu" (Homer. *Ilias*, Σ 490-496):

Ἐν δ᾽ δύω ποίησε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων	490
καλάς. ἐν τῇ μέν ῥα γάμοι τ᾽ ἔσαν εἰλαπίναι τε,	
νύμφας δ᾽ ἐκ θαλάμων δα δων ὕπο λαμπομενάων	
ἠγίνεον ἀνὰ ἄστυ, πολὺς δ᾽ ὑμέναιος ὀρώρει·	
κοῦροι δ᾽ ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ᾽ ἄρα τοῖσιν	
αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοὴν ἔχον· αἳ δ᾽ γυναῖκες	495
ἱστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἑκάστη.	

Nele [*scilicet* escudo], forjou duas cidades de homens,	490
as duas belas. Em uma, havia um casamento e seu banquete,	
a noiva, deixando o tálamo sob lampejantes archotes,	
era conduzida através da cidade, e, alto, o himeneu se elevava.	
Jovens dançarinos rodopiavam, e junto a eles,	
aulos e liras emitiam seu som; as mulheres,	495
posicionadas junto às portas de suas casas, admiravam-nos.	

Essa passagem se encontra inserida na descrição de uma cidade em paz, a qual integra uma das cenas que estão representadas no escudo que Hefesto, a pedido de Tétis, forjou para Aquiles no canto XVIII da *Ilíada*. Pouco pode ser dito acerca do termo ὑμέναιος a partir desses versos, apenas que ele parece designar uma espécie de canto ou grito ritual e que ele seria entoado por aqueles que acompanhavam a cerimônia de casamento ao longo do trajeto entre a casa do pai da noiva e a casa do noivo, onde ela passaria então a residir; essa parte da cerimônia nupcial seria denominada posteriormente νυμφαγωγία, "procissão nupcial", ou simplesmente *deductio*, "cortejo".

No entanto, não é possível determinar, por meio desse único testemunho, se a prática de se entoar o ὑμέναιος estaria restrita ou não a apenas a essa parte da cerimônia.

Nesse trecho, um dos textos mais antigos acerca dos rituais populares de casamento no período arcaico[1], sobressaem ainda dois elementos: as festividades relacionadas a essa cerimônia e a participação da comunidade nessa alegria. Já se identificam também algumas cenas que aparecem com freqüência em narrativas posteriores acerca de casamentos: o banquete nupcial na casa dos pais da noiva e a própria condução da noiva até a casa de seu novo esposo (*deductio*), já mencionada acima, acompanhada por um cortejo portando archotes.

Os cantos de casamentos parecem ter constituído um gênero poético bastante popular entre os poetas gregos arcaicos, ao menos de acordo com os testemunhos preservados[2]. Estesícoro possivelmente teria composto um poema acerca da união de Helena e Menelau, conhecido pelo título Ἑλένα, "Helena"[3], o qual teria sido usado como modelo na composição do *Epitalâmio de Helena* de Teócrito (Theocr. *Idyllia*, XVIII) conforme os escólios deste poema[4]. Álcman é referido como τὸν ὑμνητῆρ' ὑμεναίων / κύκνον, "cisne que canta himeneus", em um epigrama de Leônidas de Tarento[5]. Os ἐπιθαλάμια de Safo teriam ocupado todo um livro na edição alexandrina

---

[1] Não se sabe ao certo qual período da cultura grega arcaica estaria sendo retratado na maior parte da narrativa encontrada nos poemas homéricos; apesar da dificuldade de datação de diversos costumes retratados nesses poemas, há muitas semelhanças entre a cena de casamento retratada no escudo de Aquiles e outros casamentos representados em textos dos período clássico e arcaico. Acerca da sociedade representada nos poemas homéricos, *uide etiam* K. A. RAAFLAUB, "Homeric Society", pp. 624-648.

[2] Acerca dos cantos de casamento, sua tipologia, sua forma e sua presença na Antigüidade greco-latina, *uide etiam* W. KOERBER, *De Graecorum hymenaeis et epithalamiis*, *passim*; C. MORELLI, "L' Epitalamio nella Tarda Poesia Latina", pp. 319-432; E. MANGELSDORF, *Das Lyrische Hochzeitsgedicht bei den Griechen und Römern*, *passim*; A. L. WHEELER, "Tradition in the Epithalamium", pp. 205-223; R. MUTH, "'Hymenaios' und 'Epithalamion' ", pp. 5-45; R. KEYDELL, "Epithalamium", cc. 927-943; E. CONTIADES-TSITSONI, *Hymenaios und Epithalamion*, *passim*; M. G. LYGHOUNIS, "Elementi Tradizionali pella Poesia Nuziale Greca", pp. 159-198; S. HORSTMANN, *Das Epithalamium in der Lateinischen Literatur der Spätantike*, *passim* [principalmente pp. 14-96].

[3] Stesich. *Fragmenta*, fr. 187-191 PMG. Segundo outros testemunhos, depois desse poema Estesíscoro teria composto ainda uma Palinódia acerca de Helena; *uide* Stesich. *Fragmenta*, fr. 192 PMG. Kelly defende, porém, que esses fragmentos não integrariam dois poemas, mas sim um único poema acerca de Helena, nomeado de diversas maneiras pelas fontes: *uide* A. KELLY, "Stesikhoros and Helen", pp. 1-21.

[4] *Scholia Vetera in Theocritum*, *ad* XVIII [*prolegomenon*]): Ἑλένης Ἐπιθαλάμιος. Τοῦτο τὸ εἰδύλλιον ἐπιγράφεται Ἑλένης ἐπιθαλάμιος καὶ ἐν αὐτῷ τινα εἴληπται ἐκ τοῦ πρώτου Στησιχόρου Ἑλένης. [...]

[5] Leonid. *Epigrammata*, LVII Gow-Page ~ *AP* VII 19:

Τὸν χαρίεντ' Ἀλκμᾶνα, τὸν ὑμνητῆρ' ὑμεναίων
κύκνον, τὸν Μουσῶν ἄξια μελψάμενον,
τύμβος ἔχει, Σπάρτας μεγάλαν χάριν, ἔνθ' ὅ γε Λυδὸς
ἄχθος ἀπορρίψας οἴχεται εἰς Ἀίδαν.

de sua obra[6], além de outros poemas seus, atribuídos a livros diversos, também se referirem à celebração de casamentos em seus versos[7]. Referências a cantos nupciais aparecem ainda na obra de outros poetas do período clássico e arcaico, especialmente nas composições dos poetas trágicos e cômicos do século V a.C. Ainda assim, são poucas as informações conservadas sobre essa espécie de cantos.

A origem do próprio termo ὑμέναιος é incerta. Desde Homero ele parece ser associado a cantos nupciais, embora também seja empregado posteriormente, a partir da associação entre os dois eventos, para designar a própria união, conforme a definição apresentada neste verbete, bastante sucinto, do léxico atribuído a Hesíquio (Hesych. *Lexicon*, *s. v.* ὑμέναιος):

> ὑμέναιος· γάμος. ἢ ᾠδὴ ἐπιγάμιος.
>
> Himeneu: casamento, ou canto nupcial.

O nome Ὑμέναιος, "Himeneu", ou Ὑμήν, "Hímen", designaria também a própria divindade que presidiria os casamentos, a qual possivelmente seria nomeada na fórmula ὑμὴν ὦ Ὑμέναιε, "hímen ó Himeneu", e suas variações[8]. Essa fórmula parece representar um provável grito ritual que seria entoado em algum momento ao longo da celebração da união entre um homem e uma mulher e seria conservado nas composições dos poetas gregos e latinos como uma espécie de refrão dos cantos de casamento.

---

[6] Serv. Honorat. *Commentarius in Vergilii Georgicon Libri*, I 31, 14-15: *accipiunt iuxta Sappho, quae in libro, qui inscribitur* ἐπιθαλάμια, *ait* 'χαῖρε νύμφα, χαῖρε τίμιε γαμβρ πολλά' ἀντὶ τοῦ 'νυμφίε'; Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, IV 1: πινὰ μ ν οὖν καὶ παρὰ Σαπφοῖ τῆς ἰδέας ταύτης παραδείγματα, ἐπιθαλάμιοι οὕτως ἐπιγραφόμεναι ᾠδαί.

[7] Em seu livro de 1990, Contiades-Tsitsoni aborda especialmente as composições nupciais atribuídas a esses três autores (Alcman, Estesícoro e Safo) e as compara com canções de casamento tradicionais, que ainda seriam conhecidas na Grécia atual, encontrando semelhanças consideráveis entre esses dois *corpora*; *uide* E. CONTIADES-TSITSONI, *Hymenaios et Epithalamion*, *passim*. Canções tradicionais gregas relativas a casamento também são citadas por Tsomis em seu estudo sobre os poemas matrimoniais atribuídos a Safo; *uide* G. TSOMIS, "Sapphos Hochzeitslieder", *in Zusammenschau der Frühgriechischen Monodischen Melik (Alkaios, Sappho, Anakreon)*, pp. 231-246.

[8] Sapph. *Fragmenta*, fr. 111 Voigt, 2, 4, 6 *et* 8: ὑμήναον; Euripid. *Phaethon*, 227: Ὑμὴν Ὑμήν; *Troiades*, 310 [ὦ Ὑμέναι' ἄναξ], 314 [Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ], 322 [ὦ Ὑμέναιε], 331 [Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι' Ὑμήν], *et* 335 [Ὑμέναιον, ὦ]; Aristoph. *Aves*, 1736 a-b, 1742 a-b, *et* 1754: Ὑμὴν ὤ, Ὑμέναι' ὤ; *Pax*, 1332, 1335, 1336, 1344, 1345, 1349, 1350, 1355 *et* 1356: Ὑμήν, Ὑμέναι' ὤ; Theocr. *Idyllia*, XVIII, 58: Ὑμὴν ὦ Ὑμέναιε; Bion. *Epitaphius Adonis*, 88-89: 'ὑμήν / ὑμήν'; Plaut. *Casina*, 800, 808: *Hymen Hymenaee o Hymen*; Catull. *Carmina*, LXI 4-5, 39-40, 49-50, 59-60: *o Hymenaee Hymen* / *o Hymen Hymenaee*, *et* 117- 118, 137-138, 142-143, 147-148, 152-153, 157-158, 162-163, 167-168, 172-173, 177-178, 182-183: *io Hymen Hymenaee io* / *io Hymen Hymenaee*; LXII 5, 10, 19, 25, 31, 38, 47, 58b, 66: *Hymen o Hymenaee, hymen ades o Hymenaee*; Ovid. *Ars Amatoria*, I 1, 563: *Hymenaee*; *Heroides*, XII 143: *Hymen* [..] *Hymenaee*; XIV 27: *Hymen, Hymenaee*; Oppian. *Cynegetica*, I 341: ὑμὴν ὑμέναιον; Nonn. *Dionysiaca*, XVI 290 *et* XXIV 271: ὑμηνυμέναια.

Embora sejam várias as explicações apresentadas por escoliastas e outros autores tardios para a origem de ambos os nomes, sua etimologia ainda é considerada obscura[9]. Entre as possíveis etimologias desses nomes encontradas em textos tardios, há, entretanto, algumas bastante curiosas. Proclo, por exemplo, menciona algumas delas nesta passagem (Procl. *Chrestomathia*, *apud* Phot. *Bibliotheca*, codex 239, §§63-65 ~ 321a 19-28):

> Ὑμέναιον δ ἐν γάμοις ᾄδεσθαί φησι κατὰ πόθον καὶ ζήτησιν Ὑμεναίου τοῦ Τερψιχόρας, ὅν φασι γήμαντα ἀφανῆ γενέσθαι, οἱ δ κατὰ τιμὴν τοῦ Ἀττικοῦ Ὑμεναίου· τοῦτον γάρ φησί ποτε διώξαντα ἀφελέσθαι κούρας Ἀττικὰς λῃστῶν. Ἐγὼ δ ο μαι βίου τινὰ εὐτυχοῦς προαναφώνησιν ὑπάρχειν καὶ συνεύχεσθαι τοῖς συνιοῦσι πρὸς γάμου κοινωνίαν μετὰ φιλοστοργίας, αἰολικῇ παραπλέκοντας τὴν εὐχὴν διαλέκτῳ, οἷον ὑμεναίειν καὶ ὁμονοεῖν τούτους ἀεὶ ὁμόσε ναίοντας.
>
> Diz-se que o himeneu é cantado nos casamentos em razão da saudade e da busca a Himeneu, filho de Terpsícore, o qual se diz ter desaparecido após ter se casado, enquanto outros [dizem] que é por causa da honra de Himeneu de Atenas, pois se diz que certa vez ele, indo atrás dos raptores, trouxe de volta as jovens atenienses [que haviam sido raptadas]. Mas eu acho que ele é o prenúncio de uma vida bem-aventurada e que ele, em sua prece, pede ao mesmo tempo que os que se unem tenham comunhão com afeição através do casamento, tecendo a prece em dialeto eólico, como se o 'viver junto' [ὑμεναίειν] e 'haver concórdia' [ὁμονοεῖν] vivessem sempre juntos.

A primeira parte dessa passagem se refere à suposição de que o nome dessa espécie de canto nupcial teria derivado do nome de um herói ou semideus, neste caso filho da Musa Terpsícore, que teria morrido ou desaparecido no dia de seu casamento. Apesar de as fontes que mencionam histórias similares divergirem acerca do nome da mãe de Ὑμέναιος, ela costuma ser definida como uma das Musas, seja ela Terpsícore, Calíope, Clio ou Urânia[10].

A mais antiga referência preservada acerca de uma divindade conhecida como Ὑμέναιος, a qual emprestaria seu nome ao canto homônimo, é um fragmento de Píndaro, possivelmente de um treno, no qual são mencionados três personagens que teriam tido seus nomes associados a alguma espécie de canto após sua morte (Pindar.

---

[9] Acerca das etimologias atribuídas a esses dois termos, *uide etiam* P. MAAS, "ὑμὴν ὑμήν", pp. 590-596; *Idem*, "Hymenaios", cc. 130-134; A. JOLLES, "Hymen, Hymenaios", cc. 130-134; A. SEVERYNS, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclos*, vol. II, pp. 191 sqq.; R. MUTH, " 'Hymenaios' und 'Epithalamion' ", pp. 7 sqq.; P. CHANTRAINE, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, *s. v.* ὑμήν (2), p. 1156.

[10] Acerca das fontes antigas e posteriores sobre a filiação, a pretensa vida e a morte de Himeneu, *uide* A. SEVERYNS, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclos*, vol. II, *ad* §§ 63-65, pp. 194 sqq.

Threni, III ~ 128c Maehler, 5-10)[11]; o nome de Ὑμέναιος é mencionado entre eles. Os outros dois gêneros poéticos mencionados conjuntamente, o λίνος, "*línos*", e o ἰάλεμος, "*iálemos*", assim como o próprio fragmento desse poema pindárico, inter-relacionam-se por meio de uma matéria poética comum que seria representada pelo lamento. Embora o ὑμέναιος seja considerado um gênero festivo, ao menos a partir da estrutura que se conservou, o próprio trecho parece oferecer uma explicação para sua inclusão nessa passagem: o casamento seria não somente um ensejo para festejos, mas também a ocasião de comemorar a morte dessa divindade[12], explicação que é também aludida no trecho de Proclo supracitado como uma das possíveis origens para o uso do termo para designar cantos de casamento. O texto atribuído a Proclo menciona ainda o nome de outra personagem homônima, Himeneu de Atenas, cujos feitos louváveis justificariam uma homenagem a sua figura por ocasião de uma celebração nupcial[13].

Por fim, apresenta-se uma explicação de natureza etimológica para a origem do termo ὑμέναιος, a qual o relaciona à forma eólica de dois verbos, ὑμεναίειν e ὁμονοεῖν. A associação entre os vocábulos ὑμέναιος e *ὑμεναίειν (ou ὁμοῦ ναίειν, como é encontrado na maior parte dos testemunhos) e a associação entre os sentidos de ὑμέναιος e ὁμονοεῖν são referidas não apenas nesse texto, mas também por outras

---

[11] Pindar. *Threni*, III ~ 128c Maehler:

Ἔντι μ ν χρυσαλακάτου τεκέων Λατοῦς ἀοιδαί
ὥ[ρ]ιαι παιάνιδες· ἐντὶ [δ] καί
θάλλοντος ἐκ κισσοῦ στεφάνων {ἐκ} Διο[νύ]σου
ο[βρομι〈 〉? παιόμεναι· †τὸ δ κοιμίσαν†
τρεῖς [ ] Καλλιόπας, ὥς οἱ σταθῇ μνάμα〈τ〉 ἀποφθιμένων· 05
ἁ μ ν εὐχαίταν Λίνον αἴλινον ὕμνει,
ἁ δ' Ὑμέναιον, 〈ὃν〉 ἐν γάμοισι χροϊζόμενον
. . κτ.` σύμπρωτον λάβεν ἔσχατος ὕμνων·
ἁ δ 〈 〉Ἰάλεμον ὠμοβόλῳ
νούσῳ {ὅτι} πεδαθέντα σθένος· 10
υἱὸν Οἰάγρου 〈δ 〉
Ὀρφέα χρυσάορα .

[12] Há uma possível referência a uma ou mais Musas nesse fragmento, talvez relacionando-a(s) com os nomes das três personagens que personificam os gêneros ὑμέναιος, λίνος e ἰάλεμος, mas a passagem está muito avariada para que isso possa ser verificado. A apresentação de uma relação de parentesco entre uma Musa e entre esses três nomes, quiçá revelando a filiação deles, seria uma opção aceitável. A ligação fraternal entre ὑμέναιος e ἰάλεμος, considerando-se que ambos seriam filhos da Musa Clio, é atestada também por outra fonte; *uide Scholia Recentiora in Hesiodi Opera et Dies*, *ad* v. 1, ll. 153-156 [Tzetzes]: Ἰάλεμον μ ν, καὶ Ὑμέναιον, Κλειοῦς Μούσης παῖδας φασὶν, ἤγουν ἱστορικῆς γνώσεως, παρὰ τὸ κλείω, τὸ δοξάζω, λεγομένης· ὅτι ὁ μ ν τὰς θρηνώδεις, ὁ δ τὰς ἐπιθαλαμίους καὶ γαμικὰς ἐφεῦρεν ᾠδάς.

[13] Em seu comentário a essa passagem de Proclo, Severyns apresenta uma relação de narrativas sobre outras personagens homônimas, as características que ligam essas histórias ao termo técnico ὑμέναιος e suas respectivas fontes; *uide* A. SEVERYNS, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclos*, vol. II, pp. 198-200.

fontes que discorrem acerca da etimologia de ὑμέναιος[14]. Analisando-se apenas o sentido atribuído a elas, ambas as formas verbais poderiam ter originado o termo ὑμέναιος.

Conforme as indicações encontradas nesse e em outros testemunhos, a palavra hipotética *ὁμόναιος, a qual daria origem à forma eólica ὑμέναιος, teria derivado da expressão ὁμοῦ ναίειν, "morar junto", expressão que designa a própria união nupcial, já que a noiva era conduzida da casa de seu κύριος, *id est* o parente que teria autoridade para entregá-la a um esposo, geralmente o pai, que poderia ser substituído por outra figura masculina na falta desse, para a casa de seu noivo. A partir de sua união, eles morariam juntos nesse local, o qual passaria a ser a nova casa da jovem. Na própria cultura grega clássica e arcaica, o casamento se concretiza não somente após ser estabelecido um acordo entre o κύριος e o noivo, o qual poderia ser confirmado pela entrega da προίξ ou de ἕδνα[15], e o novo casal se dirigir ao tálamo, mas também pelo ato do novo casal passar a συνοικεῖν, "coabitar", uma mesma residência[16].

---

[14] *Etymol. Magnum*, *s.v.* Ὑμέναιος: Ὑμέναιος· Γαμικὸς ὕμνος, παρὰ τὸ ὁμοῦ ναίειν· ὅτε οὖν συνοικίζεται ἀνὴρ γυναικί. Οἱ δ , παρὰ τὸ ὕμνος· ἀλλ' οὐ πᾶς ὕμνος ὑμεναῖος καλεῖται. Καὶ ῥῆμα ὑμεναιῶ, πρώτης συζυγίας· ἀλλὰ καὶ ἐπὶ τρίτης συζυγίας εἴρηται. Καὶ ὑμεναιοῦν, τὸ ᾄδειν τὸν ὑμέναιον καὶ συνάπτειν γάμῳ. Ἢ ὑμέναιος, ὁ ἐπιθαλάμιος ὕμνος· ἀπὸ τοῦ ὁμονοεῖν τοὺς νυμφίους ὁμόσε ναίοντας· τροπῇ Αἰολικῇ. Ἢ ἀπό τινος Ὑμεναίου, ὅν φασι γήμαντα δοξασθῆναι. *Etymol. Gudianum*, *s.v.* Ὑμέναιος: Ὑμέναιος, γαμικὸς ὕμνος, παρὰ τὸ ὁμοῦ ναίειν· [...] ἢ ἀπὸ τοῦ ὁμοῦ ναίειν. <Heliod.> *Scholia Londinensia (AE) in artis Dionysianae*, § 1 [Περὶ γραμματικῆς], pp. 450, l. 25: Ὑμέναιός ἐστι τὸ εἰς γαμοῦντας ᾀδόμενον, ὁμόνοιαν περιέχον. Hesych. *Lexicon, s.v.* ὑμήν: ὑμήν· [...] ὑμέναιος. [...] καὶ τὸ τοῖς γαμοῦσιν ἐπαυλούμενον ὑμέναιος, ἀπὸ τοῦ ἡμήσης παιδός, ἢ ἀπὸ τοῦ ὁμοῦ ναίειν. *Scholia in Homeri Iliadem*, *ad* S 493: ὑμέναιος· ὕμνος ὁ ἐπὶ ὁμονοίᾳ ᾀδόμενος. ἢ παρὰ τὸ ὁμοῦ νάζειν; *et caetera*.

[15] De acordo com os costumes retratados nos poemas homéricos, nas famílias tradicionais, ligadas por pactos de amizade ou que teriam o intuito de firmá-lo, a união entre os noivos é efetuada após o futuro marido entregar ao pai de sua noiva os ἕδνα, uma espécie de dote ao contrário, em princípio constituído por cabeças de gado, que enfatizaria o valor da noiva, ou, como alternativa à entrega dos ἕδνα, realizar uma façanha excepcional ou prestar um serviço a ele. A entrega da προίξ ao noivo seria uma prática posterior, possivelmente originária do período pós-Sólon, que estaria institucionalizada em Atenas no século V a.C. Esse dote seria providenciado pela família da noiva para ser enviado junto com ela a seu novo marido, sendo constituído de vestes, objetos pessoais, objetos decorativos, mobiliário e também riquezas. Ele funcionaria ainda como uma espécie de penhor do casamento, pois, embora seja dado ao marido, ele continua ligado à noiva e a sua família de origem, sendo obrigatoriamente devolvido em caso de dissolução do enlace. Acerca desses costumes nupciais, *uide etiam* a bibliografia citada na nota seguinte.

[16] Tal verbo pode ser entendindo também como "passarem a fazer parte de um mesmo οικος"; acerca do uso desse verbo para se referir a uniões matrimoniais, *uide etiam* a bibliografia citada em R. REHM, *Marriage to Death*, cap. 1, nota de fim 34, pp. 159-160. Acerca dos costumes e práticas de casamento na Grécia dos períodos clássico e arcaico e de sua realização, *uide etiam* J. HECKENBACH, "Hochzeit", cc. 2129-2133; W. ERDMANN, *Die Ehe im Alten Griechenland*, *passim*; J. WOLFF, "Marriage Law and Family Organization in Ancient Athens: A study on the interrelation of public and private in the Greek city", *Traditio* II (1944), pp. 43-95; L. GERNET, "Mariages de Tyrans", pp. 41-53; M. I. FINLEY, "Marriage, Sale and Gift in the Homeric World", pp. 167-94; W. K. LACEY, "Homeric ἕδνα and

Ao contrário de *ὁμόναιος e *ὑμεναίειν, a forma verbal ὁμονοεῖν foi conservada em textos do período clássico e designaria, entre outros sentidos cognatos, "viver em harmonia", "ter concórdia". Já na *Odisséia* destaca-se o valor da concórdia em um casamento, como pode ser visto nesta passagem de uma fala de Odisseu (Hom. *Odyssea*, ζ 180-185)[17]:

σοὶ δ θεοὶ τόσα δοῖεν, ὅσα φρεσὶ σῇσι μενοινᾷς, 180
ἄνδρα τε καὶ ο κον, καὶ ὁμοφροσύνην ὀπάσειαν
ἐσθλήν· οὐ μ ν γὰρ τοῦ γε κρεῖσσον καὶ ἄρειον,
ἢ ὅθ' ὁμοφρονέοντε νοήμασιν ο κον ἔχητον
ἀνὴρ ἠδ γυνή· πόλλ' ἄλγεα δυσμενέεσσι,
χάρματα δ' εὐμενέτῃσι· μάλιστα δέ τ' ἔκλυον αὐτοί. 185

Que os deuses te dêem tudo que em teu juízo desejas, 180
marido e casa, e te presenteiem com concórdia
distinta; de fato, nada é mais forte e melhor que isto,
quando, em concórdia na idéias, dominam a casa
marido e mulher: há muitas agonias a inimigos
e alegrias a amigos, e daqueles é máxima a reputação. 185

Após chegar à terra dos feácios, sem saber onde estava ou com que tipo de povo irá agora se deparar, Odisseu é despertado pelos gritos de jovens, as quais se divertiam jogando bola junto a um rio, enquanto esperavam que a roupa recém-lavada secasse. Enchendo-se de coragem, Odisseu vai até elas com o intento de pedir ajuda para retornar a Ítaca. Todas fogem diante de sua aparição com exceção de Nausícaa, jovem filha do rei Alcínoo, a quem Odisseu dirige seu rogo, que será encerrado por esses versos.

A temática do casamento se manifesta não somente nessa fala de Odisseu, mas talvez em todos os cantos da *Odisséia* que narram sua passagem pelas terras do rei Alcínoo (cantos VI-VIII), se considerarmos que como pano de fundo podem ser entrevistas referências, mais ou menos explícitas, ao casamento da filha do rei, embora esse tema esteja presente sobretudo no próprio canto VI[18]. Desde seus versos iniciais,

---

Penelope's κύριος", pp. 55-68; J.-P. VERNANT, "O Casamento", pp. 48-70; A. M. SNODGRASS, "An Historical Homeric Society", pp. 115 sqq.; I. MORRIS, "The Use and Abuse of Homer", pp. 81-138; E. CONTIADES-TSITSONI, *Hymenaios und Epithalamion*, pp. 33-41; I. N. PERYSINAKIS, "Penelope's ΕΕΔΝΑ Again", pp. 297-302; J. H. OAKLEY *et* R. H. SINOS, *The Wedding in Ancient Athens*, pp. 1-47; R. OSWALD, "Hochzeitsbräuche und –ritual", cc. 649-656; D. BOUVIER, "L' Ordre de la Lyre: Le Héros et l' Histoire des Ancêtres", *in Le Sceptre et La Lyre*, pp. 313-355.

[17] A tradução empregada nesse trecho foi retirada da tradução ainda inédita da *Odisséia* realizada por Christian Werner.

[18] Acerca das narrativas referentes ao feácios nos cantos VI-VIII da *Odisséia*, *uide etiam* C. SEGAL, "The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus' Return", pp. 17-64; P. VIDAL-NAQUET, "Valeurs

Nausícaa é apresentada como uma jovem em idade de ser desposada, a qual é incitada pela deusa Atena em sonho a se dirigir ao rio e lavar todas as roupas de seus familiares, tendo em vista seu próprio casamento que estaria próximo[19]. Na fala que dirige à jovem, embora Odisseu insira outras temáticas, como suas agruras no mar até chegar a essa terra e um pedido de auxílio, ele destaca sua beleza, sua juventude e também o belo casamento que provavelmente a aguardava[20]. Em seguida, após Nausícaa ver o mesmo Odisseu, agora banhado, ungido e vestido, é ela que revela às próprias servas o desejo de se unir a um homem como ele[21], retomando o assunto do casamento ao instruir Odisseu sobre como se apresentar no palácio de seus pais e suplicar por seu retorno[22]. O canto se encerra com a descrição de Nausícaa retornando à cidade em cima de um carro, cercada pelas servas e Odisseu, cena que emularia de certa forma um cortejo nupcial[23].

Apesar de o termo ὁμόνοια, "concórdia", em seu sentido mais abrangente, não ser empregado nesse trecho acima citado, já que as mais antigas ocorrências desse vocábulo aparecem somente em textos posteriores, verifica-se a presença do termo ὁμοφροσύνη e de sua forma verbal ὁμοφρονεῖν[24], cujos sentidos, ao menos no que se refere a casamentos, parecem estar bastante próximo do sentido de ὁμόνοια. De acordo com essa passagem destacada, o substantivo ὁμοφροσύνη parece descrever o que idealmente deveria ser almejado como resultado de uma união nupcial: uma harmonia completa do casal, a qual se refletiria em seu próprio papel na sociedade[25]. É possível utilizar esse conceito para qualificar a própria união de Odisseu com Penélope[26].

Essa descrição de um casamento supostamente ideal no mundo homérico teria provavelmente influenciado os cantos de casamento e seus sucedâneos em prosa que seriam compostos nos séculos seguintes, de modo que versos dessa mesma passagem

---

Religieuses et mythiques de la Terre et du Sacrifice dans l' Odyssée", pp. 39-68 [principalmente pp. 56 sqq.]; M. DICKIE, "Phaeacian Athletes", pp. 237-276; S. LOWENSTAM, *The Scepter and the Spear*, pp. 145 sqq.; I. De JONG, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, *ad* cantos VI-VIII, pp. 149-220.

[19] Hom. *Odyssea*, ζ 13 sqq.

[20] Hom. *Odyssea*, ζ 149-185.

[21] Hom. *Odyssea*, ζ 239-246.

[22] Hom. *Odyssea*, ζ 255-315.

[23] Hom. *Odyssea*, ζ 316 sqq.

[24] Versos 181 e 183, respectivamente. O verbo ὁμοφρονεῖν é complementado ainda pelo substantivo νοήμασιν, apresentando o sentido de "ter concórdia na idéias".

[25] Acerca do sentido da ὁμοφροσύνη na poesia homérica e da abrangência de sentidos desse termo, *uide* S. BOLMACICH, "ΟΜΟΦΡΟΣΥΝΗ in the Odyssey", pp. 205-213.

[26] Acerca da presença de ὁμοφροσύνη na união de Odisseu e Penélope, *uide etiam* S. BOLMACICH, "ΟΜΟΦΡΟΣΥΝΗ in the Odyssey", pp. 205-213. As semelhanças entre a representação de Nausícaa e a própria representação de Penélope na *Odisséia* também atraem a atenção dos pesquisadores; *uide* T.

são citados em um dos tratados acerca de epitalâmios em prosa atribuídos a Pseudo-Dionísio de Halicarnasso para ilustrar como a ὁμόνοια é importante na vida de um casal[27]. Além disso, é notável que tanto o termo ὁμόνοια, quanto o termo *concordia*, seu equivalente latino, e seus correlatos sejam empregados com freqüência na composição de epitalâmios e outros textos relativos a uniões nupciais que foram preservados. Nesses textos eles são referidos não somente como um dos votos que seriam dirigidos aos noivos, mas também como uma espécie de divindade que estaria presente junto com Hímen/Himeneu no cortejo nupcial, o que parece ter configurado uma espécie de *tópos* ao menos a partir da Antigüidade Tardia[28]. Considerando-se então a possibilidade do uso de ὁμόνοια nos séculos posteriores conservar grande parte do valor atribuído à ὁμοφροσύνη nos poemas homéricos, seria justificável que lexicógrafos e escoliastas tardios considerassem que ὑμέναιος pudesse ter derivado da mesma raiz de ὁμόνοια e reproduzissem essa etimologia em seus textos.

Essas duas supostas explicações acerca da origem de ὑμέναιος, *id est* sua derivação a partir de uma palavra hipotética, composta pela combinação de ὁμοῦ e ναίειν, ou sua derivação a partir de um cognato de ὁμονοεῖν, seriam as etimologias mais freqüentemente atribuídas a esse termo nos testemunhos textuais conservados. Outras duas explicações que também são periodicamente mencionadas nesses textos é a associação de ὑμέναιος a ὕμνος, "hino, canto", e também a ὑμήν, "hímen, membrana virginal"[29]. Essa última etimologia forneceria também uma suposta razão para a

---

Van NORTWICK, "Penelope and Nausicaa", pp. 269-276; S. LOWENSTAM, *The Scepter and the Spear*, pp. 214 sqq.

[27] Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 4, 3.

[28] Stat. Silvae, I 2, vv. 239-240: [...] *dat Iuno uerenda / uincula, et insigni geminat Concordia taeda*; Claudian. *Epithalamium Honorio et Mariae*, v. 203: [...] *tu geminas, Concordia, necte coronas*; *Epithalamium dictum Laurentium*, v. 86: *uiuite concordes* [...]; Paulin. Nolan. *Epithalamium in Iulianum et Titiam*, v. 1: *concordes animae casto sociantur amore*, v. 14: *paxque deo concors copula coniugii*, v. 233: *ut sit in ambobus concordia uirginitatis*; Sidon. Apollin. *Epithalamium Ruricio et Hiberiae dictum*, vv. 131-132: [...] *feliciter aeuum / ducite concordes* [...]; *Idem*, *Epithalamium dictum Polemio et Araneolae*, v. 201: *fuluaque concordes iunxerunt fila sorores*; Venant. Fortunat. *Carmina*, VI 1, v. 141: [...] *uictrix concordia regnet*; Menand. Rhet. *Περὶ Ἐπιδεικτικῶν*, VI 401, VII 407 *et* 411; Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 4, 3. Acerca da utilização dessa tópica e do conceito romano de *concordia*, *uide etiam* A. L. WHEELER, "Tradition in the Epithalamium", pp. 214-215; S. TREGGIARI, *Roman Marriage*, pp. 251-253.

[29] *Etymol. Magnum*, *s.v.* Ὑμέναιος: Ὑμέναιος· Γαμικὸς ὕμνος [...]. Οἱ δ , παρὰ τὸ ὕμνος· ἀλλ' οὐ πᾶς ὕμνος ὑμεναῖος καλεῖται. [...] Ἢ ὑμέναιος, ὁ ἐπιθαλάμιος ὕμνος [...]. Hesych. *Lexicon, s.v.* ὑμήν: ὑμήν· ε δος ἐνδύματος. ὑμέναιος. ἐπίπλους. καὶ τὸ διαφανές. καὶ τὸ τοῖς γαμοῦσιν ἐπαυλούμενον ὑμέναιος, ἀπὸ τοῦ ἡμήσης παιδός, ἢ ἀπὸ τοῦ ὁμοῦ ναίειν. *Etymol. Gudianum*, s.v. Ὑμέναιος: Ὑμέναιος, γαμικὸς ὕμνος, παρὰ τὸ ὁμοῦ ναίειν· οἱ δ παρὰ τὸ ὕμνος, ὅθεν καὶ ὑμεναιῶ, δευτέρας συζυγίας, ὑμεναιώσουσι κάρας. καὶ τὸ λεπτότατον δέρμα, καὶ τὸ διαφαν ς, καὶ τὸ τοῖς γαμοῦσιν ἐπαδόμενον, ἤγουν ἐπαυλούμενον ἀπὸ ημι[..] παιδός· ἢ ἀπὸ τοῦ ὁμοῦ

existência do grito ritual ὑμὴν ὦ Ὑμέναιε, o qual seria entendido como uma espécie de adeus à virgindade, referindo-se quiçá a um rito nupcial que talvez também fosse aludido pelo fragmento 114 Voigt de Safo[30]. Todavia, nenhuma dessas etimologias pode ser lingüisticamente comprovada[31].

Ὑμέναιος não seria, porém, o único termo técnico empregado na Antigüidade greco-latina para designar cantos nupciais. Algumas outras nomenclaturas que podem ter sido associadas a essa espécie de composição são apresentadas nesta passagem de um escólio de Teócrito (*Scholia Vetera in Theocritum*, *ad Idyllium* XVIII [*prolegomenon*], ll. 3-6):

> τῶν δ ἐπιθαλαμίων τινὰ μ ν ᾄδεται ἑσπέρας, ἃ λέγεται κατακοιμητικά, ἅτινα ἕως μέσης νυκτὸς ᾄδουσι; τινὰ δ ὄρθρια, ἃ καὶ προσαγορεύεται διεγερτικά.
>
> Alguns epitalâmios são cantados ao anoitecer, os quais são chamados *katakoimētiká*, 'cantos de adormecer', outros são cantados até meados da noite; alguns são chamados *órthria*, 'cantos do amanhecer', os quais também são conhecidos como *diegertiká*, 'cantos de despertar'[32].

De acordo com os poemas que atualmente podem ser identificados como cantos de casamento e com outros textos que discorrem acerca da celebração de casamentos na Antigüidade, cantos poderiam ser entoados em quase todos os momentos da cerimônia, desde o início de seus preparativos, por ocasião, por exemplo, do banho ritual dos noivos, até a manhã seguinte a sua realização, como indicado nesse testemunho[33]. Embora essas ocasiões específicas delimitadas pelo escólio sejam identificadas no próprio poema de Teócrito ao qual se dirige esse comentário, não há, porém, referências

---

ναίειν. *Idem*, s.v. Ὕμνος [2]: Ὕμνος, παρὰ τὸ ὑμένω τὸ ὑπομένω, ὑπόμονός τις ὢν, καὶ ἐν συγκοπῇ ὕμνος, καθὸ εἰς ὑπομονὴν καὶ πράξιν ἄγειν, τὰς τῶν ἐπαίνων ἀκοὰς, καὶ ἀρετάς· ἢ παρὰ τὸ ὑμέναιος, ὃ σημαίνει τὸν ἐπιθαλάμιον ὕμνον. *Idem*, s.v. Ὕμνος [3]: Ὕμνος, ἔστιν ὁ μετὰ προσκυνήσεως καὶ εὐχῆς κεκραμένης ἐπαινῷ λόγος εἰς θεόν· σημαίνει καὶ ἐπιθαλάμιον ᾆσμα. ἔστι δ συνώνυμον; *et caeterea*.

[30] Sapph. *Fragmenta*, fr. 114 Voigt:

(νύμφη). παρθενία, παρθενία, ποῖ με λίποισ' ἀ⟨π⟩οίχηι;
(παρθενία). †οὐκέτι ἤξω πρὸς σέ, οὐκέτι ἤξω†.

[31] Para uma explicação lingüística mais detalhada acerca dessas supostas etimologias, *uide* R. MUTH, " 'Hymenaios' und 'Epithalamion' ", pp. 7 sqq.

[32] Acerca dos διεγερτικά, *uide etiam* F. CAIRNS, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, pp. 84-85.

[33] Para uma breve apresentação desses costumes, *uide* E. CONTIADES-TSITSONI, "Der Verlauf einer Hochzeitsfeier – Die Hochzeitsbräuche", *in Hymenaios und Epithalamion*, pp. 33-41.

a essa nomenclatura em outros textos[34]. O termo ἐπιθαλάμιον, "epitalâmio", usado neste testemunho com um sentido bastante genérico, seria o único deles a ser empregado com freqüência até o fim da Antigüidade tardia, sendo ainda utilizado nos séculos posteriores para designar um gênero literário[35].

A etimologia do termo ἐπιθαλάμιον, ao contrário da etimologia do termo ὑμέναιος, pode ser facilmente identificada, e esse nome designaria em sua origem os cantos ou poemas nupciais entoados ἐπὶ τῷ θαλάμῳ, "junto ao tálamo", o que é ratificado nesta explicação sugerida por Amônio (Ammon. *De Adfinium Vocabulorum Differentia*, *s.v.* γαμήλιος):

> γαμήλιος καὶ ἐπιθαλάμιον διαφέρει. ἐπιθαλάμιον μ ν γάρ ἐστι τὸ ἐπὶ τῷ θαλάμῳ τῆς γαμουμένης γραφ ν ποίημα· ὁ δ γαμήλιος οὐ περιώρισται χρόνῳ, τάττοιτο δ' ἂν καὶ κατὰ τῆς δωρεᾶς τῆς ἐν γάμῳ διδομένης.
>
> O *gamélios* e o epitalâmio diferem. O epitalâmio é o poema escrito junto ao tálamo daquela que é desposada. O *gamélio*s, por outro lado, não foi circunscrito a um momento específico, e também poderia ser pronunciado junto com o presente que é dado em um casamento.

Apesar de uma ocasião de performance específica ser atribuída a ele já em sua própria denominação, o emprego de ἐπιθαλάμιον como termo técnico, o qual designaria composições destinadas a celebrar uniões entre mortais, seria muito menos restrito, aproximando sua natureza da definição que é associada a γαμήλιος neste verbete. O termo γαμήλιος, como seu próprio nome parece indicar, denominaria qualquer tipo de canto nupcial ou composição em prosa equivalente, derivando do substantivo γάμος, "casamento", embora esse vocábulo possa também ter designado,

---

[34] Ainda que tais nomenclaturas não sejam empregadas pelos autores antigos, isso não significa que tais espécies de canto não teriam integrado as celebrações nupciais, já que alguns dessas práticas, como os "cantos de despertar", teriam se conservado entre os costumes nupciais ainda há pouco adotados na Grécia e em Creta. Acerca das semelhanças entre os cantos de casamento conhecidos na Antigüidade grega e os cantos nupciais que ainda seriam entoados nos tempos modernos em Creta e na Grécia, *uide etiam* E. CONTIADES-TSITSONI, "Das neugriechische Hochzeitslied", *in Hymenaios und Epithalamion*, pp. 110-132.

[35] Outra nomenclatura também mencionada nos léxicos antigos e que poderia ter denominado cantos de casamento destinados a uma ocasião específica seria Ἁρμάτειον μέλος; *uide Etymolog. Magnum*, s.v. Ἁρμάτειον μέλος; *Etymologicum Genuinum*, s.v. Ἁρμάτειον μέλος; *Scholia Vetera in Euripidis Orestes*, *ad* 1384. De acordo com esses testemunhos, esse vocábulo, cuja mais antiga ocorrência supérstite se encontra em uma tragédia de Eurípides (Eurip. *Orestes*, 1384), seria utilizado também para designar cantos de casamento, pois as noivas, de acordo com os antigos costumes nupciais, seriam conduzidas até sua nova casa em um carro (ἅρμα) e cantos nupciais seriam entoados durante o trajeto. Acerca desse modelo de canto de casamento e outros tipos de canto que seriam designados por tal nome, *uide* S. GRANDOLINI, "Natura e Caratteristiche del ΜΕΛΟΣ ΑΡΜΑΤΕΙΟΝ", pp. 3-11.

como *terminus technicus*, um tipo de melodia particular executada durante os ritos nupciais[36]. O ἐπιθαλάμιος, um adjetivo que seria empregado para delimitar substantivos como ὕμνος e ᾠδή, "canto", ou mesmo λόγος, "discurso", referindo-se neste caso aos epitalâmios em prosa[37], teria sido provavelmente criado no período helenístico, talvez aludindo a um dos momentos da cerimônia de casamento em que cantos deveriam ser certamente entoados, embora essa terminologia não pareça ter uma origem cultual direta.

O mesmo escoliasta de Teócrito refere-se ainda a uma explicação para a origem do costume de serem entoados cantos junto ao tálamo em que os noivos estariam trancados (*Scholia Vetera in Theocritum*, *ad Idyllium* XVIII [*prolegomenon*], ll. 6-9):

> ἄδουσι δ τὸν ἐπιθαλάμιον αἱ παρθένοι πρὸ τοῦ θαλάμου, ἵνα τῆς παρθένου βιαζομένης ὑπὸ τοῦ ἀνδρὸς ἡ φωνὴ μὴ ἐξακούηται, λανθάνῃ δ κρυπτομένη διὰ τῆς τῶν παρθένων φωνῆς.
>
> As virgens cantam os epitalâmios diante dos tálamos, para que a voz da noiva sendo violentada pelo marido não seja escutada e passe despercebida, acobertada pela voz das virgens.

Não é possível comprovar se essa seria a justificativa real para a origem de tal costume ou se essa seria somente uma das explicações inventadas no período helenístico sobre os usos e significados de determinados termos, as quais eram extremamente caras aos poetas e gramáticos alexandrinos. A existência de uma outra prática relacionada a esse mesmo momento da cerimônia é, porém, também mencionada no léxico atribuído a Pólux (Poll. *Onomasticon*, Γ 42):

> καλεῖται τις τῶν τοῦ νυμφίου φίλων καὶ θυρωρός, ὅς ταῖς θύραις ἐφεστηκὼς εἴργει τὰς γυναῖκας τῇ νύμφῃ βοώσῃ βοηθεῖν.
>
> É chamado também 'guarda-portão' um dos amigos do noivo, o qual, postando-se diante das portas [do tálamo], impede que as mulheres socorram a noiva que grita.

[36] Para os testemunhos acerca do termo γαμήλιος e seus usos e sobre a transmissão de diversas glosas acerca do sentido desse termo ao longo dos séculos, *uide* S. GRANDOLINI, "Testimonianze sul Gamelio", pp. 381-390.

[37] A partir de suas ligações com esses substantivos, é identificada uma diferenciação entre a forma ἐπιθαλάμιον e a forma ἐπιθαλάμιος. A primeira deveria designar geralmente os epitalâmios em verso e a segunda, os epitalâmios em prosa.

Essa explanação se refere não ao sentido do nome ἐπιθαλάμιον e seu uso, mas sim ao significado do termo θυρωρός, 'guarda-portão'[38]. A ocorrência remanescente mais antiga desse substantivo é um fragmento de Safo que provavelmente teria pertencido a um epitalâmio[39]. Nesse fragmento se descreve, de forma bem-humorada, o tamanho descomunal dos pés do θυρωρός, os quais bloqueariam a porta do tálamo durante a noite de núpcias e impediriam que qualquer um entrasse ou mesmo saísse desse recinto[40]. Não é possível dizer, porém, se cantos já seriam entoados durante essa etapa da celebração de casamentos na mesma época em que esse poema de Safo teria sido composto ou mesmo em sua região.

Ainda assim, a ocasião da cerimônia nupcial em que seriam entoados ἐπιθαλάμια, em seu sentido mais restrito, e a ocasião em que o θυρωρός manteria guarda diante do tálamo parecem ter sido as mesmas. Essa ocasião seria caracterizada pela presença de parte dos "convidados", provavelmente amigos do noivo e da noiva, em torno do tálamo em que os noivos estariam trancados, os quais possivelmente permaneceriam nesse local até a madrugada ou o amanhecer, em parte protegendo o novo casal, em parte dando continuidade aos festejos. Entretanto, isso não significa que tais costumes seriam adotados em uma mesma região ou que eles seriam contemporâneos.

Embora sejam conhecidas algumas explicações como essa acerca do termo ἐπιθαλάμιον e de sua origem, mencionadas geralmente em léxicos e escólios, o uso desse vocábulo ao longo da Antigüidade greco-latina parece demonstrar que ele teria um sentido muito menos específico, sendo utilizado simplesmente para designar cantos e poemas de casamento em geral, assim como também seus exemplares em prosa. O mesmo sentido genérico talvez também passaria a ser atribuído ao termo ὑμέναιος ao longo dos séculos, apesar de sua origem ser muito mais antiga.

Não se sabe ao certo em que momento, se for realmente possível considerar que nos primórdios esses nomes designaram apenas algumas espécies de canto em particular, tal generalização de seus sentidos teria ocorrido. Apesar de ser difícil precisar

---

[38] Menção similar ao sentido desse vocábulo é encontrada no léxico de Hesíquio: Hesych. *Lexicon*, s.v. θυρωρός: θυρωρός· ὁ παράνυμφος, ὁ τὴν θύραν τοῦ θαλάμου κλείων.

[39] Sapph. *Fragmenta*, fr. 110 Voigt:

θυρώρωι πόδες ἐπτορόγυιοι,
τὰ δ σάμβαλα πεμπεβόεια,
πίσσυγγοι δ δέκ' ἐξεπόνησαν.

[40] Acerca desse fragmento de Safo, *uide etiam* E. CONTIADES-TSITSONI, *Hymenaios und Epithalamion*, pp. 91-93.

se haveria realmente uma equivalência entre esses termos, o emprego dessas duas denominações por autores gregos e latinos também não aponta para uma diferenciação efetiva[41]. MANGELSDORFF ainda tenta argumentar, de acordo com duas passagens da obra de Prisciano[42], uma passagem da obra de Quintiliano[43] e outra passagem da *Medea* de Sêneca[44], que em Roma seria feita uma diferenciação entre *hymenaeus* e *epithalamium*: o primeiro seria empregado para nomear os cantos nupciais compostos em metros líricos, e o segundo para designar os cantos nupciais compostos em hexâmetro[45], mas parece ser muito mais possível que KOERBER já tivesse razão ao afirmar que[46]:

> *Satis confunduntur uoces* ὑμέναιος *et* ἐπιθαλάμιος *non solum ab interpretibus atque grammaticis, sed etiam a poetis ipsis, carminum nuptialium auctoribus*.
>
> Com freqüência as palavras *himeneu* e *epitalâmio* são confundidas, não somente por comentadores e gramáticos, mas também pelos próprios poetas, que são autores de poemas nupciais.

Independentemente de ter existido ou não uma diferenciação mais efetiva entre esses dois termos, eu optei por empregar ao longo desta tese o termo 'epitalâmio' para designar de maneira genérica cada um dos poemas de casamentos que serão analisados, assim como também os discursos de casamentos que seriam escritos em prosa. Essa escolha se deveu em grande parte à tradição que se firmou ao longo dos séculos, segundo a qual ἐπιθαλάμιον e suas formas derivadas continuariam a ser empregados pelos poetas posteriores como denominação associada de forma geral a composições que contivessem temática nupcial, sentido que teria se conservado até o dias atuais.

2. Forma, Estrutura e o Desenvolvimento do Gênero

---

[41] Muth é quem melhor analisa as origens e usos dos dois termos, tentando ver suas diferenças e também a possibilidade de haver uma identificação entre eles; *uide* R. MUTH, "'Hymenaios' und 'Epithalamion' ", pp. 5-45.

[42] Priscian. *Institutiones Grammaticae*, XLIV: *Caluus in epithalamio: 'hesperum ante iubar quatiens*'; LXXVII: *Ticidas in hymenaeo: 'felix lectule talibus sole amoribus*'.

[43] Quintilian. *Institutio Oratoria*, IX 3, 16: *Catullus in epithalamio 'dum innupta manet, dum cara suis est*'.

[44] Senec. *Medea*, v. 116: *Occidimus, aures pepulit hymenaeus meas*. O termo *hymenaeus* faz referência ao canto que acaba de ser entoado pelo coro. Acerca desse canto e do emprego da palavra *hymeaneus*, *uide etiam* C. D. N. COSTA, *Seneca, Medea*, *ad* vv. 56-115, pp. 70-72.

[45] E. MANGELSDORFF, *Das lyrische Hochzeitsgedichte bei den Griechen und Römern*, p. 12.

[46] W. KOERBER, *De Graecorum hymenaeis et epithalamiis*, p. 8. [Essa passagem é citada também por R. MUTH, "'Hymenaios' und 'Epithalamion' ", p. 44.]

2.1. *O Epitalâmio Arcaico*

São escassas as informações que conhecemos acerca dos cantos e cerimoniais que seriam próprios da celebração de casamentos no período arcaico e nas épocas precedentes da civilização grega. Apenas parte dessas informações é suprida por detalhes contidos nas próprias composições poéticas datáveis desses séculos. Os versos da *Ilíada* citados no princípio da seção anterior (Homer. *Ilias*, Σ 490-496) seriam uma das fontes mais antigas a retratar os costumes matrimoniais gregos[47]. Uma cena bastante similar, na qual é novamente retratado o cortejo que conduz a noiva até seu esposo, é encontrada também em outra descrição de um escudo, neste caso o escudo de Heracles, presente em um poema épico primeiramente atribuído a Hesíodo[48].

Outros casamentos são mencionadas ao longos dos poemas homéricos, mas pouco é detalhado acerca de suas celebrações, destacando-se nesse quesito as "segundas núpcias" de Penélope e Odisseu narradas no canto XXIII da *Odisséia*[49]. Esse canto inicia com a revelação de Euricléia a Penélope que Odisseu retornara a Ítaca e havia matado os pretendentes, no que ela em princípio se recusa a acreditar[50], desconfiança que persiste ao se colocar diante de Odisseu[51]. Ele, porém, apenas ri dessa atitude,

---

[47] *Vide* p. 7.

[48] Pseudo-Hesiod. *Scutum*, 270-280:

παρὰ δ' εὔπυργος πόλις ἀνδρῶν, 270
χρύσειαι δέ μιν ε χον ὑπερθυρίοις ἀραρυῖαι
ἑπτὰ πύλαι· τοὶ δ' ἄνδρες ἐν ἀγλα αις τε χοροῖς τε
τέρψιν ἔχον· τοὶ μ ν γὰρ ἐυσσώτρου ἐπ' ἀπήνης
ἤγοντ' ἀνδρὶ γυναῖκα, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·
τῆλε δ' ἀπ' αἰθομένων δα δων σέλας εἰλύφαζε 275
χερσὶν ἐνὶ δμῳῶν· ταὶ δ' ἀγλα η τεθαλυῖαι
πρόσθ' ἔκιον, τῆσιν δ χοροὶ παίζοντες ἕποντο·
τοὶ μ ν ὑπὸ λιγυρῶν συρίγγων ἵεσαν αὐδὴν
ἐξ ἁπαλῶν στομάτων, περὶ δέ σφισιν ἄγνυτο ἠχώ·
αἳ δ' ὑπὸ φορμίγγων ἄναγον χορὸν ἱμερόεντα. 280

[49] Embora não constitua um de seus núcleos narrativos principais, a história do casamento entre Tétis e Peleu é aludida em várias passagens da *Ilíada*, já que essa união geraria o herói Aquiles, sobretudo no canto XVIII, em meio ao lamento de Tétis pelo destino funesto de seu filho; acerca das diversas narrativas e testemunhos acerca desse casamento, *uide etiam* R. REITZENSTEIN, "Die Hochzeit des Peleus und der Thetis", pp. 73-105; A. LESKY, "Peleus and Thetis im Frühen Epos", pp. 216-226; F. JOUAN, "Las Noces de Thétis et de Pélée", pp. 55-92; D. BOUVIER, *Le Sceptre et la Lyre: L' Iliade ou les héros de la mémoire*, pp. 328-337. No que se refere à *Odisséia*, podem ser destacadas as bodas dos filhos de Menelau, que são presenciadas por Telêmaco ao chegar em seu palácio (Hom. *Odyssea*, δ 1sqq.) e também as menções a costumes nupciais identificadas no relato da passagem de Odisseu pela ilha dos feácios e de seu encontro com Nausícaa nos cantos VI, VII e VIII.

[50] Hom. *Odyssea*, ψ 1 sqq.

[51] Hom. *Odyssea*, ψ 88-110.

mostrando-se mais preocupado em ocultar a matança que há pouco ocorrera[52]. Para isso ele ordena que todos os presentes simulem os festejos de um casamento, de modo que a cidade acredite que Penélope escolhera por fim um dos pretendentes e eles tenham tempo para se reunir em outro lugar e se preparar para enfrentar os parentes daqueles que foram mortos[53].

É nessa sua fala e nos versos que se seguem que encontramos a descrição sucinta dos preparativos e dos festejos de um casamento[54]. São mencionados os banhos, as roupas limpas, os cantos entoados pelo aedo e as danças. As referências à realização de um casamento não se encerram, porém, aí. Odisseu é banhado e adornado como um noivo, Penélope se recusa a ir para o tálamo com ele, como seria esperado de uma jovem virgem, embora neste caso ela esteja pondo à prova Odisseu para saber se ele é mesmo quem diz ser, o tálamo é preparado para o casal que se une depois de uma longa espera, ao qual eles são conduzidos sob a luz de archotes, como ocorreria em uma procissão nupcial, e a noite se prolonga, por intervenção de Atena, para que eles pudessem passar mais tempo juntos. Considerando-se esses detalhes, os festejos executados na casa simbolizam não apenas uma artimanha de Odisseu para afastar os habitantes da cidades, mas também uma comemoração do casamento de Odisseu e Penélope, como se ele estivesse sendo celebrado uma segunda vez[55].

O *Catálogo das Mulheres* ou *Eoiae*, composição atribuída a Hesíodo, possivelmente nos teria revelado algumas particularidades acerca do casamento nesse período e em épocas anteriores, já que, sendo um catálogo de narrativas acerca de

---

[52] Hom. *Odyssea*, ψ 111 sqq.
[53] Hom. *Odyssea*, ψ 130-140.
[54] Hom. *Odyssea*, ψ 130-136:

τοιγὰρ ἐγὼν ἐρέω, ὥς μοι δοκεῖ ε ναι ἄριστα.
πρῶτα μ ν ἂρ λούσασθε καὶ ἀμφιέσασθε χιτῶνας,
δμῳὰς δ' ἐν μεγάροισιν ἀνώγετε εἵμαθ' ἑλέσθαι·
αὐτὰρ θεῖος ἀοιδὸς ἔχων φόρμιγγα λίγειαν
ὑμῖν ἡγείσθω πολυπαίγμονος ὀρχηθμοῖο,
ὥς κέν τις φαίη γάμον ἔμμεναι ἐκτὸς ἀκούων,
ἢ ἀν' ὁδὸν στείχων ἢ οἳ περιναιετάουσι·

Id. ib., ψ 142-148:

πρῶτα μ ν ἂρ λούσαντο καὶ ἀμφιέσαντο χιτῶνας,
ὅπλισθεν δ γυναῖκες· ὁ δ' εἵλετο θεῖος ἀοιδὸς
φόρμιγγα γλαφυρήν, ἐν δέ σφισιν ἵμερον ὦρσε
μολπῆς τε γλυκερῆς καὶ ἀμύμονος ὀρχηθμοῖο.
τοῖσιν δ μέγα δῶμα περισπεναχίζετο ποσσὶν
ἀνδρῶν παιζόντων καλλιζώνων τε γυναικῶν.
ὧδε δέ τις εἴπεσκε δόμων ἔκτοσθεν ἀκούων·

[55] Acerca do canto XXIII da *Odisséia*, *uide etiam* J. RUSSO, M. FERNÁNDEZ-GALIANO *et* A. HEUBECK, *A Commentary on Homer's Odyssey*, *ad* XXIII, pp. 311-352.

heroínas gregas, conteria também diversas narrativas acerca de uniões mitológicas. Atualmente apenas são conhecidos fragmentos dessa obra, mas ela é também citada por Menandro, o Retor, como uma importante fonte de narrativas que poderiam ser utilizadas na composição de epitalâmios em prosa muitos séculos depois (Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 402 15-21)[56]. Entretanto, nenhuma das obras arroladas até agora, todas elas exemplares de poesia hexamétrica, fornece maiores detalhes acerca da forma e da natureza das composições que seriam entoadas durante as celebrações nupciais.

Os mais antigos fragmentos de "cantos de casamento" conservados são atribuídos a Safo, também mencionada por Menandro no testemunho apresentado acima, e a outros poetas líricos. De acordo com os testemunhos que conhecemos, talvez nenhum outro poeta arcaico tenha se dedicado tanto a essa matéria como Safo. No período helenístico, os gramáticos alexandrinos teriam reunido seus poemas nupciais em um único livro, o último dos nove livros atribuídos a ela[57], o qual teria recebido o título ἐπιθαλάμια[58], a despeito da classificação métrica observada nos outros livros[59]. Isso não significa que todos os seus "epitalâmios" estivessem realmente agrupados nesse livro, já que algumas das composições presentes nos outros livros também parecem se centrar na temática do casamento[60]. Infelizmente, somente alguns fragmentos de seus epitalâmios foram conservados[61].

---

[56] Essa mesma passagem é citada mais adiante: *uide* p. 47.

[57] Esse número é atestado por um epigrama atribuído a Túlio Laurea [*Anthologia Graeca*, VII 17, 6-9: ἢν δέ με Μουσάων ἐτάσῃς χάριν, ὧν ἀφ' ἑκάστης / δαίμονος ἄνθος ἐμῇ θῆκα παρ' ἐννεάδι, / γνώσεαι, ὡς Ἀίδεω σκότον ἔκφυγον οὐδέ τις ἔσται / τῆς λυρικῆς Σαπφοῦς νώνυμος ἠέλιος.] e também pelo léxico de Suda [Sud. *Lexicon*, *s.v.* Σαπφώ: (...) ἔγραψε δ μελῶν λυρικῶν βιβλία θ. (...)], mas alguns comentadores divergem acerca dessa divisão. *Vide* U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, pp. 71-74; D. L. PAGE, *Sappho and Alcaeus*, pp. 112-116.

[58] Acerca desse livro, *uide* nota de rodapé 6, p. 9.

[59] Acerca das características dos outros livros de poemas sáficos, *uide etiam* E. CONTIADES-TSITSONI, *Hymenaios und Epithalamion*, nota de rodapé 5, pp. 70-71.

[60] Esse seria o caso do fragmento 44 Voigt, referente ao casamento de Heitor e Andrômaca, e talvez também dos fragmentos 30 e 31 Voigt [φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν (...)]. Além disso, não é possível se determinar o quanto da obra poética de Safo teria sido transmitida até o período helenístico. Acerca da possibilidade do fr. 44 Voigt ser classificado como um epitalâmio, *uide* G. TSOMIS, *Zusammenschau der Frühgriechischen Monodischen Melik (Alkaios, Sappho, Anakreon)*, pp. 241-246.

[61] Sapph. *Fragmenta*, fr. 104-117 Voigt. Para uma análise geral desses fragmentos, *uide etiam* G. TSOMIS, "Sapphos Hochzeitslieder", *in Zusammenschau der Frühgriechischen Monodischen Melik (Alkaios, Sappho, Anakreon)*, pp. 231-246. Além de analisar os fragmentos de epitalâmios sáficos supérstites, Contiades-Tsitsoni analisa também a possibilidade do fragmento 103 Voigt (= *P. Oxy.* 2294) corresponder a uma listagem dos versos iniciais dos epitalâmios contidos nesse livro; *uide* E. CONTIADES-TSITSONI, *Hymenaios und Epithalamion*, pp. 68-109.

Nesse pequeno *corpus* encontramos referências ao elogio dos noivos, a sua beleza, à virgindade[62], ao θυρωρός, amigo do noivo que deveria manter guarda diante do tálamo ao longo de toda a noite de núpcias[63], a Héspero[64], a imagens do reino vegetal, provavelmente empregadas em uma comparação com os noivos[65], e também vemos aquela que parece ser a mais antiga ocorrência supérstite do termo ὑμέναιος utilizado como refrão[66]. Embora não possamos depreender a forma ou a estrutura desses epitalâmios a partir desses poucos fragmentos, ao menos já identificamos a matéria e alguns dos *tópoi* que seriam retomados por autores posteriores de epitalâmios[67].

Além de Safo, outros poetas provavelmente também teriam composto epitalâmios, mas pouco sabemos acerca dessas composições. No que se refere a Estesícoro, foram preservados alguns fragmentos e testemunhos acerca de seu poema conhecido pelo título Ἑλένα[68], que possivelmente faria referência ao casamento de Helena e Menelau. Assim como nos fragmentos de Safo, em seu fragmento mais longo[69] vê-se alguns elementos que remetem à celebração de uma união nupcial e que

---

[62] *Id. ib.*, fr. 107 Voigt:

ἦρ᾽ ἔπι παρθενίας ἐπιβάλλομαι;

O fr. 114 Voigt já foi referido na nota de rodapé 30, p. 16.

[63] *Id. ib.*, fr. 110 Voigt. Esse fragmento é citado anteriormente na nota de rodapé 39, p. 19. Acerca do θυρωρός, *uide etiam* p. 19.

[64] *Id. ib.*, fr. 104a Voigt:

Ἕσπερε πάντα φέρεις ὅσα φαίνολις ἐσκέδασ᾽ Αὔως,
φέρεις ὄιν, φέρεις α γα, φέρεις ἄπυ μάτερι παῖδα.

Id. ib., fr. 104b Voigt:

ἀστέρων πάντων ὀ κάλλιστος.

[65] *Id. ib.*, fr. 105a Voigt:

ο ον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρωι ἐπ᾽ ὕσδωι,
ἄκρον ἐπ᾽ ἀκροτάτωι, λελάθοντο δ μαλοδρόπηες,
οὐ μὰν ἐκλελάθοντ᾽, ἀλλ᾽ οὐκ ἐδύναντ᾽ ἐπίκεσθαι

Id. ib., fr. 105b Voigt:

οἵαν τὰν ὐάκινθον ἐν ὤρεσι ποίμενες ἄνδρες
πόσσι καταστείβοισι, χάμαι δέ τε πόρφυρον ἄνθος (...).

Acerca do fr. 105a, mas fazendo referência também ao fr. 105b, *uide etiam* R. D. GRIFFITH, "In Praise of the Bride: Sappho fr. 105 (A)", pp. 55-61.

[66] *Id. ib.*, fr. 111 Voigt:

ἴψοι δὴ τὸ μέλαθρον,
ὑμήναον,
ἀέρρετε τέκτονες ἄνδρες·
ὑμήναον.
γάμβρος †(εἰσ)έρχεται ἴσος Ἄρευι†, 05
⟨ὑμήναον,⟩
ἄνδρος μεγάλω πόλυ μέσδων.
⟨ὑμήναον.⟩

[67] Acerca do emprego da obra de Safo como modelo na composição de epitalâmios posteriores, *uide etiam* A. L. WHEELER, "Tradition in the Epithalamium", pp. 218 sqq.

[68] *Vide* nota de rodapé 3, p. 8.

[69] Stesich. *Fragmenta*, fr. 187 PMG:

seriam encontrados nos epitalâmios posteriores: marmelos [Κυδώνια μᾶλα], folhas de mirto, guirlandas de rosas e violetas[70]. Dos poemas nupciais que Álcman teria composto, conservaram-se somente escassos fragmentos de papiro que alguns comentadores acreditam terem pertencido a um poema de casamento[71]. A maioria dos epitalâmios e outros cantos populares de casamento datáveis do período arcaico perdeu-se, porém, ao longos dos séculos e apenas uma lembrança deles ainda pode ser depreendida desses poemas e de outras obras posteriores.

2.2. *A Poesia Mimética e a Representação dos Cantos de Casamento*

Embora os epitalâmios compostos durante o período clássico da cultura grega não tenham sido transmitidos até os dias atuais, as comédias e tragédias datadas do século V a.C. se referem a cantos de casamentos que seriam entoados durante a celebração de núpcias, emulando esse tipo de canto em meio a seus versos. Não se pode saber ao certo, porém, se essas composições reproduziriam, dentro do possível, a estrutura e a forma de algum tipo de epitalâmio real, nem mesmo se essa representação corresponderia a um modelo, mais ou menos padronizado, de cantos nupciais próprios de Atenas durante o período clássico ou se ela seguiria algum modelo de epitalâmio atribuído aos séculos anteriores. Ainda assim, esses constituem os únicos exemplares de epitalâmios conservados referentes a esse período[72].

Dentre as comédias de Aristófanes preservadas, duas delas, *As Aves* e *A Paz*, terminam com o triunfo de seus personagens principais sendo marcado, entre outros aspectos, pela celebração das bodas dessas personagens. No ἔξοδος de *As Aves*[73], a ação

---

πολλὰ μ ν Κυδώνια μᾶλα ποτερρίπτουν ποτὶ δίφρον ἄνακτι,
πολλὰ δ μύρσινα φύλλα
καὶ ῥοδίνους στεφάνους ἴων τε κορωνίδας οὔλας.

[70] Esses elementos não apenas constituem parte de uma cerimônia de casamento, mas são também atributos de Afrodite/Vênus, o que justificaria sua presença nesses ritos.

[71] Acerca desses fragmentos e da atribuição de epitalâmios a Álcman, *uide* E. CONTIADES-TSITSONI, *Hymenaios und Epithalamion*, pp. 46-63.

[72] Acerca dos costumes nupciais atribuídos ao período clássico, *uide* J. H. OAKLEY *et* R. H. SINOS, *The Wedding in Ancient Athens*, pp. 1-47; R. REHM, *Marriage to Death*, pp. 11-29; R. OSWALD, "Hochzeitsbräuche und –ritual", cc. 652-654.

[73] Aristoph. *Aues*, 1720-1765. A edição do texto de *As Aves* utilizada é a de Nan Dunbar: N. DUNBAR, *Aristophanes, Birds*, pp. 60-126. A não ser quando for indicada alguma divergência, a tradução das passagens a serem citadas no corpo do texto deve ser creditada a Adriane da Silva Duarte, *in* A. da S. DUARTE, *Aristófanes, As Aves*, pp. 30 sqq.

se encerra com a ascensão de Πεισέταιρος, "Pisetero"[74], a senhor do reino das aves e também senhor do mundo, já que consegue para si o cetro de Zeus, imagem que é reiterada por seu casamento com Βασίλεια, "Soberania"[75]. O epitalâmio propriamente dito se encontra nessa mesma seção da peça e é entoado por um coro de aves (Aristoph. *Aues*, 1731-1742a-b)[76].

Nesses versos, nota-se primeiramente a presença do refrão Ὑμὴν ὤ, Ὑμέναι' ὦ, "Hímen ó, Himeneu ó"[77], similar aos refrãos nupciais conservados em outras composições[78], e da menção a uma união mitológica, neste caso a de Zeus e Hera, a qual seria comparável ao casamento agora comemorado; ambos os elementos também são identificados em epitalâmios posteriores. A primeira seção desse canto (*Id. ib.*, 1731-1735), entoada pelo coro, refere-se também à existência de um canto nupcial, ὑμέναιος (*Id. ib.*, 1735), o qual teria sido entoado pelas Moiras com o intuito de honrar essa união, união que também teria sido presenciada pelo próprio deus que preside o amor (*Id. ib.*, 1737-1741). A escolha dessa narrativa mitológica se relaciona ao próprio enredo da peça, segundo o qual Pisetero termina por se tornar senhor do mundo, tomando o lugar desse deus e possuindo também seus atributos, entre eles a Soberania[79],

---

[74] "Bom de Lábia" na tradução de Adriane da Silva Duarte; *uide etiam* A. da S. DUARTE, *Aristófanes, As Aves*, p. 15.

[75] Acerca da estrutura da peça, de suas personagens e do pano de fundo político, *uide etiam* N. DUNBAR, "Introduction", *in Idem, Aristophanes, Birds*, pp. 1 sqq.

[76] Aristoph. *Aues*, 1731-1742a-b:

Ἥρᾳ ποτ' Ὀλυμπίᾳ
τὸν ἠλιβάτων θρόνων
ἄρχοντα θεαὶ μέγαν
Μοῖραι ξυνεκοίμισαν
ἐν τοιῷδ' ὑμεναίῳ. 1735
Ὑμὴν ὤ, Ὑμέναι' ὦ. 1736a
Ὑμὴν ὤ, Ὑμέναι' ὦ. 1736b
ὁ δ' ἀμφιθαλὴς Ἔρως
χρυσόπτερος ἡνίας
ηὔθυνε παλιντόνους,
Ζηνὸς πάροχος γάμων 1740
τῆς τ' εὐδαίμονος Ἥρας.
Ὑμὴν ὤ, Ὑμέναι' ὦ. 1742a
Ὑμὴν ὤ, Ὑμέναι' ὦ. 1742b

[77] Adriane da Silva Duarte opta por traduzir a expressão como "Hímen, ó himeneu!".

[78] Aristoph. *Aues*, 1736 a-b, 1742 a-b, 1754. Acerca da presença desses refrãos em outros cantos nupciais conservados, *uide etiam* nota de rodapé 7, p. 9.

[79] Aristoph. *Aues*, 1633-1635:

τὴν μ ν γὰρ Ἥραν παραδίδωμι τῷ Διί,
τὴν δ Βασιλείαν τὴν κόρην γυναῖκ' ἐμοὶ
ἐκδοτέον ἐστίν. 1635

Mas ele somente faz o pedido de ter Βασίλεια como esposa aos deuses após ser aconselhado por Prometeu; *uide* Aristoph. *Aues*, vv. 1494 sqq. [principalmente vv. 1531-1545.]

ela que, apesar de ser representada aqui como πάρεδρον Διός, "companheira de Zeus"[80], nada mais é que a personificação de seu principal poder[81].

Apesar de os comentadores dessa passagem reconhecerem como epitalâmio apenas o intervalo representado pelos versos 1731-1742a-b, os versos 1748-1754 talvez também possam integrar o canto nupcial. De acordo com a edição de DUNBAR, os versos 1743-1744a interromperiam o epitalâmio entoado pelo coro com uma exclamação de prazer expressa por Pisetero[82], que seria sucedida novamente pelo coro de aves[83]. Os versos correspondentes ao canto do coro podem ser dividido em duas partes. A primeira parte, provavelmente entoada pelo corifeu e constituída pelos versos 1744b-1747, exorta as aves a cantarem agora os atributos de Zeus, *id est* os trovões, os relâmpagos e o raio. A segunda parte, composta pelos versos 1748-1754, contém um canto que celebra não apenas as armas de Zeus, mas também o próprio Pisetero e seu casamento com

---

[80] Aristoph. *Aues*, 1753. Acerca das possíveis interpretações desse verso, *uide etiam* N. DUNBAR, *Aristophanes, Birds*, *ad* v. 1753, p. 765.

[81] Βασίλεια é assim descrita por Aristófanes nessa mesma peça (Aristoph. *Aues*, vv.):

ΠΙ. Τίς ἐστιν ἡ Βασίλεια;
ΠΡ. Καλλίστη κόρη,
ἥπερ ταμιεύει τὸν κεραυνὸν τοῦ Διὸς
καὶ τἄλλ' ἁπαξάπαντα, τὴν εὐβουλίαν,
τὴν εὐνομίαν, τὴν σωφροσύνην, τὰ νεώρια, 1540
τὴν λοιδορίαν, τὸν κωλακρέτην, τὰ τριώβολα.

Bom de Lábia:
Quem é Soberania?
Prometeu:
Uma moça belíssima
que administra o raio de Zeus
e tudo mais: Bom Conselho,
Ordem, Prudência, os estaleiros, 1540
Ultraje, o sacerdote tesoureiro, o dinheiro.

Acerca da natureza de Βασίλεια e da possibilidade dela ser também representada nesta comédia como filha de Zeus, *uide* N. DUNBAR, *Aristophanes, Birds*, *ad* v. 1537, p. 703-704.

[82] Aristoph. *Aues*, 1743-1744:

ΠΙ. Ἐχάρην ὕμνοις, ἐχάρην ᾠδαῖς·
ἄγαμαι δ' λόγων.

MARZULLO reconhece, porém, os versos 1743-1747 como pertencentes à fala de Pisetero.

[83] Aristoph. *Aues*, 1744-1754:

ΧΟ. ἄγε νυν αὐτοῦ
καὶ τὰς χθονίας κλήσατε βροντὰς 1745
τάς τε πυρώδεις Διὸς ἀστεροπὰς
δεινόν τ' ἀργῆτα κεραυνόν.
ὦ μέγα χρύσεον ἀστεροπῆς φάος,
ὦ Διὸς ἄμβροτον ἔγχος
πυρφόρον, ὦ χθόνιαι βαρυαχέες 1750
ὀμβροφόροι θ' ἅμα βρονταί,
αἷς ὅδε νῦν χθόνα σείει,
δῖα δ' πάντα κρατήσας
καὶ πάρεδρον Βασίλειαν ἔχει Διός.
Ὕμην ὤ, Ὑμέναι' ὦ. 1754

Soberania. Nesse trecho, após apresentar nos versos 1748-1751 uma tripla invocação de caráter hínico centrada nos três atributos de Zeus apontados nos versos acima, os quais teriam sido recém-conquistados por Pisetero, o coro se volta para outra conquista, a conquista de Soberania, e retoma a temática do casamento, de modo que sua fala se encerra com o refrão nupcial Ὑμὴν ὤ, Ὑμέναι' ὦ.

O tom e a escolha métrica[84] dessa segunda parte parecem evocar primeiramente a estrutura de um hino, como apontado também por DUNBAR[85], o que se deve, ao menos em parte, à glória alcançada por Pisetero ao final da peça e a sua aparente deificação[86]. Entretanto, as tópicas encomiásticas presentes nesses versos possivelmente também poderiam ser empregadas na construção de um canto de casamento, visto que o elogio dos atributos e dos feitos de um noivo representa um dos *tópoi* utilizados na composição dos discursos de casamento de acordo com os tratados retóricos acerca desse gênero.

Embora Aristófanes pareça ter se apropriado de elementos que remetem a mais de um gênero na composição do trecho delimitado pelos versos 1731-1754, visando ou produzir algum efeito cômico a partir dessa 'mistura' de gêneros poéticos, ou apresentar uma transição para a fala final do coro, a qual é construída a partir da estrutura de outro gênero, o peã, e glorifica mais uma vez Pisetero[87], a presença do refrão e de uma temática apropriada a um canto de casamento ao longo de toda essa passagem me levam a acreditar que o himeneu propriamente dito possa ser compreendido pelos vv. 1731-1754 e não apenas pelos vv. 1731-1742a-b, como é o consenso da maioria[88]. Considerando-se esses aspectos, os versos 1748-1754 poderiam constituir a conclusão do canto nupcial entoado pelo coro de aves.

Assim como em *As Aves*, *A Paz* também se encerra com a celebração de um casamento, neste caso o de Τρυγαῖος, 'Trigeu'[89], e Ὀπώρα, 'Opora'[90]. A união desse casal é arranjada por Εἰρήνη, 'Paz', aqui apresentada como uma divindade, após Trigeu

---

[84] Acerca da análise métrica dos versos destacados, *uide* L. P. E. PARKER, *The Songs of Aristophanes*, pp. 352-357.
[85] Acerca desses versos, *uide etiam* N. DUNBAR, *Aristophanes, Birds*, pp. 763-765.
[86] Zanetto também defende que esses versos celebram a glória recentemente alcançada por Pisetero; *uide* G. ZANETTO, *Aristofane, Gli Uccelli*, *ad* vv. Pp. 320-321.
[87] Aristoph. *Aues*, 1763-1765:

ΧΟ. ἀλαλαί, ἰὴ παιών·
πήνελλα καλλίνικος, ὦ δαιμόνων ὑπέρταπε. 1765

[88] Embora considere que o epitalâmio se restrinja aos versos 1731-1742a-b, Nan Dunbar aponta a presença de outros elementos apropriados a um canto nupcial, como o elogio à aparência dos noivos e o μακαρισμός endereçado ao casal, ao longo desse ato; *uide* N. DUNBAR, *Aristophanes, Birds*, *ad* vv. 1731-1742, p. 756.
[89] Esse nome poderia ser traduzido como 'Vindimador', *id est* 'aquele que realiza a colheita das uvas'.
[90] Em seu sentido comum, esse vocábulo é utilizado para designar a estação de colheita das frutas.

libertá-la, com a ajuda de Hermes, da caverna onde ela teria sido presa por Πόλεμος, a 'guerra' deificada, o qual teria então ocupado o lugar de todos os outros deuses. Logo após sua libertação, a Paz, interpelada acerca de seu silêncio[91], dirige algumas perguntas a Trigeu[92] e, tendo sido satisfeita, autoriza-o a tomar como esposa Opora, uma das virgens de seu séquito, e a retornar para o campo[93].

Diferentemente do que é visto em *As Aves*, a temática do casamento permeia uma grande parte da peça em *A Paz*[94]. Seu anúncio ocorre nos versos 705-707 e indicações acerca de seus preparativos e da realização do banquete nupcial estarão presentes em todo o restante do texto, embora nem sempre em primeiro plano. Apesar disso, ambas as comédias são similarmente encerradas com um cortejo nupcial apresentado em seu ἔξοδος, durante o qual o coro entoa uma espécie de himeneu.

O epitalâmio presente em *A Paz* (Aristoph. *Pax*, 1334-1367)[95] também é constituído de elementos tradicionalmente atribuídos aos poemas de casamento gregos,

---

[91] Aristoph. *Pax*, v. 657:

ΤΡ. ἀλλ' ὅ τι σιωπᾷς, ὦ πότνια, κάπειπέ μοι. 657

A edição aqui utilizada é a de Olson: S. D. OLSON, *Aristophanes, Peace*, pp. 5-62.

[92] *Vide* Aristoph. *Pax*, 661 sqq.

[93] Aristoph. *Pax*, 706-708:

ΕΡ. ἴθι νυν, ἐπὶ τούτοις τὴν Ὀπώραν λάμβανε 706
γυναῖκα σαυτῷ τήνδε· κᾆτ' ἐν τοῖς ἀγροῖς
ταύτῃ ξυνοικῶν ἐκποιοῦ σαυτῷ βότρυς.

[94] Acerca da estrutura desta peça e do pano de fundo político, *uide etiam* A. H. SOMMERSTEIN, *Aristophanes, Peace*, pp. XV-XX; S. D. OLSON, *Aristophanes, Peace*, pp. xxi-li.

[95] Aristoph. *Pax*, 1334-1367:

ΧΟ. ὑμὴν ὑμέναι' ὦ.
ὑμὴν ὑμέναι' ὦ. 1335
ὦ τρὶς μάκαρ, ὡς δικαί-
ως τἀγαθὰ νῦν ἔχεις.
ὑμὴν ὑμέναι' ὦ.
ὑμὴν ὑμέναι' ὦ.
ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ α΄
τί δράσομεν αὐτήν; 1340
ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ β΄
τί δράσομεν αὐτήν;
Ἡμ. α΄ τρυγήσομεν αὐτήν.
Ἡμ. β΄ τρυγήσομεν αὐτήν.
Ἡμ. α΄ ἀλλ' ἀράμενοι φέρω-
μεν οἱ προτεταγμένοι 1345
τὸν νυμφίον, ὦνδρες.
ΧΟ. ὑμὴν ὑμέναι' ὦ.
ὑμὴν ὑμέναι' ὦ.
⟨Ἡμ. β΄ X – ⏑ ⏑ – ⏑ –
X – ⏑ ⏑ – ⏑ – 1350
X – ⏑ ⏑ – –
ΧΟ. ὑμὴν ὑμέναι' ὦ.
ὑμὴν ὑμέναι' ὦ.⟩

como o refrão nupcial ὑμὴν ὑμέναι' ὦ[96] e o μακαρισμός endereçado ao noivo[97]. Outra particularidade que se encontra presente nesta passagem e ausente do epitalâmio de *As Aves*, mas que certamente poderia ser atestada pelos cantos de casamento que não foram conservados, são os gracejos, principalmente de natureza sexual, dirigidos aos noivos pelos próprio cortejo.

De acordo com os testemunhos, os participantes do cortejo nupcial deveriam entoar cantos tradicionais ao longo do trajeto da *deductio*, entre os quais seria permitida a existência de certa jocosidade, inclusive alusões sexuais relacionadas aos noivos. Os melhores representantes conservados dessa tradição seriam os cantos fesceninos romanos[98], mas essa tradição parece remontar já à Safo[99] ou mesmo a costumes ainda anteriores. Em *A Paz*, o coro parece em parte emular brincadeiras tradicionais, em parte gracejar em torno dos nomes dos próprios noivos, nomes que alegorizam o "reencontro" entre o agricultor e sua colheita após o fim das guerras e o retorno da paz àquela região. Com essa finalidade, sucedem-se referências ao ato sexual por meio do uso de um verbo que designa comumente a realização de colheitas[100] e aos orgãos sexuais de ambos os noivos através da figura de um σῦκον, 'figo'[101].

ΤΡ. οἰκήσετε γοῦν καλῶς
οὐ πράγματ' ἔχοντες, ἀλ- 1355/6
λὰ συκολογοῦντες. 1356
ΧΟ. ὑμὴν ὑμέναι' ὦ.
ὑμὴν ὑμέναι' ὦ.
τοῦ μ ν μέγα καὶ παχύ,
τῆς δ' ἡδὺ τὸ σῦκον. 1360
ΤΡ. φήσεις γ' ὅταν ἐσθίῃς
ο νόν τε πίῃς πολύν.
ΧΟ. ὑμὴν ὑμέναι' ὦ.
ὑμὴν ὑμέναι' ὦ.
ὦ χαίρετε χαίρετ' ἄν- 1365
δρες· κἂν ξυνέπησθέ μοι,
πλακοῦντας ἔδεσθε.

Acerca da análise métrica desse trecho, *uide* L. P. E. PARKER, *The Songs of Aristophanes*, pp. 290-295.

[96] Aristoph. *Pax*, 1334, 1335, 1338, 1339, 1347, 1348, 1352, 1353, 1357, 1358, 1362, 1363.

[97] Aristoph. *Pax*, 1336-1337:

ΧΟ. ὦ τρὶς μάκαρ, ὡς δικαί- 1336
ως τἀγαθὰ νῦν ἔχεις.

[98] Acerca da natureza dos cantos fesceninos, *uide* pp. 82 sqq.

[99] Por exemplo, pode-se destacar o fr. 110 Voigt de Safo.

[100] Aristoph. *Pax*, 1342-1343:

Ἡμ. α΄ τρυγήσομεν αὐτήν.
Ἡμ. β΄ τρυγήσομεν αὐτήν.

Acerca desses versos, *uide etiam* S. D. OLSON, *Aristophanes, Peace*, *ad* vv. 1340-1333, p. 317.

[101] Aristoph. *Pax*, 1359-1360:

ΧΟ. τοῦ μ ν μέγα καὶ παχύ,
τῆς δ' ἡδὺ τὸ σῦκον. 1360

O epitalâmio também encerra a própria peça. Nos versos 1363-1364, ocorre a última repetição do refrão , a qual é seguida por apenas três versos, vv. 1365-1367. A edição de HALL & GELDART e também a edição de SOMMERSTEIN atribuem esses três versos finais a Trigeu, no que diferem das edições de MERRY, de PLATNAUER e de OLSON, que acreditam que esses versos também seriam emitidos pelo coro, concluindo assim o texto. OLSON defende que na maior parte das composições supérstites de Aristófanes o coro encerra a peça, o que também seria aplicável neste caso[102]. Ambas as possibilidades parecem aceitáveis, embora eu adote a edição de OLSON. Analisando-se esses três versos, vê-se que eles se assemelham à estrutura padrão de uma εὐχή, seção que constitui a parte final de um hino[103]. Eles iniciam com a tradicional fórmula de despedida hínica, identificada pelo uso do verbo χαῖρειν ou cognato[104], e apresentam, em seguida, um convite aos celebrantes, convite que talvez também inclua a audiência, de acordo com o qual eles devem dar continuidade às celebrações. Essa espécie de exortação indireta estaria substituindo a εὐχή, 'prece', propriamente dita, a qual seria dirigida ao deus cantado ao longo do hino, e estaria adaptada à própria natureza do gênero e da passagem.

Duas tragédias de Eurípides, *Troianas* e *Faetonte*, também apresentam ao longo de seu texto passagens que podem ser descritas como um epitalâmio. Em *Troianas*, a ação se inicia após a queda de Tróia, na ocasião em que as mulheres da casa real, Hécuba, Cassandra, Andrômaca e Helena, aguardam o conhecimento de seus destinos. Em meio a esse cenário, Cassandra, após saber que seria levada por Agamêmnon como

---

Acerca da simbologia relacionada ao figo, *uide* V. BUCHHEIT, "Feigensymbolik im antiken Epigramm", pp. 200-229.

[102] *Vide* S. D. OLSON, *Aristophanes, Peace*, *ad* vv. 1365-1367, p. 318.

[103] A estrutura das composições endereçadas aos deuses e as partes que comporiam arquetipicamente um hino foram delimitadas e estudadas por diversos pesquisadores, os quais apresentam em geral um esquema tripartite, mas empregam diversas nomenclaturas; *uide* C. AUSFELD, "De Graecorum Precationibus Quaestiones", pp. 514-515; E. NORDEN, *Agnostos Theos*, pp. 149-50; R. WÜNSCH, "Hymnos", cc. 114-5; K. KEYSSNER, *Gottervorstellung und Lebensauffassung im Griechischen Hymnus*, p. 3; G. DANIELEWICZ, "De Elementis Hymnicis in Sapphus Alcaei Anacreontisque Carminibus Obuiis Quaestiones Selectae", pp. 23 sqq.; J. M. BREMER, "Greek Hymns", pp. 194-7; W. H. RACE, "Style and Rhetoric in Opening Hymns", *in Style Rhetoric in Pindar's Odes*, pp. 85-6; D. FRÖHDER, *Die Dichterische Form der Homerischen Hymnen*, pp. 34-5; J. M. BREMER *et* W. D. FURLEY, *Greek Hymns*, vol. I, pp. 51 sqq.. Eu utilizo ao longo deste trabalho a repartição ἐπίκλησις - εὐλογία - εὐχή, a qual é analisada por mim mais detalhadamente em minha dissertação de mestrado. Acerca das subdivisões empregadas por esses outros autores e de uma explanação mais detalhada acerca da estrutura do gênero poético conhecido como hino, *uide* E. P. N. WERNER, *Os Hinos de Calímaco: Poesia e Poética*, pp. 147 sqq.

[104] *Vide* E. P. N. WERNER, *Os Hinos de Calímaco: Poesia e Poética*, pp. 155-156.

seu quinhão, mostra-se em frenesi, entoando um himeneu para sua pretensa união com o herói (Eurip. *Troades*, 308-340)[105].

O epitalâmio cantado por Cassandra contém vários elementos que serão identificados posteriormente como típicos de um canto nupcial, como os refrãos/gritos endereçados a Himeneu[106], o μακαρισμός dirigido aos noivos[107], a nomeação de algumas divindades, entre elas Himeneu, além da menção a vários detalhes que caracterizariam as celebrações matrimoniais, como a presença de archotes, os cantos e

---

[105] Eurip. *Troades*, 308-340:

ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ

ἄνεχε, πάρεχε, φῶς φέρε· σέβω φλέγω —
ἰδού, ἰδού —
λαμπάσι τόδ' ἱερόν. ὦ Ὑμέναι' ἄναξ· 310
μακάριος ὁ γαμέτας,
μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις
κατ' Ἄργος ἁ γαμουμένα.
Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ.
ἐπεὶ σύ, μᾶτερ, †ἐπὶ δάκρυσι καὶ† 315
γόοισι τὸν θανόντα πατέρα πατρίδα τε
φίλαν καταστένουσ' ἔχεις,
ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς
ἀναφλέγω πυρὸς φῶς
ἐς αὐγάν, ἐς αἴγλαν, 320
διδοῦσ', ὦ Ὑμέναιε, σοί,
διδοῦσ', ὦ Ἑκάτα, φάος,
παρθένων ἐπὶ λέκτροις
ἃι νόμος ἔχει.
πάλλε πόδ' αἰθέριον, ⟨ἄναγ'⟩ ἄναγε χορόν — 325
εὐὰν εὐοῖ —
ὡς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ μακαριωτάταις
τύχαις· ὁ χορὸς ὅσιος.
ἄγε σύ, Φοῖβέ νιν· κατὰ σὸν ἐν δάφναις
ἀνάκτορον θυηπολῶ. 330
Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι', Ὑμήν.
χόρευε, μᾶτερ, χόρευμ' ἄναγε, πόδα σὸν
ἔλισσε τᾶιδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν
φέρουσα φιλτάταν βάσιν.
βοάσον ὑμέναιον ὦ 335
μακαρίαις ἀοιδαῖς
ἰαχαῖς τε νύμφαν.
ἴτ', ὦ καλλίπεπλοι Φρυγῶν
κόραι, μέλπετ' ἐμῶν γάμων
τὸν πεπρωμένον εὐνᾶι 340
πόσιν ἐμέθεν.

A edição utilizada é a de James Diggle: J. DIGGLE, *Euripidis Fabulae*, vol. II, pp. 177-240. A tradução dessa tragédia deve ser creditada a Christian Werner: C. WERNER, *Eurípides, Duas Tragédias Gregas: Hécuba e Troianas*, pp. 75-142. Acerca dessa passagem, *uide etiam* W. BIEHL, *Euripides Troades*, *ad* vv. 308-340, pp. 177-182; S. A. BARLOW, *Euripides: Trojan Women, ad* vv. 308-340, pp. 173-175.

[106] Eurip. *Troades*, 314: Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ; 331: Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι', Ὑμήν; 335: ὑμέναιον ὦ.

[107] Eurip. *Troades*, 311-313: μακάριος ὁ γαμέτας, / μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις / κατ' Ἄργος ἁ γαμουμένα; 335-337: βοάσον ὑμέναιον ὦ / μακαρίαις ἀοιδαῖς / ἰαχαῖς τε νύμφαν.

as danças[108]. Apesar de essas tópicas serem adequadas a um epitalâmio, alguns outros detalhes causam estranheza.

A própria Cassandra se apresenta como "mestre-de-cerimônias" de seu casamento, empregando diversos imperativos para exortar tanto os presentes, quanto a si própria, a tomarem seus lugares e exercerem seus devidos papéis. Ela própria também acende e carrega seus archotes nupciais e entoa o himeneu. Nenhum desses papéis parece ter sido apropriado a uma noiva nos rituais de casamento helênicos. Mas Cassandra não é realmente um noiva, embora ela se veja nesse momento assim, já que sua união com Agamêmnon não é legítima e ela não será nada mais que sua concubina. Outro fator que torna essa situação ainda pior é sua condição de sacerdotisa de Apolo, a qual impediria em princípio que houvesse uma união, seja ela qual for.

O aspecto funesto desse epitalâmio se manifesta também nos deuses então invocados. Ela nomeia Hímen, divindade nupcial, mas ao mesmo tempo também nomeia Apolo, deus que a abandonara, Dioniso, ao qual ela se dirige por meio dos gritos adequados às bacanais, não a um casamento, e ainda Hécate, divindade que seria então associada a Ártemis, deusa comumente nomeada durante as comemorações nupciais, mas que também estaria associada ao Hades[109]. Há um contraste ainda entre a pretensa alegria de Cassandra e o luto e a tristeza expressas por Hécuba, sua mãe, diante do fim de Tróia, da morte dos entes queridos, do futuro que as aguarda, e também diante da aparente loucura da filha[110].

As falas seguintes de Cassandra complementam essa imagem sinistra[111]. Apesar da queda de Tróia e do triste destino de seu povo, Cassandra insiste em valorizar os acontecimentos e destacar a glória de sua pátria[112], enquanto ela revela também que suas bodas não somente a levarão até a morte, mas também trarão sofrimento e males até

---

[108] Acerca do vocabulário utilizado nessa passagem, *uide* S. A. BARLOW, *Euripides: Trojan Women, ad* vv. 308-340, p. 174.

[109] Acerca dos deuses mencionados por Cassandra, *uide etiam* C. WERNER, "As Performances de Cassandra em *Troianas* de Eurípides", pp. 125 sqq. Acerca da natureza da deusa e da associação entre casamento e morte representada por Hécate, *uide etiam* W. BIEHL, *Euripides Troades*, *ad* v. 322, p. 180; H. SARIAN, "Hekate", tomo 1, pp. 985-1018; *Id. Ib.*, tomo 2, pp. 654-673; *Id. ib.*, "Hécate Duplo de Ártemis: Uma Interpretação da Cratera Ática de Toronto", pp. 15-22.

[110] Esse aspecto funesto do epitalâmio é expresso também pela própria Hécuba: Eurip. *Troades*, 343-352.

[111] Acerca das falas de Cassandra em *Troianas*, *uide etiam* C. WERNER, "As Performances de Cassandra em *Troianas* de Eurípides", pp. 117-133.

[112] Eurip. *Troades*, 365 sqq.

Agamêmnon, vingando a morte de seu pai e irmãos[113]. Por se ver como a portadora da vingança troiana contra os gregos, ela toma para si mesma a imagem de uma Erínia[114].

O discurso de Cassandra não é, porém, o único texto antigo a apresentar uma associação entre as imagens de casamento e morte[115]. Essa associação se mostra bastante comum, sobretudo nas tragédias do século V a. C. Ao longo de *Troianas*, são narradas ainda outras uniões tão funestas quanto a de Cassandra e Agamêmnon, como a de Andrômaca e Neoptolemo, que culmina na morte de Astíanax, filho de Heitor e Andrômaca, e a união póstuma de Aquiles e Polixena, a qual teria sido sacrificada sobre o túmulo do herói para se unir a ele no Hades. Entre as tragédias atribuídas a Eurípides, vemos ainda outras narrativas evocando tais temas, como o mito narrado em *Alceste*, segundo o qual Alceste teria aceitado morrer no lugar de seu marido Admeto, ou em *Medéia*, no qual o casamento de Jasão e Glauce, filha do rei Creonte de Corinto, traz desgraças a todos, sobretudo a Glauce e Creonte, mortos pelos presentes de casamento enviados por Medéia à noiva, e aos filhos de Jasão e Medéia, mortos pela própria mãe de acordo com esta versão da história; mas esses são apenas alguns exemplos[116].

Diferentemente do que é visto em *Troianas*, o epitalâmio entoado em *Faetonte* parece emular um modelo um pouco mais próximo do que talvez fosse uma composição tradicional[117]. *Faetonte* também difere de *Troianas* em outro ponto: seu enredo é apenas

---

[113] Eurip. *Troades*, 359-364, 404-405, 445 sqq. Acerca do emprego do *tópos* do casamento no Hades, *uide etiam* W. BIEHL, *Euripides Troades*, *ad* v. 445, pp. 207-208.

[114] Eurip. *Troades*, 457: ὡς μίαν τριῶν Ἐρινὺν τῆσδέ μ' ἐξάξων χθονός. Acerca dessa imagem, *uide* W. BIEHL, *Euripides Troades*, *ad* v. 457, p. 211. Acerca da identidade das outras duas Erínias de acordo com a fala de Cassandra, *uide etiam* C. WERNER, *Troianas*, *de Eurípides*, pp. 30 sqq. *et* 53.

[115] Acerca da aproximação entre os rituais de ambas as ocasiões, *uide etiam* R. REHM, *Marriage to Death*, pp. 11 sqq.

[116] Em seu livro de 1994, Rush Rehm analisa a associação entre casamento e morte em algumas tragédias, entre elas *Troianas* de Eurípides; *uide* R. REHM, *Marriage to Death*, pp. 43 sqq. A ligação entre casamento e morte nas tragédias áticas é também o tema de um artigo de Richard Seaford: R. SEAFORD, "The Tragic Wedding", pp. 106-130.

[117] Eurip. *Phaethon*, 227-244:

Ὑμὴν Ὑμήν.
τὰν Διὸς οὐρανίαν ἀείδομεν,
τὰν ἐρώτων πότνιαν, τὰν παρθένοις
γαμήλιον Ἀφροδίταν. 230
πότνια, σοὶ τάδ' ἐγὼ νυμφεῖ' ἀείδω,
Κύπρι θεῶν καλλίστα,
τῶι τε νεόζυγι σῶι
πώλωι τὸν ἐν αἰθέρι κρύπτεις,
σῶν γάμων γένναν· 235
ἃ τὸν μέγαν
τᾶσδε πόλεως βασιλῆ νυμφεύεαι
ἀστεροπτοῖσιν δόμοισι χρυσέοις
ἀρχὸν φίλον Ἀφροδίτα·
ὦ μάκαρ, ὦ βασιλεὺς μείζων ἔτ' ὄλβον, 240

parcialmente conhecido, já que seu texto se encontra bastante fragmentado. No dia de seu casamento, possivelmente com a filha de Hélio[118], o qual havia sido arranjado por Mérops, rei da Etiópia, Faetonte, filho de Clímene e Hélio, mas criado como filho de Clímene e Mérops, teria ascendido até a morada de seu pai natural e, de algum modo, tomado as rédeas de seu fulgurante carro. Em meio a seu trajeto através dos céus, Faetonte é atingido por um raio de Zeus e morre; seu corpo carbonizado é levado de volta até o palácio de Clímene e Mérops. Clímene ainda tenta esconder o corpo do filho diante da aproximação de Mérops e do que aparente ser o cortejo nupcial, mas isso é feito em vão. É na chegada de Mérops ao palácio, antes da descoberta da morte de Faetonte, que o epitalâmio é cantado, entoado por um coro de virgens, talvez composto pelas irmãs do morto[119].

Após a enunciação do grito Ὑμὴν Ὑμήν, o canto inicia com uma estrutura semelhante à da ἐπίκλησις, seção inicial de um hino, onde ocorre a nomeação e/ou invocação do deus[120]. Respeitando essa estrutura, a menção ao deus que será celebrado, neste caso Afrodite, a qual será nomeada diretamente apenas no verso 230, ocupa já as primeiras posições do verso inicial, tendo a função de complemento direto do verbo ἀείδομεν, "cantamos". Nos versos 233-235[121], as virgens parecem mencionar ainda outra divindade comumente associada às celebrações nupciais, Hímen, retratado aqui como filho de Afrodite[122].

ὃς θεὰν κηδεύσεις
καὶ μόνος ἀθανάτων
γαμβρὸς δι' ἀπείρονα γαῖαν
θνατὸς ὑμνήσηι.

A edição aqui utilizada é a de James Diggle: J. DIGGLE, *Euripides, Phaethon*, pp. 51-71. Diggle não acredita, porém, que a estrutura desse epitalâmio corresponda diretamente a algum tipo de epitalâmio 'real', julgando que se trata de uma mistura de diferentes modelos de cantos nupciais gregos; *uide Id. ib.*, *ad* vv. 227-244, p. 149. Acerca desse canto nupcial, *uide etiam* C. COLLARD, M. J. CROPP *et* K. H. LEE, *Euripides: Selected Fragmentary Plays*, vol. I, pp. 234-236.

[118] Acerca da identidade da noiva, *uide* J. DIGGLE, *Euripides, Phaethon*, pp. 158-160.

[119] Para uma tentativa de reconstituição do enredo da peça, *uide* J. DIGGLE, *Euripides, Phaethon*, pp. 35-46.

[120] Acerca das partes que costumam compor a estrutura de um hino, *uide* nota de rodapé 103, p. 31.

[121] Eurip. *Phaethon*, 233-235:

τῶι τε νεόζυγι σῶι
πώλωι τὸν ἐν αἰθέρι κρύπτεις,
σῶν γάμων γένναν· 235
[...]
e para teu recém-casado
filho, que tu [Afrodite] escondes no céu,
descendente de teu casamento; 235

[122] Acerca da identificação desses versos como caracterização de Hímen, *uide etiam* J. DIGGLE, *Euripides, Phaethon*, *ad* v. 233f., pp. 151-152.

Os versos seguintes apresentam a transição da tópica do elogio dos deuses nupciais para o elogio do noivo, apresentando Faetonte como não apenas como filho do rei, mas também como soberano da cidade[123]. A noiva é apenas brevemente mencionada[124]. Essa segunda metade do canto é marcada ainda pelo μακαρισμός [125] e pelo exagero identificado na sentença καὶ μόνος ἀθανάτων / γαμβρὸς δι' ἀπείρονα γαῖαν / θνατὸς ὑμνήσηι, "e, através da terra infinita, / serás celebrado como o único mortal / a ser ligado pelo casamento aos imortais". A mistura de tópicas apropriadas a um 'encômio do rei' com as tópicas de um 'elogio do noivo' talvez indique uma dupla função para essa composição. Esses versos não alcançam, porém, os ouvidos do noivo, já que Faetonte já se encontra morto neste momento. Ao invés de ser um prenúncio de alegrias, a presença do epitalâmio nessa passagem da peça apenas intensifica o horror dos acontecimentos.

Na primeira parte de seu livro acerca dos epitalâmios ingleses, Virgínia TUFTE nos apresenta uma breve história do gênero através da Antigüidade greco-romana[126], a qual serve de introdução a seu estudo acerca do desenvolvimento do gênero em língua inglesa. É ao longo dessa apresentação que encontramos a nomenclatura que talvez melhor descreva os cantos nupciais encontrados nas tragédias de Eurípides: 'anti-epitalâmio'[127]. De acordo com a classificação de TUFTE, os 'anti-epitalâmios' seriam poemas de casamento que expressariam um lamento ou um presságio funesto acerca de uma união, ao invés de demonstrarem alegria[128].

Algumas das características que aparecem com freqüência nesse tipo de composição são (1) a ênfase na ausência de rituais ou costumes normalmente presentes em uma celebração nupcial, (2) a presença de algo anômalo na execução dos rituais e costumes tradicionais, (3) a indicação de que elementos funestos participam das comemorações, e (4) a execução de um epitalâmio em um momento nefasto ou inoportuno. Tanto *Troianas*, quanto *Faetonte* contêm em suas narrativas um ou mais

---

[123] Eurip. *Phaethon*, 236-239. É possível que, após seu casamento, Faetonte sucedesse Mérops no trono da Etiópia ou passasse a compartilhar a soberania com ele; acerca dessas possibilidades, *uide etiam* J. DIGGLE, *Euripides, Phaethon*, pp. 38-40 *et* pp. 152-153 [*ad* v. 236f.].
[124] Eurip. *Phaethon*, 241.
[125] Eurip. *Phaethon*, 240: ὦ μάκαρ, ὦ βασιλεὺς μείζων ἔτ' ὄλβον.
[126] *Vide* V. TUFTE, *The Poetry of Marriage*, pp. 9-138.
[127] Acerca dos 'anti-epitalâmios', *uide* V. TUFTE, *The Poetry of Marriage*, pp. 37-55.
[128] V. TUFTE, *The Poetry of Marriage*, p. 38: "*Instead of expressing joy over a proper union, the anti-epithalamium expresses lamentation or foreboding over a union which for some reason is improper or unsanctioned, and thus presages tragedy, death, dissension, revenge, murder, war, or other disruptions of order and nature. Sometimes, but not always, the misfortune is partially resolved on a note of hope or triumph.*"

elementos que permitem que eles recebam tal classificação, elementos que parecem ser estranhos ao gênero e que já foram destacados na exposição dos poemas, sendo ambas as tragédias apresentadas por TUFTE como exemplos de tal espécie de epitalâmio[129]. Embora eles sejam encontrados principalmente nos poemas trágicos, o que se deve à própria natureza dessas composições, os 'anti-epitalâmios' não estariam, porém, restritos à tragédia, sendo encontrados também em outros gêneros poéticos.

2.3. *Os 'Epitalâmios em Prosa' e os Tratados Retóricos acerca desse Gênero*

Ainda que os epitalâmios compostos ao longo dos períodos clássico e arcaico da cultura grega não tenham sido integralmente preservados, permitindo uma compreensão mais ampla dos cantos nupciais gregos, outros documentos posteriores parecem remeter àquilo que pode ser considerada uma certa padronização desse gênero poético. Os textos que nos permitem conhecer mais pormenorizadamente a natureza do epitalâmio e sua estrutura formal não se ocupam diretamente, porém, da composição dos poemas nupciais que denominamos genericamente 'epitalâmios', mas de um desenvolvimento posterior do gênero, o qual é representado por discursos epidíticos acerca da celebração de casamentos, também conhecidos como 'epitalâmios em prosa'. Exemplos desse tipo de composição são atualmente encontrados nas obras de Himério, o Sofista[130], e de Corício de Gaza[131].

Quatro tratados retóricos supérstites se dedicam aos epitalâmios em prosa. Dois deles se encontram em um tratado entitulado Περὶ ἐπιδεικτικῶν, "Acerca dos discursos epidíticos", o qual seria atribuído a Menandro de Laodicéia, mais conhecido como Menandro, o Retor[132]. Esse tratado é muitas vezes citado simplesmente como 'Tratado II', já que nos manuscritos ele é precedido por um outro tratado supostamente também atribuído a Menandro, apesar de esses dois tratados mostrarem algumas diferenças, estilísticas e metodológicas, que nos levam a acreditar em dois autores distintos[133]. Os dois outros textos são parte de uma *Arte Retórica* que teria sido

---

[129] *Vide* V. TUFTE, *The Poetry of Marriage*, pp. 39-43.
[130] Himer. *Orationes*, IX *et* XXXVI [fragm.] Collona.
[131] Choric. Gaz. *Orationes*, V *et* VI Foerster. Acerca de um epitalâmio em prosa anterior a esses, *uide* L. PERNOT, *La Rhétorique de l' Éloge dans le Monde Gréco-Romain*, tome I, pp. 98-99.
[132] Acerca da atribuição desses tratados a Menandro de Laodicéia, *uide etiam* M. HEATH, *Menander: A Rhetor in Context*, pp. 93-96; L. PERNOT, "Ménandre le Rhéteur", pp. 434-435.
[133] *Vide* D. A. RUSSELL *et* N. G. WILSON, *Menander Rhetor*, pp. xxxiv-xl; L. PERNOT, "Les *TOPOI* de l' Éloge chez Ménandros le Rhéteur", pp. 44 sqq.; M. HEATH, *Menander: A Rhetor in Context*, pp. 127-131; L. PERNOT, "Ménandre le Rhéteur", pp. 436-438.

primeiramente atribuída a Dionísio de Halicarnasso, a qual está incluída no sexto volume da edição da obra desse autor preparada por USENER e RADERMACHER para a Teubner[134]. A autoria dessa *Arte Retórica* é, porém, atualmente considerada dúbia, de modo que seu autor é referido somente como Pseudo-Dionísio de Halicarnasso.

Tanto o *Tratado II* de Menandro, quanto a *Arte Retórica* de Pseudo-Dionísio de Halicarnasso, datáveis provavelmente dos 2° ou 3° séculos d.C. podem ser localizados temporalmente em um período bastante particular da história da Retórica greco-latina. O período caracterizado como Antigüidade Tardia (2° a 5° séculos d.C.) seria marcado pelo grande número de textos de retórica e oratória e manuais acerca de sua composição conservados, pela proliferação de escolas dirigidas por retores, e também pela ascensão progressiva do cristianismo[135]. Além disso, os textos em prosa passam a tomar o lugar que fora ocupado por cantos tradicionais e outras formas poéticas, tradição que remonta indiretamente a Isócrates e seu *Evágoras*, no qual o autor se apropria das tópicas presentes nos epinícios pindáricos, estabelecendo um modelo para a feitura de encômios em prosa de indivíduos[136]. Não que as composições em verso tenham então desaparecido completamente, já que o conhecimento das obras poéticas consideradas clássicas continua a ser valorizado e incentivado pelos próprios retores, mas seu uso cotidiano parece pouco a pouco ter se tornado menos freqüente e sua função ter sido suplantada por textos retóricos[137]. PERNOT, entre outros autores, irá identificar esse período como a época de "triunfo" da oratória epidítica[138].

O casamento seria uma temática popular não somente entre os poetas, mas também entre os próprios retores. Isso pode ser atestado pelas referências ao enunciado εἰ γαμητέον, ' se alguém deve se casar', como uma tópica presente com freqüência nos exercícios retóricos conhecidos como θέσεις, "teses"[139]. Essa popularidade é, inclusive,

---

[134] *Vide* L. RADERMACHER *et* H. USENER, *Dionysii Halicarnasei quae exstant*. Vol. VI: *Opusculorum uolumen secundum*. Stuttgart: B. G. Teubner, 1965.

[135] Um panorama acerca desse período é detalhadamente apresentado por HEATH em seu livro de 2004 acerca de Menandro; *uide* M. HEATH, *Menander: A Rhetor in Context*, *passim*.

[136] Para um panorama acerca do surgimento do gênero, *uide etiam* D. A. RUSSELL *et* N. G. WILSON, *Menander Rhetor*, pp. xi sqq.; L. PERNOT, *La Rhétorique de l' Éloge dans le Monde Gréco-Romain*, tome I, pp. 19-53.

[137] Acerca da prevalência dos discursos em prosa sobre as composições poéticas a partir do período imperial, *uide* L. PERNOT, *La Rhétorique de l' Éloge dans le Monde Gréco-Romain*, tome II, pp. 635-657.

[138] Acerca do "triunfo" da oratória epidítica nesse período, *uide* L. PERNOT, *La Rhétorique de l' Éloge dans le Monde Gréco-Romain*, tome I, pp. 55-111; M. HEATH, *Menander: A Rhetor in Context*, pp. 277 sqq.

[139] Foram conservados alguns modelos desse tipo de exercício nos *progymnasmata* atribuídos a Aftônio (Aphthon. *Progymnasmata*, XIII Rabe), Libânio (Liban. *Progymnasmata*, XIII 1 Foerster).e Nicolau (Nicol. *Progymnasmata*, pp. 71-76 Felten).

referida por Pseudo-Dionísio de Halicarnasso no ínicio de seu Μέθοδος γαμηλίων (Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 2, 1-2):

> τάχα μ ν οὖν καὶ αὐτὸς ἤδη ποτ καὶ ἄλλοτε προανεκρούσω ἐν τοῖς τοιούτοις τῶν λόγων, ὁπηνίκα κομιδῇ νέος ὢν παρ᾽ ἐμοὶ τὴν πρώτην ὁδὸν τῶν ῥητορικῶν μετῄεις, τά τε ἄλλα γράφων καὶ συγγράφων γυμνάσματά τε καὶ ἀσκήματα τῆς ῥητορικῆς, καὶ δὴ καὶ τὰς θέσεις οὕτω λεγομένας, καὶ τούτων τὰ εἰς τὸν περὶ αὐτοῦ τοῦ γάμου λόγον συντείνοντα καὶ τὴν προτροπὴν τὴν εἰς αὐτόν. 2 προκεχείρισται γὰρ ἐν τοῖς μάλιστα καὶ τοῦτο πρὸ πάντων τοῖς νεωτέροις εἰς γραφήν, εἰ γαμητέον.
>
> Certamente tu foste introduzido, não somente nesta ocasião, mas também em outras, acerca desse tipo de discurso, quando tu, ainda muito jovem, trilhavas comigo os primeiros passos das artes retóricas, escrevendo e compondo exercícios e textos práticos de retórica, e certamente também [aqueles textos] que são chamados de 'teses'. Em meio a esses havia elementos que remetiam ao discurso acerca do casamento e a sua própria exortação. Determinava-se que os mais jovens escrevessem com mais freqüência sobre 'se alguém deve se casar' do que sobre outros temas[140].

Tanto Pseudo-Dionísio quanto Menandro dividem os discursos de casamento em dois tipos: aqueles que celebram o casamento de maneira genérica e que possivelmente poderiam ser proferidos em qualquer parte da cerimônia e aqueles que celebram especificamente a consumação sexual do casamento e que deveriam se proferidos junto ao tálamo. Esse segundo modelo de discurso corresponderia ao mais estrito sentido atribuído ao termo ἐπιθαλάμιον na Antigüidade, τὸ ἐπὶ τῷ θαλάμῳ ποίημα / μέλος, "poema cantado junto ao tálamo", o qual já assinala no próprio nome sua suposta ocasião de performance. Os dois autores, porém, divergem acerca dos nomes que seriam associados a cada um desses tipos de discurso nupcial.

Menandro designa o primeiro tipo de discurso ἐπιθαλάμιος λόγος, "epitalâmio", e o segundo κατευναστικὸς λόγος, "discurso sobre o leito nupcial" ou mais literalmente "discurso do colocar para dormir". Pseudo-Dionísio, por outro lado, denomina o primeiro tipo γαμήλιος, "*gamélios*" ou "discurso sobre o casamento", e o segundo como ἐπιθαλάμιος, "epitalâmio"[141]. Apesar de diferentes, há certa equivalência entre as nomenclaturas empregadas por ambos os autores. A preferência de

[140] Outros retores desse mesmo período também se referem à composição de θέσεις acerca da tópica εἰ γαμητέον: Dio Chrysost. *Orationes*, XXII 3, 4; Theon , *Progymnasmata*, pp. 120-121 *et* 128 Spengel; Hermog. *Progymnasmata*, XI, 7 *et* 33.

[141] A diferenciação entre os dois termos apresentada por Pseudo-Dionísio é similar àquela sugerida por Amônio, a qual já foi citada anteriormente na página 17.

Menandro pelo nome ἐπιθαλάμιος para designar o primeiro discurso apenas enfatiza a noção genérica que seria atribuída a esse termo ao longo dos anos, similarmente ao que também é percebido em relação a ὑμέναιος, "himeneu"[142].

Quanto a suas estruturas e temas, as duas modalidades de discurso apresentam semelhanças, porém o tratado atribuído a Menandro possui um maior nível de detalhamento do que a *Arte Retórica* atribuída a Pseudo-Dionísio de Halicarnasso[143]. Em suas prescrições acerca da composição de um ἐπιθαλάμιος λόγος, o qual corresponde aqui ao elogio nupcial de caráter mais genérico, Menandro, descreve tal discurso da seguinte forma (Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 399 12-15)[144]:

> Ὁ ἐπιθαλάμιος λέγεται ὑπό τινων καὶ γαμήλιος, λόγος δ' ἐστὶν ὑμνῶν θαλάμους τε καὶ παστάδας καὶ νυμφίους καὶ γένος, καὶ πρό γε πάντων αὐτὸν τὸν [15] θεὸν τῶν γάμων·
>
> O epitalâmio é também chamado por alguns *gamélios*, e é um discurso que celebra os tálamos, as alcovas, os noivos e suas famílias, e sobretudo o próprio [15] deus dos casamentos.

Logo a seguir, Menandro acrescenta que, quanto ao estilo, haveria dois modos de composição, o primeiro é identificado como um discurso retórico formal, o qual ele designa pelo termo σύντονος, o segundo, como um discurso informal e não-oratório, o qual ele designa pelo termo συγγραφικός. Essa diferenciação, que se refere particularmente ao estilo e forma de enunciação, pouco interfere, porém, na disposição do discurso e nas tópicas utilizadas em sua composição[145]. De acordo com Menandro, o ἐπιθαλάμιος λόγος deve ser dividido em seis partes: (1) proêmio[146]; (2) acerca do casamento e da divindade que o rege[147]; (3) encômio das famílias dos noivos[148]; (4) acerca das virtudes e da beleza dos noivos[149]; (5) acerca do tálamo e dos deuses ligados

---

[142] Acerca dessa terminologia, *uide etiam* pp. 9 sqq.

[143] Para uma análise acerca dos tratados sobre discursos nupciais atribuídos aos dois autores, *uide* D. A. RUSSELL, "Rhetors at the Wedding", pp. 104-117. Acerca dos preceitos estilísticos identificáveis nos tratados de cada autor, L. PERNOT, *La Rhétorique de l' Éloge dans le Monde Gréco-Romain*, tome I, pp. 339-352. Acerca da estrutura encomiástica encontrada nos tratados de Menandro, o Retor, *uide etiam* L. PERNOT, "Les *TOPOI* de l' Éloge chez Ménandros le Rhéteur", pp. 33-44.

[144] A edição dos textos atribuídos a Menandro utilizada é a de Russell e Wilson: D. A. RUSSELL *et* N. G. WILSON, *Menander Rhetor*, pp. 134-159.

[145] Acerca da diferenciação entre esses dois tipos de estilo, *uide* Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 399 16 - 400 28.

[146] Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 399 20 – 400 28.

[147] Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 400 29 – 402 20; 404 29 sqq.

[148] Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 402 21 – 403 25.

[149] Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 403 26 – 404 14.

ao casamento[150]; (6) prece[151]. Seguindo essa divisão, o autor apresenta as tópicas, acompanhadas de exemplos, mais comumente empregadas em cada uma das seções[152].

O κατευναστικὸς λόγος é descrito de forma similar (Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VII] 405 15-24):

> [15] Ὁ κατευναστικὸς λόγος ἐστὶ συντομώτατος διὰ τῶν καιρίων βαδίζων, καίρια δέ ἐστι τὰ πρόσφορα, πρόσφορα δέ ἐστιν ὅσα τῷ θαλάμῳ ἁρμόζει καὶ τῇ τοῦ νυμφίου συζυγίᾳ καὶ ταῖς παστάσι καὶ ἔρωσί τε καὶ ὑμεναίοις καὶ τελετῇ γάμου. οἱ μ ν οὖν ποιηταὶ διὰ τοῦ [20] παρορμᾶν ἐπὶ τὸν θάλαμον καὶ προτρέπειν προάγουσι τὰ κατευναστικὰ ποιήματα, καὶ ἡμεῖς δ οὐ πόρρω τούτων στησόμεθα, ἀλλὰ παροξυνοῦμεν καὶ προτρέψομεν· ἔστι γὰρ ὁ κατευναστικὸς προτροπὴ πρὸς τὴν συμπλοκήν.
>
> O 'discurso acerca do leito nupcial' [κατευναστικὸς λόγος] é um discurso muito breve, percorrendo [apenas] aspectos fundamentais, sendo que os aspectos fundamentais são aqueles aspectos relevantes, e os aspectos relevantes são todos aqueles apropriados ao tálamo, à união dos noivos, às alcovas, aos amores, aos himeneus e à consumacao de um casamento. Por meio dele, os poetas então [20] encorajam os noivos a adentrar o tálamo e entoam 'poemas acerca do leito nupcial' [κατευναστικὰ ποιήματα] para persuadi-los, e nós não nos distanciaremos dos poetas, ao contrário, nós [também] os incitaremos e os persuadiremos, pois o 'discurso acerca do leito nupcial' é uma exortação ao ato sexual.

Entretanto, a estrutura apresentada por Menandro para essa espécie de discurso parece ser muito mais livre do que aquela proposta para o ἐπιθαλάμιος[153]. Ele sugere o emprego da seguinte seqüência na composição de um κατευναστικὸς λόγος: (1) proêmio; (2) exortação ao noivo; (3) exortação à audiência para conduzir os noivos até o tálamo; (4) tópicas acerca da ocasião: noite e suas belezas; (5) encorajamento do jovem; (6) tópicas acerca da estação do ano; (7) narrativas acerca de deuses e mortais ilustres que se submeterem ao jugo do casamento; (8) acerca da beleza da noiva; (9) acerca da beleza do tálamo e das alcovas; (10) acerca dos deuses que regem o casamento; (11) acerca dos objetivos de uma união e das vantagens que o casamento traz a um mortal;

---

[150] Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 404 15 sqq.

[151] Horstmann utiliza a seguinnte nomenclatura para as mesmas seções (ela omite a 'prece'): (1) προοίμιον; (2) περὶ γάμου; (3) ἐγκώμιον τῶν γαμούντων; (4) τόπος ἀπὸ τῶν νυμφίων; (5) περὶ τὸν θάλαμον καὶ θεοὺς γαμηλίους. *Vide* S. HORSTMANN, *Das Epithalamium in der Lateinischen Literatur der Spätantike*, p. 89. Para uma esquematização mais detalhada do próprio texto de Menandro, *uide* D. A. RUSSELL *et* N. G. WILSON, *Menander Rhetor*, p. 309.

[152] Russel destaca também a semelhança entre a disposição proposta por Menandro nessa seção do tratado e a estrutura encontrada em um epitalâmio em prosa atribuído a Himério, o Sofista (Himer. *Orationes*, IX Collona): *uide* D. A. RUSSELL, "Rhetors at the Wedding", pp. 108-109.

[153] Acerca da informalidade desse discurso, *uide etiam* D. A. RUSSELL, "Rhetors at the Wedding", p. 110.

(12) prece[154]. Esse, porém, é apenas um exemplo de como poderia ser composto um discurso desse tipo, já que o próprio Menandro adverte acerca da possibilidade dessa estrutura ser alterada e das tópicas usadas serem modificadas, visto que ele seria o primeiro a se ocupar da disposição de um discurso nupcial destinado a ser pronunciado diante do tálamo[155].

Um elemento externo à estrutura do discurso também pode ser destacado dentre as prescrições apresentadas pelo retor. Logo no início desta seção de seu tratado, como pode ser visto logo acima, Menandro define esse tipo de discurso como uma exortação ao ato sexual, tendo também a finalidade de encorajar o jovem noivo a adentrar o tálamo. Para isso, dever-se-ia elogiar a coragem e a força do jovem noivo, tomando o cuidado, porém, de não dizer nada vulgar[156]. O modelo mostrado por Menandro para esse elogio contém uma imagem bastante interessante: a imagem do atleta, provavelmente pelo fato que tanto o noivo quanto o atleta seriam retratados nos respectivos encômios em um dos momentos mais gloriosos de sua vida.

Entre os capítulos preservados deste tratado atribuído a Menandro, não encontramos, todavia, nenhum discurso dirigido ao elogio de atletas. Por outro lado, foram preservados dois modelos no tratado atribuído a Pseudo-Dionísio de Halicarnasso, sendo o primeiro, Τέχνη περὶ τῶν πανηγυρικῶν, "Arte dos panegíricos", destinado a celebrar os jogos de maneira mais genérica, e o segundo, Προτρεπτικὸς ἀθληταῖς, "Exortação aos atletas", destinado a exortar os atletas que participam de determinadas competições. Embora os destinatários desses dois tipos de discurso, que apresentam muitos pontos de contato com a estrutura dos epinícios, e os destinatários de um discurso de casamento sejam diferentes, assim como também suas

---

[154] Acerca da estrutura proposta por Menandro em seu tratado para o κατευναστικὸς λόγος, *uide* Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VII] 409 27 sqq. Para uma esquematização mais detalhada do texto de Menandro, *uide* D. A. RUSSELL *et* N. G. WILSON, *Menander Rhetor*, pp. 317-318.

[155] Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VII] 409 15-22: εἴρηνται | δ' ἀφορμαὶ πλείους ἢ πρὸς ἓν σύνταγμα, ἵνα ᾖ σοι διαφόρως χρήσασθαι ἐν πλείοσιν ὑποθέσεσινῥ οὐ γὰρ ἅμα πάντα ἐρεῖς, ἀλλ' ἀρκέσει σοι ἓν καὶ δεύτερον τῶν εἰρημένων. ὁδοποιήσει δέ σοι καὶ τὰ λοιπὰ ἡ θεωρία καὶ ἀναστρέψεις τὰ πολλάκις ῥηθέντα, οἷον τὰ πρῶτα [20] τελευταῖα ποιήσεις, καὶ τὰ τελευταῖα πρῶτα, καὶ ὅλως ἡ ἐξαλλαγὴ καὶ ἡ καινοτομία δόξαν παρέξει σοι τοῦ μὴ ταὐτὰ λέγειν῾ ἔστι γὰρ οὐκ ἀποδεδειγμένη διαίρεσις περὶ τοῦ τοιούτου εἴδους τοῦ λόγου, ἡμεῖς δ τὴν εἰρημένην ἐπινενοήκαμεν, ἣν οὐ πάντως φυλάττειν ἀναγκαῖον, διὰ [25] τὸ μηδένα ὁμότεχνον τὰ τοιαῦτα ὁρίζειν῾ ὡς ἐμ γοῦν εἰδέναι οὐδέπω μέχρι καὶ τήμερον διαίρεσις ἐπεδείχθη τοιούτου λόγου.

[156] Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VII] 405 19-24: [ἐροῦμεν] τοῦ δ νεανίσκου τὴν ἀλκὴν καὶ τὴν ῥώμην, παραινοῦντες μὴ καταισχῦναι ταῦτα τοσούτων μαρτύρων γενησομένων τῇ ὑστεραίᾳ τῆς τελετῆς. φυλακτέον δ' ἐν τούτῳ, μή τι τῶν αἰσχρῶν [05] μηδ τῶν εὐτελῶν ἢ φαύλων λέγειν δόξωμεν, καθιέντες εἰς τὰ αἰσχρὰ καὶ μικρά, λέγειν γὰρ δεῖ ὅσα ἔνδοξά ἐστι καὶ ὅσα σεμνότητα φέρει καί ἐστιν εὐχαρῆ.

supostas ocasiões de performance, é possível encontrar algumas semelhanças entre eles, e elas são exploradas pelo autor na seção relativa ao κατευναστικὸς λόγος[157].

A comparação do noivo com um atleta poderia ser empregada já no início do discurso de casamento, como é mostrado por Menandro (Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VII] 406 8-24):

> τὴν μ ν παρασκευὴν τοῦ γάμου καὶ τῶν ἀναλωμάτων τὸ πλῆθος καὶ τῶν ἀρίστων ἀνδρῶν [10] τὴν σύνοδον οὐδενὸς ἕνεκα, ὦ νεανία, πεποιήμεθα, ἀλλ' ἢ τῆς ἀλκῆς ἧς ἔχεις καὶ ῥώμης ἐπίδειξιν βουλόμενοί σε ποιήσασθαι, ἵνα ἐπί σοι σεμνυνώμεθα αὐτοί τε οἱ τοῦ γένους καὶ ἡμεῖς οἱ ἡλικιῶται· σὺ δ μὴ ἐν φαύλῳ τὰ τῆς ἐπιδείξεως ποιήσῃ· καὶ εἰ μ ν ἀθληταὶ ἦμεν, [15] καὶ ἀγωνίζεσθαι Ὀλυμπίασιν ἔδει ἢ Πυθοῖ πρὸς ἄνδρας ἀθλητάς, ἐχρῆν καὶ βραβεῖον προκεῖσθαι καὶ κήρυκα παρεῖναι καὶ κριτήν τινα τῆς νίκης καὶ στάδιον ὑπάρχειν δημόσιον· ἐπεὶ δ τελετὴ γάμου τὰ δρώμενα, βραβευτὴς δ Ἔρως, κῆρυξ δ Ὑμέναιος, καὶ στάδιον ὑμῖν ὁ [20] θάλαμος, φέρε μὴ τὰ τῶν φευγόντων ἐν τοῖς πολέμοις πάθης δεδοικὼς καὶ πρὸ τῆς συμβολῆς τὴν τροπήν, ἀλλὰ νόμισον ἔνθεν μ ν παρεστάναι σοι Πόθον, ἔνθεν δ Γάμον, Ἔρωτα δ συμβραβεύειν, Ὑμέναιον δ' ἐπιφωνεῖν, Ἴθι, τῶν πατέρων ἀξίως ἀγωνιούμενος.
>
> Providenciamos, ó jovem, a preparação deste casamento, as numerosas despesas e [10] a reunião dos melhores homens por nenhuma outra razão além de desejarmos que tu faças uma demonstração da coragem e da força que tens, para que teus familiares e nós, teus companheiros, possamos nos orgulhar de ti. Tu não deves fazer essas demonstração de uma maneira ordinária. Se nós fossemos atletas [15] e tivéssemos competido em Olímpia ou Pito com outros atletas, seria necessário que tivesse existido um prêmio, que um mensageiro estivesse presente, alguém que julgasse essa vitória e que houvesse uma prova pública de corrida pública. Mas quando o que ocorre é a realização de um casamento, o juiz é Eros, o mensageiro é Himeneu, e a prova de corrida é o vosso [20] tálamo; toma cuidado para não experimentares as mesmas coisas que aqueles que fogem durante as guerras ao temer também a derrota diante do compromisso, mas imagina que, de um lado, encontra-se perto de ti o Desejo, do outro, o Casamento, que Eros julga [essa disputa], e que Himeneu grita: "Vai, combata de forma melhor que seus antepassados". [...]

Mantendo a mesma temática, se é desejado um proêmio mais breve seria possível também se ater a uma proposição mais simples, entre elas "não é correto que ele [*scilicet* noivo] relaxe durante o combate"[158]. Essa temática não estaria, porém, restrita apenas ao proêmio. Ao mencionar o motivo que o levou a proferir o discurso de

---

[157] Acerca das tópicas de um panegírico empregadas por Menandro em seu Περὶ κατευναστικοῦ, *uide etiam* D. A. RUSSELL, "Rhetors at the Wedding", pp. 110 sqq.

[158] Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VII] 409 31-32: [...] ἢ ἀπὸ τοῦ νεανίσκου ὡς οὐκ ὀρθῶς ῥᾳθυμοῦντος τῆς ἀγωνίας, [...].

casamento, o orador também poderia inserir a seguinte tópica, caso tivesse se casado antes do noivo (*Id. ib.*, [VII] 407 30 – 408 1):

> [...] καὶ αὐτὸς ἔμπειρός εἰμι τῶν τοιούτων ἀγώνων, καὶ οὐχ ἡρέθην οὐδ' ἡττήθην, ἀλλ' εἰ προὔκειτο στέφανος, ἐγὼ ἂν (408) ἀπηνεγκάμην, ἄριστα διαθλήσας τότε.
>
> [...] eu próprio também sou experiente em tais disputas, e não fui vencido, nem sobrepujado, mas se tivesse sido oferecida uma coroa, eu a teria conseguido, já que dei o melhor de mim naquela ocasião.

Ao se referir à construção da exortação ao jovem, propriamente dita, reitera-se novamente essa imagem (*Id. ib.*, [VII] 410 10-16):

> ᾔδειν σε ἐν τῷ πρὸ τούτου χρόνῳ οὐδενὸς δεύτερον, ᾔδειν τὰς ἀρετὰς ἐν κυνηγεσίοις, ἐν παλαίστραις· ταύτην ἐπίδειξαί μοι τὴν ῥώμην καὶ τὴν ἀλκὴν ἐπὶ τοῦ παρόντος, μηδένα τῶν παρόντων ὡς ὀνειδίζειν μέλλοντα φυλασσόμενος· γάμου γὰρ παῖδες [15] ἅπαντες, καὶ οἱ μ ν ἐτελέσθησαν, οἱ δ μέλλουσιν, οἱ δ εὔχονται.
>
> Eu te conheci em uma época anterior a esta como não sendo o segundo em nada, eu conheci tuas proezas na caça com cães, nas escolas de luta romana. Mostra-me tua força e tua coragem na atual situação, sem temer que algum dos presentes venha então a te reprovar, pois todos somos filhos [15] de um casamento, e alguns de nós já fomos iniciados [nos mistérios do casamento], outros estão para ser, e outros rogam [que eles próprios também sejam iniciados].

Menandro ainda menciona os campeões mais uma vez, arrolando-os junto com os deuses, semideuses e generais, os quais também poderiam ser nomeados ao longo do discurso em meio às narrativas acerca de seus casamentos.

As duas seções referentes aos discursos nupciais encontradas no tratado atribuído a Pseudo-Dionísio de Halicarnasso são consideravelmente mais breves que aquelas presentes no Tratado II de Menandro, o Retor, além de apresentarem um estilo mais pessoal e moralizante. A seção dedicada aos discursos de casamento de natureza mais genérica é denominada aqui Μέθοδος γαμηλίων e, logo no início de seu primeiro parágrafo, Pseudo-Dionísio indica que tal texto teria sido enviado como presente por ocasião do casamento de Equécrates, ao qual ele não teria podido comparecer pessoalmente[159].

[159] Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 2, 1.

De acordo com o texto de Pseudo-Dionísio, o γαμήλιος λόγος deveria ser composto a partir das tópicas acerca do casamento já encontradas nas θέσεις e em outros exercícios retóricos mais elementares[160]. Sua estrutura conteria as seguintes partes: (1) proêmio[161]; (2) acerca dos deuses que regem o casamento[162]; (3) acerca da natureza e da diferença entre as uniões humanas e a cópula das feras[163]; (4) acerca das benesses trazidas pelo casamento ao homem[164]; (5) narrativas acerca de casamentos renomados[165]; (6) elogio dos noivos[166]; (7) prece[167]. Ao contrário das outras partes, cuja disposição ao longo do discurso parece obedecer a um padrão fixo, o elogio dos noivos poderia se encontrar tanto no início, quanto no fim do discurso, o que dependeria da própria reputação dos noivos[168]. Além disso, a parte concernente ao elogio dos noivos seguiria a estrutura típica de um encômio, contendo elementos acerca da pátria, da família, da origem e da natureza de cada um dos membros do casal[169].

A seção dedicada por Pseudo-Dionísio ao epitalâmio propriamente dito recebe o nome de Μέθοδος ἐπιθαλαμίου e se inicia com uma explicação acerca da diferenciação entre este tipo de discurso e o discurso nupcial tratado antes e com um relato bastante curioso acerca de uma inversão na apresentação das seções de sua *Arte Retórica* (*Id. ib.*, *Ars Rhetorica*, I 4, 1):

---

[160] Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 2, 1-2. Eu cito essa passagem algumas páginas antes; *uide* p. 39.

[161] Diversamente de Menandro, Pseudo-Dionísio somente se refere à composição do proêmio de um γαμήλιος λόγος no final de seu texto, quando menciona a possibilidade do próprio noivo compor o discurso: *uide* Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 2, 8.

[162] Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 2, 2.

[163] Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 2, 3.

[164] Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 2, 4-5.

[165] Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 2, 5.

[166] Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 2, 6-7.

[167] Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 2, 6.

[168] Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 2, 6: ποτ μ ν οὖν ἐν ἀρχῇ χρηστέον τῷ τόπῳ τούτῳ, ποτ δ καὶ ἐπὶ τέλει· ἐὰν μ ν οὖν πάνυ ἔνδοξα ᾖ, ἐν ἀρχῇ· ἐὰν δ ἥττονα, ὑπερβαλόντα καὶ ἐπὶ πᾶσι λέγοντα. Em seu Περὶ ἐπιθαλαμίου, Menandro também sugere que algumas vezes a descrição do deus do casamento deveria ser apresentada não apenas no começo do discurso, mas também em seu fim: *uide* Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 404 29 – 405 13.

[169] Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 2, 7: ὁ δ ἔπαινος ἅπερ ἐν τοῖς ἐγκωμίοις ἕξει, καὶ τόποι οἱ αὐτοὶ καὶ <ἐκεῖ, ὁ> ἀπὸ τῆς πατρίδος, ὁ ἀπὸ τοῦ γένους, ὁ ἀπὸ τῆς φύσεως, ὁ ἀπὸ τῆς ἀγωγῆς, καὶ ὅτι ἴσοι καὶ ὅμοιοι καὶ βέβαιοι ἀμφότεροι, καὶ ἐκ τοιούτων πατέρων καὶ προπατόρων· καὶ εἰ μ ν ἐκ τῆς αὐτῆς πατρίδος, ὅτι ἐκ πολλοῦ προσῳκειωμένοι ὑπὸ τοῦ τόπου· εἰ δ ἐκ διαφόρων, ὅτι καὶ ὑπὸ θεῶν συνήχθησαν εἰς τὴν κοινωνίαν. εἰ δ δὴ ἐκ τοῦ αὐτοῦ γένους εἰσίν, ὅτι αὔξησις καὶ οἰκειότης συγγενείας ἄλλη ἐπ' ἄλλῃ γέγονεν, καὶ δεσμὸς βεβαιότερος καὶ ἰσχυρότερος· ὅταν δ ἀπὸ διαφόρων ἐπιτηδευμάτων, ὃ μ ν ἀπὸ στρατείας, ὃ δ ἀπὸ παιδείας, ὅτι ἁρμονία αὕτη ἀρίστη, τὸ εἰς ταὐτὸν σοφίαν τε καὶ ἀνδρείαν τελεῖν, καὶ οἵους εἰκὸς τοὺς ἀπὸ τούτων γενέσθαι.

Πρὸ δ τοῦ περὶ τῆς γενέσεως λόγου (μικροῦ γάρ με παρῆλθεν ὑπὸ τοῦ θορύβου καὶ τῆς ταραχῆς τῆς περὶ τὴν ἔξοδον) ὁ ἐπὶ τῷ θαλάμῳ λεγόμενος λόγος· ἐχόμενος δ' ὅ τι μάλιστα καὶ ἀκόλουθος <ἂν> εἴη τοῖς γαμικοῖς τῶν λόγων, σχεδὸν εἷς καὶ ὁ αὐτὸς ὢν τῷ γαμικῷ, πλὴν τῷ χρόνῳ διαφέρων, ἐπὶ τετελεσμένοις τοῖς γάμοις λεγόμενος οὗτος· οὐ μὴν τοῖς γε ἄλλοις ἀπᾴδων τοῦ προειρημένου, καὶ ὥςπερ ἀντὶ ὑμεναίων ἐπᾳδόμενος τοῖς γάμοις.

Antes do discurso acerca do nascimento [γενεθλιακὸς λόγος] (por pouco isso me passou despercebido sob o barulho e confusão em torno da partida), vem o discurso que é dito diante do tálamo [ἐπιθαλάμιος λόγος], o qual seria tratado precisamente agora e viria em seguida aos discursos de casamento, pois ele é similar ao discurso de casamento, diferindo somente em relação ao momento [em que eles são proferidos], já que este discurso é dito por ocasião da consumação dos casamentos, sem divergir, porém, dos outros aspectos do discurso que foi apresentado antes; ele é entoado nos casamentos como se estivesse no lugar dos himeneus.

Essa espécie de discurso deveria ser composta a partir do seguinte esquema: (1) proêmio; (2) acerca da necessidade do casamento e das vantagens que advêm dele; (3) encômio daqueles que se casam[170]; (4) acerca da ocasião e de seu público; (5) exortação aos recém-casados para que vivam em harmonia; (6) prece. Essa seção é ainda mais concisa que a anterior, diferenciando-se dela na mesma medida em que os dois tratados nupciais atribuídos a Menandro também diferem.

É também notável nesses quatro compêndios retóricos a ausência de qualquer alusão a ritos ou cerimoniais[171]. Nada é mencionado acerca de cortejos, nozes, banhos rituais ou tochas. As raras referências feitas às comemorações e aos festejos dos casamentos estão geralmente inseridas nos exemplos concernentes à composição de cada parte do discurso, muitas delas retiradas de textos poéticos, como é visto nesta passagem final do Περὶ ἐπιθαλαμίου de Menandro (Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 405 5-10):

ἐκφράσεις δ ἀκολούθως ποτ χοροὺς παρθένων καὶ χοροὺς ἠϊθέων καὶ κυβιστῶντας, οἷα παρ' Ὁμήρῳ ἐν τῇ ἀσπίδι·

[170] Acerca dos elementos a serem apresentados nesse encômio, *uide* Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 4, 2.

[171] Esse aspecto já é apontado por Russell em seu artigo de 1979; *uide* D. A. RUSSELL, "Rhetors at the Wedding", p. 104-105. Segundo esse mesmo autor, não é possível depreender quase nenhuma informação acerca da ocasião de performance dos epitalâmios em prosa a partir dos textos de Menandro e Pseudo-Dionísio, o que talvez se deva à própria natureza desses discursos, que, ao invés de serem compostos somente para uma ocasião específica, possivelmente seriam destinados também a serem conservados; *uide Id. ib.*, p. 113.

> Descreverás então em seguida os coros das virgens e os coros dos jovens e acrobatas, como descrito por Homero no *Escudo*.

Homero é mencionado não apenas nessa passagem. Tanto Menandro quanto Pseudo-Dionísio apresentam citações das obras atribuídas a esse autor ao longo de suas prescrições[172]. Não apenas passagens dos poemas homéricos poderiam, porém, ser utilizadas na composição desse tipo de discurso. Menandro, alguns parágrafos antes, já mencionara outros nomes ao se referir às narrativas relativas a casamentos que deveriam ser inseridas no proêmio de um epitalâmio em prosa (*Id. ib.*, [VI] 402 15-21):

> πολλὴ δ ἱστορία τοιαύτη παρὰ ποιηταῖς καὶ συγγραφεῦσι, παρ' ὧν καὶ λήψῃ τὴν χορηγίαν, ἐπιφωνήσεις δ καὶ τῶν Σαπφοῦς ἐρωτικῶν καὶ τῶν Ὁμήρου καὶ Ἡσιόδου· πολλὰ δ αὐτῷ ἐν τοῖς Καταλόγοις τῶν γυναικῶν εἴρηται περὶ θεῶν [20] συνουσίας καὶ γάμου.

> Há muitas histórias iguais a essas nas obras de poetas e prosadores, nas quais poderás pegar material abundante, e poderás também mencioná-las a partir dos poemas eróticos de Safo, e das obras de Homero e de Hesíodo, o qual relatou em seu "Catálogos das mulheres" muitas coisas acerca das uniões e casamentos dos deuses[173].

Entre as tópicas referentes a uniões nupciais que parecem remontar aos cantos de casamento arcaicos, pode ser destacada a da comparação dos noivos a imagens do reino vegetal, como flores e frutas. Já encontramos exemplos desse *tópos* em fragmentos de supostos epitalâmios atribuídos a Safo[174], cujos poemas são mencionados como referência tanto por Menandro, como visto há pouco, quanto por Pseudo-Dionísio. Essa tópica não permaneceu restrita aos poemas de Safo e teve sua continuidade assegurada por outros poetas, sendo encontrada nos epitalâmios atribuídos a Teócrito, Catulo e também em poemas posteriores[175].

A alusão à natureza, em seus vários aspectos, e o emprego de narrativas acerca de seus elementos também aparecem como tópicas nupciais nos tratados de Menandro e

---

[172] Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VII] 408 1-5: Hom. *Odyssea*, α 302; Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 4, 3: Hom. *Odyssea*, ζ 182. Acerca da popularidade de Homero nesse período, *uide* L. PERNOT, *La Rhétorique de l' Éloge dans le Monde Gréco-Romain*, tome II, pp. 649-655.

[173] Acerca da utilização de tópicas encontradas nas obras de poetas anteriores na composição dos epitalâmios em prosa, *uide etiam* A. L. WHEELER, "Tradition in the Epithalamium", pp. 208 sqq.

[174] Acerca desses fragmentos, *uide* notas de rodapé 65, p. 24.

[175] Acerca do uso desse *tópos* e de outros elementos pastorais nos epitalâmios compostos desde a Grécia Arcaica até a Idade Média, *uide* E. F. WILSON, "Pastoral and Epithalamium in Latin Literature", *Speculum* XXIII (1948), pp. 35-57.

Pseudo-Dionísio[176], sobretudo nos de Menandro, que retoma o *tópos* da comparação dos noivos a plantas como um dos possíveis elogios à beleza do casal que devem constar em um discurso nupcial (Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 404 5-10):

> [...] κάλλος δ παρ' ἀμφοῖν κατὰ ἀντεξέτασιν πάντως· οὐχ ἡ μ ν φυτῶν καλλίστῳ ἐλαίᾳ, ὁ δ φοίνικι παραπλήσιος; καὶ ὅτι ὁ μ ν ῥόδῳ προσέοικεν, ἡ δ μήλῳ.
>
> [...] a beleza sempre deve ser elogiada em ambos por meio de uma comparação: 'Ela não é semelhante a uma oliveira, a mais bela das plantas, e ele a uma palmeira?', e 'ele é como uma rosa, ela, como uma maçã.'

Ainda que algumas obras poéticas possam fornecer exemplos mitológicos e modelos de narrativas para a composição do discurso de casamento e exista uma identificação entre as matérias de ambos, isso não torna, porém, os epitalâmios em verso e os epitalâmios em prosa iguais. A χάρις, "graça", que seria característica dos poemas de casamento e que o retor deveria procurar preservar na composição de um epitalâmio em prosa, é facilmente perdida, tornando muitas vezes o discurso de casamento somente um texto esquemático[177]. Não apenas a χάρις do texto poético é muitas vezes recriada com dificuldade em um texto em prosa, mas se nota ainda a ausência do humor e de cenas pitorescas, bastante comuns nos epitalâmios em verso que serão analisados a seguir, as quais em parte seriam herdadas dos cantos de casamento populares, cuja ligação com os epitalâmios "literários", principalmente os considerados 'epitalâmios retóricos'[178], mostrar-se-ia cada vez mais tênue.

No ínicio de seu Μέθοδος ἐπιθαλαμίου, o próprio Pseudo-Dionísio de Halicarnasso adverte acerca dessa diferença, a qual, segundo seu texto, deveria ser mencionada no proêmio do discurso (Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 4, 1):

> ἀλλ' ἐπειδὴ οὐχ ἡ αὐτὴ μεταχείρισις ποιήσεώς τε καὶ πεζοῦ λόγου, ἀλλ' ὥςπερ τοῖς μέτροις, οὕτωσὶ δ καὶ τοῖς ἐννοήμασι διενήνοχεν ταῦτα,

---

[176] Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 402 05-10, [VII] 408 05-35; Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 2, 3. Acerca do uso dessas imagens, *uide etiam* A. L. WHEELER, "Tradition in the Epithalamium", pp. 212-213.

[177] Acerca das diferenças entre as composições em verso e em prosa, *uide etiam* L. PERNOT, *La Rhétorique de l' Éloge dans le Monde Gréco-Romain*, tome II, pp. 635-637.

[178] Virgínia Tufte emprega o rótulo 'epitalâmios retóricos' não apenas para os epitalâmios em prosa composto por retores, mas também para os epitalâmios em verso compostos a partir do 1° século d.C., os quais também seriam influenciados pelos preceitos retóricos em sua composição; *uide* V. TUFTE, *The Poetry of Marriage*, pp. 55-70 [Chapter IV : 'The Rhetorical Epithalamium: Statius, Claudian, and their Followers'].

τοῦτον ἄν μοι δοκεῖς τὸν τρόπον καὶ τοῦτον τὸν λόγον προσφόρως μεταχειρίσασθαι, εἰ ἐν μ ν τῷ προοιμίῳ εὐθὺς αὐτὸ τοῦτο ἐπισημαίνοιο, ὅτι οἱ μ ν ἄλλοι τὸν ὑμέναιον ᾄδουσιν, ἡμεῖς δ ἀντὶ τοῦ ὑμεναίου τὸν λόγον, οὐχ ὑπ' αὐλοῖς ἢ πηκτίσιν ἢ νὴ Δία καλλιφωνίᾳ τινὶ τοιαύτῃ, ἀλλὰ ἐπαίνοις καὶ ὕμνοις τῶν γεγαμηκότων.

Mas já que o tratamento dado pela poesia e pelo discurso em prosa [a uma mesma matéria] não é o mesmo, mas esse difere tanto em relação ao metro, quanto em relação a suas idéias, tu me parecerás tratar essa possibilidade e esse assunto de maneira adequada, se indicar essas coisas já no proêmio, dizendo: "outros cantam o himeneu, mas nós entoamos um discurso [em prosa] no lugar do himeneu, não sob o som de aulos ou de liras ou, por Zeus, sob a beleza de outro som, mas com elogios e hinos aos recém-casados".

Essa diferenciação entre os textos em prosa e as composições em verso não impede, entretanto, que esses tratados contribuam para uma melhor compreensão dos poemas nupciais. Apesar de existirem particularidades inerentes à construção específica de um epitalâmio em prosa, parte de sua estrutura e muitas de suas tópicas podem ser identificadas também nos poemas de casamento datados dos séculos anteriores. A aproximação entre esses dois modelos de composição se mostra ainda maior a partir do 1º século d.C., o que será notado no próprio estudo dos epitalâmios em verso datados desse período.

Parte I: *Epitalâmios Helenísticos*

Testemunhos supérstites noticiam que epitalâmios teriam sido compostos por mais de um poeta helenístico, entre eles Calímaco e Eratóstenes[1], e posteriormente Partênio[2]. Entretanto, grande parte das obras poéticas que se acredita terem sido produzidas durante o período helenístico não foram preservadas até os dias atuais e somente alguns exemplares de epitalâmios compostos nessa época são conhecidos, a maior parte deles bastante fragmentada. Ainda assim, esses textos nos fornecem diversos elementos para um melhor conhecimento do desenvolvimento do gênero nesse período.

Analisando-se esses poemas e fragmentos, são identificados em princípio dois tipos de epitalâmios, aqueles dedicados a figuras mitológicas ou heróicas, os quais eu denomino 'epitalâmios mitológicos', e aqueles dedicados a membros do clã ptolemaico, aos quais eu me refiro como 'epitalâmios encomiásticos'. Podem ser considerados exemplos de 'epitalâmios mitológicos' o *Epitalâmio de Helena* de Teócrito, o *Epitalâmio de Aquiles e Deidâmia*, atribuído a Pseudo-Bíon, e o fragmento de um possível *Epitalâmio de Tétis*. Desses poemas, o único integralmente preservado é o *Idílio* XVIII de Teócrito.

O *Idílio* XVIII de Teócrito é composto por 58 versos hexamétricos e narra parte da celebração da união de Helena e Menelau em Esparta. O poema se inicia com uma introdução de 8 versos[3], os quais descrevem a própria performance do epitalâmio: doze jovens não-casadas circundam o tálamo onde Menelau e Helena há pouco se recolheram e, formando um coro, executam um canto acompanhado de dança[4]. Embora esse canto

---

[1] Segundo indicado por alguns testemunhos conservados: *uide* Eratosth. *Fragmenta*, fr. 28 *et* 37 Powell.

[2] Acerca dos supostos poemas nupciais atribuídos a Partênio, *uide* nota de rodapé 6, p. 67.

[3] Theocr. *Idyllia*, XVIII 1-8:

Ἔν ποκ' ἄρα Σπάρτᾳ ξανθότριχι πὰρ Μενελάῳ
παρθενικαὶ θάλλοντα κόμαις ὑάκινθον ἔχοισαι
πρόσθε νεογράπτω θαλάμω χορὸν ἐστάσαντο,
δώδεκα ταὶ πρᾶται πόλιος, μέγα χρῆμα Λακαινᾶν,
ἀνίκα Τυνδαρίδα κατεκλάξατο τὰν ἀγαπατάν 05
μναστεύσας Ἑλέναν ὁ νεώτερος Ἀτρέος υἱῶν.
ἄειδον δ' ἅμα πᾶσαι ἐς ἓν μέλος ἐγκροτέοισαι
ποσσὶ περιπλέκτοις, ὑπὸ δ' ἴαχε δῶμ' ὑμεναίῳ·

[4] Acerca da presença, representação e função das performances corais no mundo helênico, *uide* C. CALAME, *Le Choeurs de Jeunes Filles em Grèce Archaïque*, vol. I, *passim*. Acerca da representação de performances corais na poesia helenística, *uide etiam* R. HUNTER, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, pp. 139 sqq. Para uma explicação acerca da ausência de menção ao acompanhamento musical nessa passagem, *uide* S. MICHON, "Une Lecture de l' *Epithalame d' Hélène* de Théocrite", pp. 216 sqq.

seja denominado nessa passagem ὑμέναιος, "himeneu" (Theocr. *Idyllia*, XVIII 8), é identificada aqui a ocasião ideal de performance de um ἐπιθαλάμιον em seu sentido mais literal, *id est* um canto nupcial entoado diante do tálamo[5].

Os versos restantes (*Id. ib.*, XVIII 9-58) constituem o epitalâmio propriamente dito. A divisão da estrutura desse canto em estrofes foi proposta por vários comentadores, obedecendo os mais diversos critérios[6]. A hipótese apresentada por HUNTER, segundo a qual o epitalâmio seria composto por cinco estrofes, cada uma delas formada por dez versos (vv. 9-18, 19-28, 29-38, 39-48 e 49-58)[7], é a que mais está próxima de minha análise do canto nupcial entoado pelas jovens.

Os primeiros versos do epitalâmio são dedicados a Menelau (*Id. ib.*, XVIII 9-18) e corresponderiam à seção referente ao 'elogio do noivo'. Entretanto, ao invés de destacar as virtudes do noivo, as garotas lhe dirigem perguntas jocosas acerca de seu desempenho sexual na noite de núpcias[8], passagem que talvez evoque algum costume popular anterior ou mesmo contemporâneo, já que manifestações similares são aludidas por outras fontes e também seriam típicas daquilo que seria conhecido entre os romanos como versos fesceninos[9]. Poucos versos depois[10], Menelau é descrito como ὄλβιος, "afortunado", visto que desposara a filha de um deus e não de qualquer deus, mas do próprio Zeus. Ainda assim, o coro parece continuar a apelar para um viés engraçado, já que salienta o espirro de um desconhecido e não alguma de suas qualidades ou feitos como motivo pelo qual Menelau teria sido escolhido, entre tantos outros pretendentes notáveis, como noivo de Helena[11].

O verso 19 apresenta em suas primeiras posições a locução Ζανός ... θυγάτηρ, "filha de Zeus", locução que não apenas conecta a seção que virá com a anterior, já que

---

[5] Acerca da explicação apresentada pelo escoliasta de Teócrito para a origem desse costume, *uide* p. 18.

[6] Acerca das análises propostas por esses comentadores, *uide* A. S. F. GOW, *Theocritus*, vol. II, *ad* I 64-142, pp. 15-17, com bibliografia arrolada na nota de rodapé 2, p. 16; H. BECKBY, *Die Griechischen Bukoliker*, p. 468; J. STERN, "Theocritus' *Epithalamium for Helen*", pp. 32 sqq.; D. KONSTAN, "A Note on Theocritus Idyll 18", p. 233, nota de rodapé 1; R. HUNTER, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, pp. 155-157, com bibliografia citada na nota de rodapé 61, p. 156.

[7] *Vide* R. HUNTER, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, pp. 156-157.

[8] Theocr. *Idyllia*, XVIII 9-11:

Οὔπω δὴ πρωϊζὰ κατέδραθες, ὦ φίλε γαμβρέ;
ἦ ῥά τις ἐσσὶ λίαν βαρυγούνατος; ἦ ῥα φίλυπνος;
ἦ ῥα πολύν τιν' ἔπινες, ὅκ' εἰς εὐνὰν κατεβάλλευ;

[9] Wheeler afirma que a finalidade desses versos seriam evitar a inveja que os deuses sentiram dos homens em situações de júbilo destes; *uide* A. L. WHEELER, *Catullus and the Traditions of Ancient Poetry*, p. 197. Acerca da natureza dos cantos fesceninos, *uide etiam* pp. 82 sqq.

[10] Theocr. *Idyllia*, XVIII 16-18.

no verso imediatamente anterior Menelau é mostrado como genro de Zeus, mas também anuncia a mudança de foco do canto, passando de Menelau para Helena. Essa não é, porém, a única mudança. Diversamente do caráter jocoso do 'elogio do noivo' entoado pelas jovens, o 'elogio da noiva' se atém somente a suas características mais virtuosas[12], ainda que o desdobramento funesto dessa união esteja necessariamente presente no imaginário pós-homérico[13], estendendo-se do verso 19 até o verso 38, o dobro do número de versos dedicados a Menelau. Isso não é de se estranhar, porém, já que esse canto é atribuído às companheiras de Helena, recém-privadas da companhia da jovem por Menelau, e já que a própria Helena sobrepuja Menelau por sua natureza divina[14].

A excelência de Helena é enfatizada pelas coreutas desde os primeiros versos dessa seção. Apesar de pouco antes Helena ser referida como 'filha de Zeus', destacam-se nesses vinte versos seus atributos mortais de jovem espartana: sua beleza[15], a prática da corrida[16], suas habilidades na tecelagem[17] e na música[18], atributos que também

---

[11] Acerca da identificação do espirro como um bom agouro, *uide* A. S. F. GOW, *Theocritus*, vol. II, *ad* VII 96, p. 156. Acerca do tratamento cômico de Menelau no *Idílio* XVIII, *uide* D. KONSTAN, "A Note on Theocritus Idyll 18", pp. 233-234.

[12] Griffiths nota um tom 'ascendente' na transição do humor fescenino endereçado a Menelau para o final de caráter hínico; *uide* F. T. GRIFFITHS, *Theocritus at Court*, pp. 86-87.

[13] Por vários elementos presentes no texto, Pantelia defende que Teócrito esteja aludindo especificamente à representação de Helena encontrada no canto IV da *Odisséia*, obliterando a Helena iliádica, associada a Páris e à Guerra de Tróia; *uide* M. C. PANTELIA, "Theocritus at Sparta: Homeic Allusions in Theocritus' Idyll 18", pp. 76-81. Por outro lado, Luccioni associa o Idílio XVIII de Teócrito ao *Elogio de Helena* de Górgias, identificando Estesícoro como a principal fonte para ambas as obras; *uide* P. LUCCIONI, "Um Éloge d' Hélène? (Theócrite, Id. XVIII, v. 29-31, Gorgias et Stésichore)", pp. 622-626. Muitos comentadores defendem, porém, que o retrato da felicidade do casal mostrado por Teócrito revela, sobretudo, a ironia do poema; *uide etiam* G. B. MILES, "Characterization and the Ideal of Innocence in Theocritus' Idylls", pp. 142-143; B. EFFE, "Die Destruktion der Tradition: Theokrits Mythologische Gedichte", pp. 74-76; J. STERN, "Theocritus's *Epithalamium for Helen*", pp. 29-37; D. KONSTAN, "A Note on Theocritus Idyll 18", pp. 233-234; G. O. HUTCHINSON, *Hellenistic Poetry*, pp. 187-188; A. CAMERON, *Callimachus and his Critics*, pp. 434-435.

[14] Não são seguidas aqui, porém, as prescrições apresentadas posteriormente por Menandro, o Retor, acerca da composição do elogio dos noivos, segundo as quais a família mais renomada deveria ser mencionada antes (Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 403 2 sqq.) e uma equiparação ou aproximação entre as virtudes dos noivos deveria ser salientada (*Id. ib.*, [VI] 403 26 sqq.).

[15] Theocr. *Idyllia*, XVIII 26-31:

> Ἀὼς ἀντέλλοισα καλὸν διέφανε πρόσωπον,
> πόντια Νύξ, τό τε λευκὸν ἔαρ χειμῶνος ἀνέντος·
> ὧδε καὶ ἁ χρυσέα Ἑλένα διεφαίνετ' ἐν ἁμῖν.
> πιείρᾳ μεγάλα ἅτ' ἀνέδραμε κόσμος ἀρούρᾳ
> ἢ κάπῳ κυπάρισσος, ἢ ἅρματι Θεσσαλὸς ἵππος, 30
> ὧδε καὶ ἁ ῥοδόχρως Ἑλένα Λακεδαίμονι κόσμος·

Acerca da associação de Helena a Eos, *uide etiam* C. CALAME, *Le Choeurs de Jeunes Filles em Grèce Archaïque*, vol. II, pp. 124-126.

[16] Theocr. *Idyllia*, XVIII 22-25:

> ἄμμες δ' αἱ πᾶσαι συνομάλικες, αἷς δρόμος ὠυτός
> χρισαμέναις ἀνδριστὶ παρ' Εὐρώτᾳο λοετροῖς,
> τετράκις ἑξήκοντα κόραι, θῆλυς νεολαία,
> τᾶν οὐδ' ἅτις ἄμωμος ἐπεί χ' Ἑλένᾳ παρισωθῇ. 25

seriam almejados por elas próprias e ilustrariam o imaginário feminino de Esparta[19]. Além disso, podem ser entrevistas nesses versos tópicas identificadas em epitalâmios posteriores e nos tratados retóricos acerca do gênero, como a referência à futura progênie[20], encômio da beleza da noiva e sua comparação com elementos da natureza, e a identificação da pátria e da linhagem a que ela pertence.

O verso 38, último verso dessa seção de acordo com a subdivisão que sigo aqui, ὦ καλά, ὦ χαρίεσσα κόρα, τὺ μ ν οἰκέτις ἤδη, "Ó bela, ó graciosa garota, tu és agora uma mulher casada"[21], funciona como uma espécie de conclusão do 'elogio da noiva' (*Id. ib.*, XVIII 19-38). Não apenas isso, mas é possível identificar também uma transição para a nova temática a ser abordada nos próximos versos: a etiologia de um culto de Helena a ser instituído por suas antigas companheiras. Esse culto somente seria fundado a partir do momento em que Helena não fosse mais como elas e não pudesse mais continuar a integrar o grupo do qual elas ainda fariam parte, mas passasse a ter um novo *status* social e a integrar um novo grupo: o grupo das mulheres casadas.

Nos versos ora tratados (*Id. ib.*, XVIII 39-48), Téocrito descreve um rito não-mencionado por outras fontes, no qual as παρθενικαί dedicariam a Helena uma guirlanda de trevo (λωτός)[22] que seria colocada junto de um plátano, em cujas raízes seria vertido óleo e em cuja casca seria gravada a seguinte inscrição: σέβευ μ'· Ἑλένας

---

[17] Theocr. *Idyllia*, XVIII 32-34:

οὐδέ τις ἐκ ταλάρω πανίσδεται ἔργα τοιαῦτα,
οὐδ' ἐνὶ δαιδαλέῳ πυκινώτερον ἄτριον ἱστῷ
κερκίδι συμπλέξασα μακρῶν ἔταμ' ἐκ κελεόντων.

[18] Theocr. *Idyllia*, XVIII 35-36:

οὐ μὰν οὐδ λύραν τις ἐπίσταται ὧδε κροτῆσαι 35
Ἄρτεμιν ἀείδοισα καὶ εὐρύστερνον Ἀθάναν
ὡς Ἑλένα, τᾶς πάντες ἐπ' ὄμμασιν ἵμεροι ἐντί.

Nota-se que Helena canta Ártemis e Atena, duas deusas virginais, e não Afrodite, deusa à qual ela é mais comumente associada. Ártemis, particularmente com sua ἐπίκλησις Ὀρθία, seria cultuada em Esparta, sendo também associada à Helena. Acerca de Ártemis Ὀρθία, *uide etiam* K. HOENN, *Artemis*, pp. 31 sqq. Acerca do culto de Helena e Ártemis em Esparta, *uide etiam* C. CALAME, *Le Choeurs de Jeunes Filles em Grèce Archaïque*, vol. I, pp. 348 sqq.; *Idem*, "Il Primo Frammento di Alcmane ed il Culto di Elena", pp. 107 sqq.

[19] Que Helena reuniria todos os atributos almejados pelas jovens espartanas ainda não-casadas, parece ser explicitado ainda mais pelo verso 34: ὡς Ἑλένα, τᾶς πάντες ἐπ' ὄμμασιν ἵμεροι ἐντί, "como Helena, em cujos olhos estão todos os desejos". Acerca do culto a Helena em Esparta e da participação das jovens nos rituais a ele relacionados, *uide etiam* C. CALAME, *Le Choeurs de Jeunes Filles em Grèce Archaïque*, vol. I, pp. 333-350; R. HUNTER, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, pp. 158 sqq.

[20] Embora a única alusão aos filhos a serem gerados por esse casamento seja bastante breve e esteja inserida em um dos elogios dirigidos a Helena (Theocr. *Idyllia*, XVIII 21).

[21] Theocr. *Idyllia*, XVIII 38. Acerca da separação entre o μέν presente nesse verso e o δέ do verso seguinte, evidenciada por essa subdivisão do epitalâmio em seções temáticas, *uide etiam* R. HUNTER, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, p. 156.

[22] Acerca da escolha dessa flor, *uide* A. S. F. GOW, *Theocritus*, vol. II, *ad* XVIII 43, p. 359.

φυτόν εἰμι, "reverencia-me; eu sou a árvore de Helena"[23]. Não são conhecidas outras informações acerca do culto a uma suposta Ἑλένα Δενδρῖτις[24], embora Pausânias, em sua descrição de Esparta, refira-se a uma área conhecida como Πλατανιστᾶς[25], na qual seriam realizadas as competições entre éfebos (Pausan. *Graeciae Descriptio*, III 14, 8), e também à localização do Δρόμος e da casa de Menelau (*Id. ib.*, III 14, 6-7), locais igualmente mencionados neste poema de Teócrito. O culto instituído pelas companheiras de Helena não tem como ídolo, porém, a jovem esposa de Menelau, mas a jovem heroína repleta de atributos que ela fora antes, como é defendido por CALAME, provavelmente constituindo um rito pré-nupcial do qual tomariam parte as jovens espartanas[26]; desse modo, elas talvez tentassem garantir para si próprias ao menos alguns dos dons imputados à jovem Helena.

A última seção do poema (Theocr. *Idyllia*, XVIII 49-58) se assemelha a uma εὐχή hínica[27], apresentando em seu verso inicial[28] e em seu verso final[29] o verbo χαῖρειν, o qual integra, respectivamente, uma apóstrofe aos noivos e outra a Himeneu; este é mencionado por meio da fórmula Ὑμὴν ὦ Ὑμέναιε, em sua única aparição neste poema[30]. As εὐχαί, "preces"[31], as quais são comumente encontradas em uma *allocutio*

---

[23] Theocr. *Idyllia*, XVIII 39-48:

ἄμμες δ' ἐς Δρόμον ἦρι καὶ ἐς λειμώνια φύλλα
ἑρψεῦμες στεφάνως δρεψεύμεναι ἁδὺ πνέοντας, 40
πολλὰ τεοῦς, Ἑλένα, μεμναμέναι ὡς γαλαθηναί
ἄρνες γειναμένας ὄιος μαστὸν ποθέοισαι.
πρᾶταί τοι στέφανον λωτῶ χαμαὶ αὐξομένοιο
πλέξασαι σκιερὰν καταθήσομεν ἐς πλατάνιστον,
πρᾶται δ' ἀργυρέας ἐξ ὄλπιδος ὑγρὸν ἄλειφαρ 45
λαζύμεναι σταξεῦμες ὑπὸ σκιερὰν πλατάνιστον·
γράμματα δ' ἐν φλοιῷ γεγράψεται, ὡς παριών τις
ἀννείμῃ Δωριστί· 'σέβευ μ'· Ἑλένας φυτόν εἰμι.'

[24] Algo como "Helena Árborea".

[25] "Área dos plátanos".

[26] *Vide* C. CALAME, *Le Choeurs de Jeunes Filles em Grèce Archaïque*, vol. I, pp. 333 sqq.; *Idem*, "Il Primmo Frammento di Alcmane ed il Culto di Elena", pp. 107-110. A natureza espartana desse culto parece ser evidenciada no próprio poema pelo uso do advérbio Δωριστί (Theocr. *Idyllia*, XVIII 48); acerca do uso desse advérbio, *uide etiam* A. S. F. GOW, "Philology in Theocritus", pp. 114-115; *Idem*, *Theocritus*, vol. II, *ad* XVIII 48, pp. 359-360; R. HUNTER, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, pp. 154-155; S. MICHON, "Une Lecture de l' *Epithalame d' Hélène* de Théocrite", pp. 218-220.

[27] Essa semelhança também é destacada por Griffiths: F. T. GRIFFITHS, *Theocritus at Court*, p. 87. Acerca da estrutura de um hino, *uide* a nota de rodapé 103, p. 31.

[28] Theocr. *Idyllia*, XVIII 49: Χαίροις, ὦ νύμφα· χαίροις, εὐπένθερε γαμβρέ.

[29] Theocr. *Idyllia*, XVIII 58: Ὑμὴν ὦ Ὑμέναιε, γάμῳ ἐπὶ τῷδε χαρείης.

[30] Já que um coro de garotas entoa o canto, seria esperado que a fórmula aparecesse utilizada como refrão, como visto nos dois epitalâmios posteriores atribuídos a Catulo (Catull. *Carmina*, LXI *et* LXII), o que não ocorre.

sponsalis, são dirigidas a três deuses: Leto, Cípris e Zeus[32], cada um deles sempre nomeado duas vezes ao longo da prece que lhe é endereçada. Esses votos dizem respeito à progênie, ao amor recíproco[33], o que talvez parecesse bastante curioso para uma audiência conhecedora do desenrolar dessa união, ainda mais que esse prece é dirigida a Afrodite[34], embora a deusa também fosse considerada uma divindade protetora do matrimônio durante o período helenístico[35], e à prosperidade[36], motivos que seriam tradicionalmente mencionados nesse tipo de *allocutio*.

Os versos seguintes[37] destacam a existência de uma outra ocasião de performance que possivelmente também estaria vinculada a um canto nupcial. Esse seria entoado pelas jovens junto ao tálamo ao amanhecer e provavelmente teria a finalidade de despertar o jovem casal para darem continuidade às comemorações[38]. De acordo com um escoliasta de Teócrito, esse tipo de canto seria denominado διεγερτικόν, "canto de despertar", ou ὄρθριον, "canto do amanhecer"[39], mas não são conhecidos exemplares dessa espécie de composição[40]. Por outro lado, este trecho também parece aludir a uma fórmula encontrada na εὐχή de grande parte dos hinos

---

[31] Tanto Menandro, o Retor, quanto Pseudo-Dionísio de Halicarnasso recomendam que os dois tipos de discursos nupciais a que ambos se referem sejam encerrados por uma εὐχή; acerca das estruturas desses discursos, *uide* pp. 37 sqq.

[32] Theocr. *Idyllia*, XVIII 50-53:

Λατὼ μ ν δοίη, Λατὼ κουροτρόφος, ὕμμιν 50
εὐτεκνίαν, Κύπρις δέ, θεὰ Κύπρις, σον ἔρασθαι
ἀλλάλων, Ζεὺς δέ, Κρονίδας Ζεύς, ἄφθιτον ὄλβον,
ὡς ἐξ εὐπατριδᾶν εἰς εὐπατρίδας πάλιν ἔνθη.

[33] A expressão σον ἔρασθαι ἀλλάλων, "amar igualmente um ao outro", parece substituir aqui ὁμοφρονεῖν, "viver em concórdia", voto que é encontrado com freqüência nos epitalâmios supérstites; acerca da menção à ὁμοφροσύνη ou *concordia* de nas composições nupciais, *uide* pp. 7 sqq. Mas por que Teócrito teria optado por inserir essa prece, e não mencionar a ὁμοφροσύνη no final do poema?

[34] Acerca dos comentadores que defendem a ironia do poema, *uide* nota de rodapé 13, p. 52.

[35] *Vide* S. B. POMEROY, *Women in Hellenistic Egypt*, pp. 31-38; S. BARBANTANI, "Goddess of Love and Mistress of the Sea. Notes on a Hellenistic Hymn to Arsinoe-Aphrodite (P. Lit. Goodsp. 2, I-IV)", pp. 140 sqq.

[36] Acerca da possibilidade da enunciação desses votos estar aludindo aos ideais aristocráticos espartanos, *uide* R. HUNTER, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, pp. 158 sqq.

[37] Theocr. *Idyllia*, XVIII 54-57:

εὕδετ' ἐς ἀλλάλων στέρνον φιλότατα πνέοντες
καὶ πόθον· ἐγρέσθαι δ πρὸς ἀῶ μὴ 'πιλάθησθε. 55
νεύμεθα κἄμμες ἐς ὄρθρον, ἐπεί κα πρᾶτος ἀοιδός
ἐξ εὐνᾶς κελαδήσῃ ἀνασχὼν εὔτριχα δειράν.

[38] Acerca das comemorações que ocorreriam no dia seguinte à consumação do casamento, *uide etiam* J. H. OAKLEY *et* R. H. SINOS, *The Wedding in Ancient Athens*, pp. 38 sqq.

[39] Acerca desse escólio, *uide* p. 16.

[40] Merkelbach sugere que essa passagem retrataria costumes espartanos: *uide* R. MERKELBACH, "Sappho und ihr Kreis", p. 20. Acerca dos ὄρθρια, *uide etiam* notas de rodapé 32 *et* 34, pp. 16 *et* 17.

transmitidos sob o título *Hinos Homéricos*[41], fórmula que anuncia a transição para um próximo canto, o que parece estar subentendido nestes versos, e que talvez evidenciasse a natureza proemial dos hinos mais breves[42].

Como HUNTER supõe, e acredito que ele esteja em grande parte correto, a Esparta mostrada ao longo dos 58 versos que compõem esse *Idílio*, similarmente à Argos retratada no hino de Calímaco dedicado ao *Banho de Palas*[43], parece espelhar sobretudo a Esparta representada nas obras do período arcaico, a qual Teócrito conheceria através das obras de outros poetas e prosadores[44]. Dentre os poetas arcaicos cujas composições podem ter servido como modelo para este poema teocritiano, podem ser destacados os nomes de Safo, principalmente pelas semelhanças entre este poema e o fragmento que celebra o casamento de Heitor e Andrômaca[45], de Álcman, cuja obra pode ter servido como fonte tanto para a caracterização de Esparta e seus costumes, quanto para o retrato do universo das jovens não-casadas que integram o coro[46], e de Estesícoro[47], poeta citado por um escoliasta como o principal modelo de Teócrito para a composição deste poema[48]. É claro que Teócrito pode ter se utilizado de muitas outras referências ainda, mas os textos supérstites e a própria urdidura do poema não nos permitem determiná-las.

---

[41] A fórmula αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς e algumas variações são encontradas em praticamente metade dos hinos que compõe esse *corpus*, inclusive nos hinos considerados 'longos': *Hymni Homerici*, II 495; III 546; IV 590; V 293; VI 21; IX 8; X 6; XVIII 11; XIX 49; XXV 7; XXVII 22; XXVIII 18; XXIX 14; XXX 19; XXXIII 19.

[42] Acerca da associação dos elementos dos gêneros conhecidos como 'hino' e 'himeneu' ao longo desse poema, *uide etiam* R. HUNTER, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, p. 157.

[43] Callim. *Hymni*, V. Acerca de alguns pontos de contato entre o *Epitalâmio de Helena* e esse hino, *uide etiam* A. W. BULLOCH, *Callimachus: The Fifth Hymn*, pp. 6, 41 *et* 131 sqq.

[44] *Vide* R. HUNTER, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, pp. 156 sqq. Conclusão semelhante já fora apontada por Merkelbach algumas décadas antes: R. MERKELBACH, "Sappho und ihr Kreis", pp. 20-23.

[45] Sapph. *Fragmenta*, fr. 44 Voigt. Acerca da relação entre a obra de Safo e o *Epitalâmio de Helena* de Teócrito, *uide etiam* G. KAIBEL, "Theokrits ΕΛΕΝΗΣ ΕΠΙΘΑΛΛΑΜΙΟΝ", pp. 249-259; K. KUIPER, "De Theocriti Carmine XVIII", pp. 227-230; J. MESK, "Sappho und Theokrit in der ersten Rede des Himerios", pp. 163 sqq.; A. S. F. GOW, *Theocritus*, vol. II, pp. 348-349; J. STERN, "Theocritus' *Epithalamium for Helen*", pp. 29-30; I. DAGNINI, "Elementi Saffici et Motivi Traditional in Teocrito, Idillio XVIII", pp. 39-54.

[46] Alcm. *Partheneia*, fr. 1 *et* 3 Calame. Para uma aproximação entr este *Idílio* de Teócrito e os *Partheneia* de Álcman, *uide* A. GRIFFITHS, "Alcman's Partheneion: The Morning after the Night before", pp. 7-30; C. CALAME, *Le Choeurs de Jeunes Filles em Grèce Archaïque*, vol. II, pp. 121 sqq.; *Idem*, "Il Primo Frammento di Alcmane ed il Culto di Elena", pp. 101-119.

[47] Stesich. *Fragmenta*, fr. 187-192 PMG. Acerca do emprego da obra de Estesícoro por Teócrito, *uide* P. LUCCIONI, "Um Éloge d' Hélène? (Theócrite, Id. XVIII, v. 29-31, Gorgias et Stésichore)", pp. 622-626

[48] Acerca desse escólio, *uide* nota de rodapé 4, p. 8. Acerca dos epitalâmios atribuídos a esses poetas, *uide* pp. 23-25.

Outra composição helenística acerca de um 'casamento' mitológico é o poema atribuído a Pseudo-Bíon, dedicado à união de Aquiles e Deidâmia[49]. De acordo com certa tradição, Tétis ou Peleu teria enviado Aquiles para a ilha de Ciros, reino de Licomedes, onde o jovem ficaria escondido, disfarçado de garota, junto às filhas desse rei, tentando assim evitar que o destino profetizado para Aquiles, morrer ainda jovem no combate, cumprisse-se[50]. Esses detalhes são apenas rapidamente aludidos no início do poema[51], logo dando lugar a seu tema central: o amor de Aquiles e Deidâmia. Infelizmente, o poema se encontra fragmentado e a narrativa se interrompe antes mesmo da união ser consumada, o que nos impede de saber qual seria a extensão dessa obra e quais aspectos do mito seriam tratados por ela.

Por outro lado, embora essa composição seja conhecida como 'Epitalâmio de Aquiles e Deidâmia' e trate de uma união mitológica, ela não pode ser considerada, ao menos não a partir dos versos atualmente conhecidos, um epitalâmio. Sua forma está muito mais próxima de um poema bucólico, apresentando o mesmo tipo de introdução 'dialogada' que encontramos em alguns *Idílios* pastorais de Teócrito[52], depois da qual se segue um canto hexamétrico entoado por uma das partes, neste caso entoado por Licidas a pedido de Mírson[53]. Ambos os nomes das *personas* do poema aparecem entre os

---

[49] Acerca das diferenças compositivas entre o *Epitalâmio de Aquiles e Deidâmia* e os fragmentos atribuídos a Bíon, *uide* J. D. REED, *Bion of Smyrna*, p. 29.

[50] Não foram muitos os testemunhos preservados acerca desse mito, o qual possivelmente seria mencionado nos *Cantos Cíprios* (*Cypria*, fr. 19 Bernabé ~ fr. 16 Davies) e talvez também nas tragédias conhecidas como *Scyrii*, atribuídas a Sófocles (Soph. *Fragmenta*, fr. 553-561 *TrGF*) e Eurípides (Eurip. *Fragmenta*, fr. 682-686 Nickau), sendo narrado com mais detalhes por Estácio em sua *Aquileida* (Stat. *Achilleis*, I). Acerca desse mito, *uide etiam* J. KAERST, "Deïdameia [1]", cc. 2382-2383; E. L. BROWN, "Achilles and Deidamia on the Portland Vase", pp. 382 sqq. Acerca dos *Cantos Cíprios*, *uide etiam* M. DAVIES, *The Greek Epic Cycle*, pp. 32-50.

[51] Pseudo-Bion, *Epithalamium Achillis et Deidameiae*, 10-17:

ἅρπασε τὰν Ἑλέναν πόθ' ὁ βωκόλος, ἆγε δ' ἐς Ἴδαν, 10
Οἰνώνῃ κακὸν ἄλγος. ἐχώσατο ⟨δ'⟩ ἁ Λακεδαίμων
πάντα δ λαὸν ἄγειρεν Ἀχαϊκόν, οὐδέ τις Ἕλλην,
οὔτε Μυκηναίων οὔτ' Ἤλιδος οὔτε Λακώνων,
μεῖνεν ἑὸν κατὰ δῶμα φυγὼν δύστανον Ἄρηα.
λάνθανε δ' ἐν κώραις Λυκομηδίσι μοῦνος Ἀχιλλεύς, 15
εἴρια δ' ἀνθ' ὅπλων ἐδιδάσκετο, καὶ χερὶ λευκᾷ
παρθενικὸν κόρον ε χεν, ἐφαίνετο δ' ἠύτε κώρα·

[52] Pseudo-Bion *Epithalamium Achillis et Deidameiae*, 1-9.

[53] Pseudo-Bion *Epithalamium Achillis et Deidameiae*, 10 sqq. Crump e, posteriormente, Gutzwiller preferem classificar esse poema como *epyllion*; *uide etiam* M. CRUMP, *The Epyllion from Theocritus to Ovid*, pp. 68-69; K. J. GUTZWILLER, *Studies in the Hellenistic Epyllion*, pp. 6 *et* 73-76. Acerca da forma do *epyllion*, *uide etiam* M. CRUMP, *The Epyllion from Theocritus to Ovid*, pp. 25-49; W. ALLEN Jr., "The Epyllion: A Chapter in the History of Literary Criticism", pp. 1-26; K. J. GUTZWILLER, *Studies in the Hellenistic Epyllion*, pp. 1-9 [com bibliografia citada nas notas de rodapé 4 *et* 7, p. 77].

fragmentos da obra poética atribuída a Bíon e parecem se referir a dois pastores neste fragmento[54].

Quanto a seu conteúdo, já na primeira fala do poema Mírson pede a Licidas que ele cante uma melodia 'doce, adorável, deleitável e amorosa', como o canto de Polifemo para Galatéia[55]. A especificação da matéria que seria considerada apropriada a essa solicitação é exposta por Pseudo-Bíon nos vv. 5-9[56]: a união de Aquiles e Deidâmia em Ciros. Logo após se inicia a narrativa acerca dessa relação, a qual se detém, porém, nas primeiras demonstrações do amor de Aquiles pela jovem filha de Licomedes. O amor seria uma das temáticas mais freqüentemente associadas ao imaginário poético pastoral[57], o que contribui ainda mais para sua identificação como composição bucólica[58].

Outro fragmento helenístico transmitido sob o título de 'epitalâmio' também diz respeito ao jovem Aquiles, apresentando ao mesmo tempo uma etiologia e uma etimologia para a origem de seu nome[59]. Esse fragmento, atribuído a um poeta

---

[54] Bion *Fragmenta*, fr. II 1; IX 10. O nome Λυκίδας aparece anteriormente no *Idílio* VII de Teócrito e no *Idílio* XXVII de Pseudo-Teócrito. Acerca das semelhanças entre o *Idílio* XXVII, atribuído a Pseudo-Teócrito, e este poema de Pseudo-Bíon, *uide etiam* J. D. REED, *Bion of Smyrna*, p. 30.

[55] Pseudo-Bion *Epithalamium Achillis et Deidameiae*, 1-3:

Λῇς νύ τί μοι, Λυκίδα, Σικελὸν μέλος ἁδὺ λιγαίνειν,
ἱμερόεν γλυκύθυμον ἐρωτικόν, οἷον ὁ Κύκλωψ
ἄεισεν Πολύφαμος ἐπ' ἠόνι ⟨τᾷ⟩ Γαλατείᾳ;

A menção a essas duas personages mitológicas, Polifemo e Galatéia, parece remeter mais uma vez à obra poética de Teócrito, já que a paixão de Polifemo pela nereida é tema de dois de seus *Idílios* (Theocr. *Idyllia*, VI *et* XI). Acerca da relação entre as obras desses poetas, *uide etiam* M. FANTUZZI *et* R. HUNTER, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, nota de rodapé 152, p. 176.

[56] Pseudo-Bion, *Epithalamium Achillis et Deidameiae*, 5-9:

Σκύριον ⟨ὅν⟩, Λυκίδα, ζαλώμενος ᾇδες ἔρωτα,
λάθρια Πηλε δαο φιλάματα, λάθριον εὐνάν,
πῶς παῖς ἔσσατο φᾶρος, ὅπως δ' ἐψεύσατο μορφάν,
χὤπως ἐν κώραις Λυκομηδίσιν †ἅπαλέγοισαι
ἠείδη κατὰ παστὸν Ἀχιλλέα Δηιδάμεια.

[57] Acerca da presença desse tema no imaginário bucólico, *uide* K.-H. STANZEL, *Liebende Hirten*, pp. 145-293; M. FANTUZZI, "Pastoral Love and 'Elegiac' Love, from Greece to Roma", pp. 1-11; M. FANTUZZI *et* R. HUNTER, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, pp. 170-190; H. BERNSDORFF, "The Idea of Bucolic in the Imitators of Theocritus, 3rd – 1st Century BC", pp. 188-201; J. D. REED, "Continuity and Change in Greek Bucolic between Theocritus and Virgil", pp. 225-234.

[58] Creio que também não casualmente Páris é referido como βωκόλος no primeiro verso do canto de Licidas (Pseudo-Bion *Epithalamium Achillis et Deidameiae*, 10). Acerca da associação entre a matéria erótica e a matéria pastoral neste poema, *uide etiam* K. J. GUTZWILLER, *Studies in the Hellenistic Epyllion*, pp. 73 sqq.; M. FANTUZZI *et* R. HUNTER, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, pp. 175-176; H. BERNSDORFF, "The Idea of Bucolic in the Imitators of Theocritus, 3rd – 1st Century BC", p. 191. Reed, porém, prefere ver no poema uma mistura entre as características bucólicas e épicas (sobretudo aquelas incorporadas pelo *epyllion*): J. D. REED, "Continuity and Change in Greek Bucolic between Theocritus and Virgil", p. 218.

[59] Agamest. Pharsal. [Θέπιδος Ἐπιθαλάμιος], fr. 14 SH:

παιδνῷ δ' οὔνομα θῆκε Πυρίσσοον, ἀλλ' Ἀχιλῆα
Πηλεὺς κίκλησκε⟨ν⟩, χείλεος εἵνεκά μιν

denominado Agamestor Farsálio, sobre o qual nada mais é conhecido[60], é composto de apenas dois dísticos elegíacos e, apesar de não ser possível se determinar isto com certeza, pode ter constituído uma narrativa acerca de um casamento e dos fatos que o sucederam ao invés de um canto nupcial ou algo similar. O título associado a esse fragmento, Θέτιδος Ἐπιθαλάμιος, "Epitalâmio de Tétis"[61], parece corroborar ainda mais essa possibilidade, principalmente se considerarmos a existência do *carmen* LXIV de Catulo, cuja matéria se volta para essa mesma união e que igualmente é intitulado 'Epitalâmio', embora ele também não possa ser tido propriamente como um canto nupcial. Não é testemunhada, porém, nenhuma relação entre esses dois poemas e o casamento de Tétis e Peleu teria sido um episódio bastante popular na Antigüidade, sendo mencionado por diversas fontes[62], muito possivelmente por causa das conseqüências futuras dessa união.

Dois supostos epitalâmios dedicados às bodas de Arsínoe, provavelmente Arsínoe II[63], com Ptolomeu II, o Filadelfo, exemplificam, apesar de sua exiguidade, o que eu denomino 'epitalâmio encomiástico'. O fragmento 392 Pfeiffer de Calímaco (Callim. *Epica et Elegiaca Minora*, fr. 392 Pfeiffer = fr. 196 Schneider)[64], composto por

---

κείμενον ἐν κονίῃ σποδιῇ ⟨τ'⟩ ἔνι πῦρ ἀπάμερσε
χείλεος αἰθομένοι' ἀπροφάτως ἑτέρου.

[60] *Vide etiam* O. CRUSIUS, "Agamestor [1]", c. 729.

[61] Acerca dos comentários de Tzetzes sobre esse fragmento, por ele também citado, e da autoria desse fragmento, *uide etiam Vide* H. LLOYD-JONES *et* P. J. PARSONS, *Supplementum Hellenisticum*, *ad* fr. 14, pp. 4-5; H. LLOYD-JONES, *Supplementum Supplementi Hellenistici*, *ad* fr. 14, p. 1.

[62] *Vide* Hesiod. *Catalogi Fragmenta Incertae Sedis*, fr. 208-211 Merkelbach-West [M-W]; Eurip. *Iphigenia in Aulis*, vv. 1062-1075; Pindar. *Pythia*, III 84-103 Snell-Maehler [S-M]; *Nemea*, III 32-36 S-M; IV 49-68 S-M; V 22-37 Snell-Maehler; *Isthmia* VIII 26a-48 S-M; Apollon. Rhod. *Argonautica*, IV 757 sqq.; Catull. *Carmina*, LXIV; entre outros. Acerca das diversas narrativas e testemunhos acerca do casamento de Peleu e Tétis, *uide etiam* R. REITZENSTEIN, "Die Hochzeit des Peleus und der Thetis", pp. 73-105; A. LESKY, "Peleus and Thetis im Frühen Epos", pp. 216-226; F. JOUAN, "Las Noces de Thétis et de Pélée", pp. 55-92; D. BOUVIER, *Le Sceptre et la Lyre*, pp. 328-337.

[63] Acerca da figura pública de Arsínoe II, *uide* P. M. FRASER, *Ptolemaic Alexandria*, vol. I, pp. 213-246; S. M. BURSTEIN, "Arsinoe II Philadelphus: A Revisionist View", pp. 197-212; H. HAUBEN, "Arsinoé II et la Politique Extérieure de l' Égypte", pp. 99-127; S. B. POMEROY, *Women in Hellenistic Egypt*, pp. 17-20 *et* 29-38; G. WEBER, *Dichtung und Höfische Gesellschaft*, pp. 171-172, 253-263 *et* 272-275; J. B. BURTON, *Theocritus's Urban Mimes*, pp. 133-154; J. QUAEGEBEUR, "Documents Égyptiens Anciens et Nouveaux Relatifs à Arsinoé Philadelphe", pp. 73-108; R. A. HAZZARD, *Imagination of a Monarchy*, pp. 81-100; E. LELLI, "Arsinoe II in Callimaco e nelle Testimonianzi Letterarie Alessandrine (Teocrito, Posidippo, Sotade e altro)", pp. 5-29; M. FANTUZZI, "Chapter VIII.3: Posidippus and the Ideology of Kingship", *in* M. FANTUZZI *et* R. HUNTER, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, pp. 377-389; *Idem*, "The Structure of the Hippika in P. Mil. Vogl. VIII 309", pp. 212-224; S. STEPHENS, "For you, Arsinoe ...", pp. 161-176; A. AMBÜHL, "Tell, All ye Singers, my Fame: Kings, Queens and Nobility in Epigram", pp. 275 sqq.

[64] Callim. *Epica et Elegiaca Minora*, fr. 392 Pfeiffer:

Ἀρσινόης ὦ ξεῖνε γάμον καταβάλλομ' ἀείδειν.

um único verso hexamétrico citado em um escólio pindárico[65], provavelmente seria o verso inicial de um poema dedicado a celebrar as núpcias de Arsínoe com seu irmão Ptolomeu II[66]. Apesar de alguns comentadores desse fragmento terem tentado associar outros fragmentos da obra de Calímaco a esse mesmo poema[67], pouco pode ser dito acerca da forma dessa composição a partir desse verso isolado[68]. Ainda assim, a partir do modelo fornecido pelos fragmentos de um outro *Epitalâmio de Arsínoe*, supostamente similar e contemporâneo a ele, acredita-se que esse "epitalâmio" calimaquiano possa ter sido composto em metro elegíaco[69].

O papiro *PPetrie* II 49a (~ *PLitLond* 60 ~ *Adespota Papyracea Elegiaca*, fr. 961 *SH* ~ fr. 114 Austin-Bastianini)[70], editado primeiramente por Mahaffy[71], republicado

---

[65] *Scholia Vetera in Pindarum*, *ad Nemea*, II 1a: Διὸς ἄρχονται, οὕτω καὶ οὗτος ὁ ἀνὴρ τὴν καταβολὴν, τουτέστι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸν θεμέλιον τῶν ἱερῶν ἀγώνων ἀπὸ τοῦ Διὸς πεποίηται, Νέμεα νικήσας πρῶτον. Δι δ ἀνάκειται ὁ Νεμεακὸς ἀγών. ὅτι δ καταβολὰς ἔλεγον τὰς ἀρχὰς οὑτινοσοῦν ἔπους, Καλλίμαχός φησιν (fr. 196)·

Ἀρσινόης, ὦ ξεῖνε, γάμον καταβάλλομ' ἀείδειν.

μετῆκται δ ἡ λέξις ἀπὸ τῶν τὰς οἰκίας κατασκευαζόντων καὶ βαλλόντων τοὺς θεμελίους. ἐλπὶς οὖν, φησίν, ἐστὶν ἀπὸ Διὸς αὐτὸν ἀρξάμενον τῶν ἀγώνων καὶ μετὰ ταῦτα νικήσειν· ὃ καὶ ἐγένετο εὐθέως· μετὰ γὰρ τὴν Νεμεακὴν νίκην ἐστεφανοῦτο τὰ Ὀλύμπια. (9cB) τὸ δ τὰ πόλλ' ἀοιδοί ἀντὶ τοῦ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον. τοῦτο δ λέγει, ἐπεὶ οὐκ ἀεὶ ἀπὸ Διὸς ἤρχοντο, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τῶν Μουσῶν.

[66] Pfeiffer apresenta a possibilidade do poema ter sido conhecido como Ἀρσινόης γάμος ou Ἀρσινόης ἐπιθαλάμιος; *uide* R. PFEIFFER, *Callimachus*, vol. I, *ad* fr. 392, p. 322.

[67] *Vide* O. SCHNEIDER, *Callimachea*, vol. II, fr. 196, pp. 446-447; U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, vol. I, p. 193 [*contra* R. PFEIFFER, *Callimachus*, vol. I, *ad* fr. 507 Pf., p. 373]; R. PFEIFFER, *Idem*, vol. I, *ad* fr. 392, p. 322.

[68] Pfeiffer destaca a semelhança desse verso com a estrutura formular encontrada em uma ἐπίκλησις hínica; *uide* R. PFEIFFER, *Callimachus*, vol. I, *ad* fr. 392, p. 322; A. CAMERON, *Callimachus and his Critics*, p. 152. Acerca da estrutura de um hino, *uide* nota de rodapé 103, p. 31. Stephens sugere que o emprego do verbo καταβάλλομαι nesse verso talvez possa revelar algo acerca de sua suposta performace; *uide* S. A. STEPHENS, "Battle of Books", pp. 243-244.

[69] Acerca do fragmento 392 Pf. de Calímaco, *uide etiam* H. HERTER, "Kallimachos", cc. 407-408; P. M. FRASER, *Ptolemaic Alexandria*, vol. I, p. 719; A. CAMERON, *Callimachus and his Critics*, pp. 151-152;

[70] Posidipp. *Opera*, fr. 114 Austin-Bastianini (~ *Adespota Papyracea Elegiaca*, fr. 961 *SH*):

. . . . . .
].οτα[..].υκ.[
Ἀρσι]νοης δ' ἴσχετε χε...[
π]άρεστιν ἀπ' Οὐ[λύμποιο ˘ – ˘
].θεῶν δῶ ραδ.....οδων
χρυσ]είου ἀπὸ κρηπῆρος ἀέρσην 05
]ων ἤγαγεν εἰναετῶν
].ντος ἐλούσατο παρθένος Ἥρ[η
Οὐλ]ύμπωι παστὸν ὑπερχομέν[η
].δεοντος ἐμῶν ἀπιθήσετε[– ˘
Μου]σέων ε πα διδασκόμενος. 10
κρ]ήνης....οἴσετε φύλλα καὶ ἄν[θη
].η δ' οὐκ ἀκέ[σ]εσθε ποτῶι
]'Αρ[σι]νοής ποταμὸς μ[ε]τεβάλλετο .[– ˘
] προθύρων δαψιλ ς ο δ[μ]α φέρει

por MILNE[72] e, posteriormente, por LASSERRE[73], por LLOYD-JONES & PARSONS[74], por FERNÁNDEZ-GALIANO[75] e, mais recentemente, por AUSTIN & BASTIANINI[76], contém os fragmentos de um poema em versos elegíacos, o qual, por suas duas claras menções a Arsínoe, pela referência ao casamento de Hera com Zeus[77], e pelo vocabulário claramente relacionado a ritos nupciais, como a menção ao banho ritual[78], às flores[79], e a termos como παστός, "quarto nupcial"[80], νύμφη, "noiva ou esposa recém-casada"[81], e πόσις, "esposo"[82], é tido tradicionalmente como um *Epitalâmio de Arsínoe*[83], ainda que

---

] ἀγ[ε]λαίη ὅθεν καὶ π[α]στὸς ἄποπτ[ος 15
]ιων ὑετὸς αἰθρο.....
] κρήνην ἱερο.... ἀθανάτων
] φίλης ἁγνὰ λοετρὰ κόρης
σὺ]ν παιδὶ βαθυζώνοιο Διώνης
νύ]μφην οὐκ ἐθέλουσα νυόν 20
]ωστῆρος ἄτερ καλ[.]..ναδε[– ˘
ν]υμφάων ἱερὸς ἠέλιος
]άμοισι πόσις καλ[
]τωι δῶκεν ....[

[71] *Vide* J. P. MAHAFFY, *The Flinders Petrie Papyri*, vol. II, fr. XLIX (a), p. 157.
[72] *Vide* H. J. M. MILNE, *Catalogue of the Literary Papyri in the British Museum*, pp. 45-46 [*PLitLond* 60].
[73] *Vide* F. LASSERRE, "Aux Origine de l' Anthologie: I. Le Papyrus P. Brit. Mus. Inv. 589 (Pack 1121)", pp. 222-247.
[74] *Vide* H. LLOYD-JONES *et* P. J. PARSONS, *Supplementum Hellenisticum*, pp. 463-466 [fr. 961].
[75] *Vide* E. FERNÁNDEZ-GALIANO, *Posidipo di Pela*, pp. 198-204 [no. *XXXVIII]. Fernández-Galiano reproduz a edição de Lloyd-Jones & Parsons, acompanhada de suplementos, comentário e da tradução para o espanhol.
[76] *Vide* C. AUSTIN *et* G. BASTIANINI, *Posidippi Pellaei quae Supersunt Omnia*, pp. 138-141 [no. 114].
[77] Posidipp. *Opera*, fr. 114 Austin-Bastianini, v. 7. Zeus e Hera são também mencionados como paradigma mitológico para a união de Ptolomeu II e Arsínoe II no *Encômio de Ptolomeu* de Teócrito (Theocr. *Idyllia*, XVII 131-134); acerca da associação desse casal de deuses à imagem de Ptolomeu e Arsínoe, *uide etiam* F. T. GRIFFITHS, *Theocritus at Court*, p. 54; S. BARBANTANI, Φάτις Νικηφόρος, pp. 57-58; S. A. STEPHENS, "Battle of Books", p. 244. A partir da menção a Afrodite no verso 19 desse fragmento, Stephens também defende que Arsínoe provavelmente seria associada a essa deusa nesse poema, já que tal associação aparece em outros poemas de Posídipo; *uide* S. A. STEPHENS, "Battle of Books", pp. 244.
[78] *Id. ib.*, vv. 7 *et* 18.
[79] *Id. ib.*, v. 11.
[80] *Id. ib.*, vv. 8 *et* 15.
[81] *Id. ib.*, v. 20.
[82] *Id. ib.*, v. 23.
[83] Para um histórico da análise desse suposto *Epitalâmio a Arsínoe* desde a primeira publicação do papiro em 1892 até a data dos artigos, *uide* F. LASSERRE, "Aux Origine de l' Anthologie: I. Le Papyrus P. Brit. Mus. Inv. 589 (Pack 1121)", pp. 222-223; E. FERNÁNDEZ-GALIANO, *Posidipo di Pela*, pp. 38-39 *et* 198-204 [*ad* fr. *XXXVIII]. Acerca do fr. 961 *SH*, *uide etiam* P. M. FRASER, *Ptolemaic Alexandria*, vol. I, p. 668, *et* vol. II, p. 937, notas 407-411 [*ad* Chapter 10 (iv)], *et* p. 858, nota 403 [*ad* Chapter 10 (iii)]; H. LLOYD-JONES *et* P. J. PARSONS, *Supplementum Hellenisticum*, pp. 464-465 [*ad* fr. 961]; A. CAMERON, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, pp. 7-8; *Idem*, *Callimachus and his Critics*, pp. 151-152; K. J. GUTZWILLER, *Poetic Garlands*, pp. 25 *et* 156; L. ARGENTIERI, "Epigramma e Libro. Morfologia delle Raccolte Epigrammatiche Premeleagree", p. 9; S. BARBANTANI, Φάτις Νικηφόρος, pp. 57-61; J. S. BRUSS, *Hidden Presences*, pp. 7-8; H. LLOYD-JONES, *Supplementum Supplementi Hellenistici*, pp. 112-113 [*ad* fr. 961]; A. AMBÜHL, "Tell, All ye Singers, my Fame: Kings, Queens and Nobility in Epigram", p. 277, nota de rodapé 7; N. KREVANS,

os fragmentos restantes apontem para certas semelhanças entre esse poema e os hinos miméticos de Calímaco[84].

MILNE é o primeiro a se referir às inscrições encontradas no *verso* desse papiro, primeiramente [ἐπι]γρά|μματα σύμ|μεικτα, a qual se acrescenta, em posição inversa a da primeira inscrição, σύμμεικτα | ἐπιγράμματ[α | Ποσειδίππου, que pode ser traduzida por "epigramas diversos de Posídipo" em uma primeira leitura[85]. Estas inscrições, semelhantes a títulos, talvez indicasse o conteúdo do papiro, apresentando, porém, uma caligrafia diversa daquela identificada na frente do papiro[86]. Em uma análise posterior, LASSERRE identifica a existência de outros nomes de poetas helenísticos, Hédilo, Anite, Leônidas e possivelmente ainda outros, também grafados no verso do papiro[87]. Pouco mais de duas décadas depois, porém, LLOYD-JONES & PARSONS não identificam em seu verso nada além da inscrição σύμμεικτα ἐπιγράμματα, seguida, depois de um espaçamento também apontado por LASSERRE e PEEK[88], pelo nome Ποσειδίππου e algumas manchas[89].

A presença dessa inscrição no verso do papiro, a análise do texto do fragmento e existência de outros epigramas posidipianos acerca de Arsínoe[90] parecem justificar a

---

"The Arrangement of Epigrams in Collections", p. 132. Por outro lado, o *PChicag.* (~ *Epica Adespota*, fr. 9 Powell), o qual também contém um poema que se refere a Arsínoe e apresenta em alguns pontos um vocabulário certamente apropriado a um poema nupcial, é identificado como um hino a Arsínoe-Afrodite e não como um epitalâmio, como também aponta Barbantani; *uide etiam* S. BARBANTANI, Φάτις Νικηφόρος, pp. 58-59; *Idem*, "Osservazioni sull' Inno ad Afrodite-Arsinoe dell' Antologia *PGoodspeed* 101", p. 140; *Idem*, "Goddess of Love and Mistress of the Sea. Notes on a Hellenistic Hymn to Arsinoe-Aphrodite (P. Lit. Goodsp. 2, I-IV)", pp. 135-165; S. A. STEPHENS, "Battle of Books", p. 244.

[84] Acerca de algumas semelhanças entre esse fragmento de epitalâmio de Posídipo e o estilo calimaquiano, *uide* F. LASSERRE, "Aux Origine de l' Anthologie: I. Le Papyrus P. Brit. Mus. Inv. 589 (Pack 1121)", p. 235; S. BARBANTANI, Φάτις Νικηφόρος, pp. 57 sqq.; L. ARGENTIERI, "Epigramma e Libro: Morfologia delle Raccolte Epigrammatiche Premeleagree", p. 9.

[85] *Vide* H. J. M. MILNE, *Catalogue of the Literary Papyri in the British Museum*, *ad* no. 60, p. 45.

[86] Como identificado por Lloyd-Jones & Parsons; *uide* H. LLOYD-JONES *et* P. J. PARSONS, *Supplementum Hellenisticum*, *ad* fr. 961, p. 464.

[87] *Vide* F. LASSERRE, "Aux Origine de l' Anthologie: I. Le Papyrus P. Brit. Mus. Inv. 589 (Pack 1121)", pp. 224-226. Peek, poucos anos antes, já divulgara que Milne também teria encontrado traços de outros nomes que possivelmente teriam sido listados depois de Posídipo, defendendo que tal antologia de epigramas poderia ter sido composta por epigramas de autores diverso; *uide* W. PEEK, "Poseidippos [3]", c. 439.

[88] *Vide* nota anterior.

[89] *Vide* H. LLOYD-JONES *et* P. J. PARSONS, *Supplementum Hellenisticum*, *ad* fr. 961, pp. 464-465. Examinando posteriormente as imagens do *verso* do papiro, Bastianini observa que podem ser identificadas duas caligrafias diversas e que o espaçamento entre a segunda inscrição e o nome de Posídipo talvez levem a crer que o genitivo Ποσειδίππου possa não estar diretamente conectado a σύμμεικτα ἐπιγράμματα; *uide* G. BASTIANINI, "Il Papiro di Posidippo un Anno Dopo. Presentazione", p. 4.

[90] Posidipp. *Epigrammata*, 3110-3119 Gow-Page ~ 116 Austin-Bastianini; 3120-3125 Gow-Page ~ 119 Austin-Bastianini; 36, 37, 38 *et* 39 Austin-Bastianini. Na maior parte dos casos, Arsínoe parece ser mencionada nesses epigramas por causa do estabelecimento do culto a Arsínoe-Afrodite em Alexandria. No fragmento 113 Austin-Bastianini, composição acerca da construção de um ninfeu ou fonte, uma

atribuição desse suposto epitalâmio a Posídipo, como é assumido por AUSTIN & BASTIANINI[91], embora isso não deixe de ser uma hipótese. Quanto a sua forma, embora o título encontrado no verso do papiro se refira a epigramas, os poucos versos supérstites parecem remeter muito mais a uma elegia de tamanho incerto[92] do que a um epigrama[93]. Se considerarmos que essa composição teria aberto uma recolha de epigramas, isso talvez não causasse estranhamento, visto que o livro IV da *Antologia Palatina* reúne os poemas que seriam usados como proêmios das antologias de epigramas reunidos por Meleagro, Filipe e Agatias, os quais se assemelham muito mais a elegias do que a epigramas[94]. Compilações de epigramas parecem ter sido populares durante o período helenístico[95], de modo que não seria improvável que esse suposto epitalâmio a Arsínoe

---

imagem de Arsínoe aparece no centro da obra. Embora Berenice seja a figura central do epigrama 78 Austin-Bastianini, Arsínoe também é mencionada. Acerca desses epigramas, *uide etiam* A. S. F. GOW *et* D. L. PAGE, *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*, *ad* 3110-3125, vol. II, pp. 401-402; P. M. FRASER, *Ptolemaic Alexandria*, vol. I, pp. 568-569 *et* 596-597; M. FANTUZZI, "Chapter VIII.3: Posidippus and the Ideology of Kingship", *in* M. FANTUZZI *et* R. HUNTER, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, pp. 377-389; *Idem*, "The Structure of the Hippika in P. Mil. Vogl. VIII 309", pp. 212-224; E. KOSMETATOU, "Constructing Legitimacy: The Ptolemaic *Familiengruppe* as a Mean of Self-Definition on Posidippus' *Hippika*", pp.225-246; S. STEPHENS, "For you, Arsinoe ...", pp. 161-176; A. AMBÜHL, "Tell, All ye Singers, my Fame: Kings, Queens and Nobility in Epigram", pp. 279-285. Acerca do culto a Arsínoe, *uide etiam* P. M. FRASER, *Ptolemaic Alexandria*, vol. I, pp. 197, 228-246 *et* 667-668.

[91] Posidipp. *Opera*, fr. 114 Austin-Bastianini. *Vide etiam* G. BASTIANINI, "Il Papiro di Posidippo un Anno Dopo. Presentazione", pp. 1-5. Essa possível autoria é cautelosamente assumida anteriormente por Fernández-Galiano em sua edição da obra de Posídipo, assim como também por parte dos editores anteriores; *uide* E. FERNÁNDEZ-GALIANO, *Posidipo di Pela*, pp. 38-39.

[92] É provável que esse poema não fosse muito longo; *uide etiam* A. CAMERON, *Callimachus and his Critics*, pp. 286-287.

[93] Acerca da natureza dos gêneros conhecidos como epigrama e elegia e da problemática que envolve sua distinção, *uide etiam* B. GENTILI, "Epigramma ed Elegia", pp. 37-90; M. L. WEST, "Elegy", *in Studies in Greek Elegy and Iambus*, pp. 1-21; G. O. HUTCHINSON, "The New Posidippus and Latin Poetry", pp. 7 sqq.; E. BOWIE, "From Archaic Elegy to Hellenistic Sympotic Epigram?", pp. 95-112; A. CAMERON, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, pp. 13 sqq.

[94] Acerca dessas antologias de epigramas, *uide etiam* A. CAMERON, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, pp. 1-18; K. J. GUTZWILLER, *Poetic Garlands*, pp. 5-14 *et* 15-46; L. ARGENTIERI, "Meleager and Philip as Epigram Collectors", pp. 147-164.

[95] *Vide* L. ARGENTIERI, "Epigramma e Libro: Morfologia delle Raccolte Epigrammatiche Premeleagree", pp. 1-20; *Idem*, "Meleager and Philip as Epigram Collectors", pp. 147 sqq. ; N. KREVANS, "The Arrangement of Epigrams in Collections", pp. 131-146. A descoberta do papiro *PMil.Vogl.* VIII 309 com sua coleção de mais de uma centena de epigramas atribuídos a Posídipo pelos editores e pela maioria dos comentadores reacendeu o interesse acerca das recolhas de epigramas helenísticas. Muitos estudos têm sido publicado acerca desse papiro nos últimos anos, de modo que eu destacarei apenas alguns poucos títulos; *uide* G. BASTIANINI, C. GALLAZZI *et* C. AUSTIN, *Posidippo di Pella: Epigrammi (P.Mil. Vogl. VIII 309)*; G. BASTIANINI *et* A. CASANOVA (Edd.), *Il Papiro di Posidipo um Anno Dopo*; C. AUSTIN *et* G. BASTIANINI, *Posidippi Pellaei quae Supersunt Omnia*, 1-112; B. ACOSTA-HUGUES, E. KOSMETATOU *et* M. BAUMBACH (edd.), *Labored in Papyrus Leaves: Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P.Mil. Vogl. VIII 309)*; M. Di MARCO, B. M. PALUMBO STRACCA *et* E. LELLI (edd.), *Posidippo e gli Altri: Il Poeta, il Genere, il Contesto Culturale e Letterario*; K. J. GUTZWILLER, *The New Posidippus: A Hellenistic Poetry Book*. Contra a atribuição de todos os epigramas dessa antologia a Posídipo, *uide* H. LLYOD-JONES, "Review: Posidippo di Pella, *Epigrammi (P. Mil. Vogl. VIII 309)*, ed. Guido Bastianini e Claudio Gallazzi com la collaborazione di Colin Austin, ser. Papiri dell' Università degli Studi di Milano (Milano: Edizioni

tivesse encabeçado uma dessas coleções, seja ela composta por epigramas de autores diversos, seja ela composta por epigramas apenas de Posídipo[96], coleção que talvez possa ter sido ofertada a Ptolomeu II por ocasião de seu primeiro ou segundo casamento[97].

Quanto ao metro, a escolha do metro elegíaco para a composição de um epitalâmio não me parece ser totalmente excêntrica, embora os poucos testemunhos preservados acerca dos poemas de casamento helenísticos e os exemplares de epitalâmios latinos apontem o hexâmetro datílico como metro mais comumente empregado na composição de tais poemas[98]. A popularidade alcançada pelo metro elegíaco durante o período helenístico, a qual se reflete no emprego desse metro na composição de gêneros poéticos tradicionalmente associados a outros metros[99], e a possibilidade do fr. 114 Austin-Bastianini ter tido a função de proêmio de uma coleção de epigramas, função que talvez tenha determinado a própria escolha do metro, apresentam-se como explicações bastante coerentes para a existência de um ou mais epitalâmios elegíacos helenísticos, ainda que outros poemas similares não sejam conhecidos. Isso não determina, porém, que o fr. 392 Pfeiffer tenha necessariamente encabeçado um poema elegíaco ao invés de uma composição hexamétrica.

Composições destinadas a celebrar não diretamente as glórias dos Ptolomeus, mas sim de suas rainhas são identificadas ao longo das obras de diversos poetas helenísticos. Calímaco dedicou poemas não somente a Arsínoe[100], mas também a

---

Universitarie di Lettere, Economia Diritto, 2001, 264 pp.", pp. 612-616; *Idem*, "All by Posidippus?", pp. 277-280; S. SCHRÖDER, "Skeptische Überlegungen zum Mailänder Epigrammpapyrus (P.Mil. Vogl. VIII 309)", pp. 29-73.

[96] Como parece ser o caso do *PMil.Vogl.* VIII 309.

[97] Acerca dessa hipótese, *uide* F. LASSERRE, "Aux Origine de l' Anthologie: I. Le Papyrus P. Brit. Mus. Inv. 589 (Pack 1121)", pp. 242 sqq.; A. CAMERON, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, pp. 7; L. ARGENTIERI, "Epigramma e Libro: Morfologia delle Raccolte Epigrammatiche Premeleagree", p. 9; K. J. GUTZWILLER, *Poetic Garlands*, p. 156; S. BARBANTANI, Φάτις Νικηφόρος, pp. 59-60. Ou, como Barbantani aponta posteriormente, talvez o poema possa ter sido apresentado ao casal real em outra ocasião em especial; *uide* S. BARBANTANI, "Goddess of Love and Mistress of the Sea. Notes on a Hellenistic Hymn to Arsinoe-Aphrodite (P. Lit. Goodsp. 2, I-IV)", pp. 142-143.

[98] Cameron acredita que o uso do hexâmetro datílico seria a regra para os epitalâmios helenísticos; *uide* A. CAMERON, *Callimachus and his Critics*, p. 152. Entretanto, tanto o *carmen* LXI de Catulo, quanto o canto nupcial entoado pelo coro na tragédia *Medéia* de Sêneca constituem exemplares de epitalâmios compostos em metros líricos, metros que, de acordo com os testemunhos preservados, também teriam sido utilizados nas composição de epitalâmios nos séculos anteriores.

[99] Acerca da popularidade do metro elegíaco no período helenístico e de seu emprego na composição de diversos gêneros poéticos, *uide etiam* A. CAMERON, *Callimachus and his Critics*, pp. 145-154.

[100] Callim. *Fragmenta*, fr. 228 Pfeiffer [ἐκθέωσις Ἀρσινόης]; fr. 392 Pfeiffer.

Berenice II[101], Teócrito, em uma de suas composições miméticas, apresenta a celebração de um dos festivais patrocinados por Arsínoe[102], e entre a coleção, recentemente descoberta, de epigramas atribuídos a Posídipo, destacam-se os epigramas destinados às mulheres da casa imperial[103]. Esses poemas, ao invés de constituírem exemplos isolados do uso de uma mesma temática, parecem refletir os próprios ideais ptolomaicos de patronagem.

Alguns comentadores também tentaram identificar, em maior ou menor grau, elementos que aludam a Ptolomeu II e Arsínoe no *Idílio* XVIII de Teócrito, poema que celebra a união de Helena e Menelau, como visto acima[104]. Apesar do caráter negativo que envolve alguns detalhes do mito, as narrativas acerca de Helena associam-na, ao menos em algumas versões, ao Egito, o que talvez pudesse justificar a escolha de Helena e Menelau para espelhar a união do casal imperial em uma composição provavelmente destinada a uma audiência alexandrina[105]. Em outro de seus *Idílios*, Teócrito se utiliza da união mitológica de Zeus e Hera para ilustrar a união de Arsínoe e Ptolomeu[106], escolha que parece óbvia, ainda mais se tem como finalidade apresentar um precedente mitológico grego que validasse um casamento entre irmãos, o qual talvez

---

[101] *Id. Aetia*, fr. 254-269 *SH* [*Victoria Berenices*]; fr. 110 Pfeiffer [*Coma Berenices*]. Acerca desses poemas, *uide* R. HUNTER, "Chapter II.8: Poems for a Princess", *in* M. FANTUZZI *et* R. HUNTER, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, pp. 83-88.

[102] Theocr. *Idyllia*, XV. Acerca desse *Idílio*, *uide* A. S. F. GOW, *Theocritus*, vol. II, *ad* XV, pp. 262-304; F. T. GRIFFITHS, , pp. 116-128; *Idem*, "Home before Lunch: The Emancipated Woman in Theocritus", *in* H. P. FOLEY (Ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, pp. 247-273; J. B. BURTON, *Theocritus's Urban Mimes*, pp. 133-154; R. HUNTER, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, pp. 110-138; J. D. REED, "Arsinoe's Adonis and the Poetics of Ptolemaic Imperialism", pp. 319-351; J. A. FOSTER, "Arsinoe II as Epic Queen: Encomiastic Allusion in Theocritus, Idyll 15", pp. 133-148.

[103] Acerca desses epigramas, *uide* M. FANTUZZI, "Chapter VIII.3: Posidippus and the Ideology of Kingship", *in* M. FANTUZZI *et* R. HUNTER, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, pp. 377-389; M. FANTUZZI, "Posidippus at Court: The Contribution of the Ἱππικά of P.Mil.Vogl. VIII 309 to the Ideology of Ptolemaic Kingship", pp. 249-268; D. J. THOMPSON, "Posidippus, Poet of the Ptolemies", pp. 269-283; A. AMBÜHL, "Tell, All ye Singers, my Fame: Kings, Queens and Nobility in Epigram", pp. 279-285.

[104] Acerca da presença ou não de elementos que se referem aos Ptolomeus no *Idílio* XVIII de Teócrito, *uide* K. KUIPER, "De Theocriti Carmine XVIII", pp. 223-242; F. T. GRIFFITHS, *Theocritus at Court*, pp. 57-59 *et* 88-91; A. S. F. GOW, "Philology in Theocritus", p. 116; M. C. PANTELIA, "Theocritus at Sparta: Homeic Allusions in Theocritus' Idyll 18", pp. 76-81; R. HUNTER, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, pp. 163 sqq.

[105] Acerca do culto de Helena e dos Dióscuros no Egito ptolomaico, *uide* ; F. T. GRIFFITHS, *Theocritus at Court*, pp. Pp. 88 sqq.; ; R. HUNTER, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, pp. 163 sqq.; S. A. STEPHENS, "Ptolemaic Pastoral", pp. 96-99.

[106] Theocr. *Idyllia*, XVII 131-134:

ὧδε καὶ ἀθανάτων ἱερὸς γάμος ἐξεπελέσθη
οὓς τέκετο κρείουσα Ῥέα βασιλῆας Ὀλύμπου;
ἓν δ λέχος στόρνυσιν ἰαύειν Ζηνὶ καὶ Ἥρῃ
χεῖρας φοιβήσασα μύροις ἔπι παρθένος Ἶρις.

Acerca da associação da figura desses deuses a Ptolomeu II e Arsínoe, *uide etiam* a bibliografia citada na nota de rodapé 77, p. 61.

fosse visto como demasiadamente 'egípcio' pela população grega de Alexandria. É bastante possível também que obras cujas temáticas envolvessem mitos acerca de Helena, assim como acerca dos Dióscuros, agradassem uma audiência egípcia, já que seriam divindades gregas cultuadas no Egito, o que também parece explicar o próprio interesse de Teócrito e de outros poetas por esses mitos. Por outro lado, eu não encontro no próprio poema elementos suficientemente claros para identificar o *Epitalâmio de Helena* como uma espécie de composição encomiástica destinada a celebrar de modo alusivo a união de Ptolomeu II e Arsínoe.

Ainda assim, apesar de eu não poder identificar claramente o *Idílio* XVIII de Teócrito como uma espécie de encômio aos Ptolomeus, a distinção que eu emprego, logo no início desta seção, dividindo os epitalâmios helenísticos em dois grupos, o dos 'epitalâmios mitológicos' e o dos 'epitalâmios encomiásticos', talvez se mostre de certa forma imprecisa. Os fragmentos dos poucos versos relativos à composição identificada como *Epitalâmio de Arsínoe* e atribuída a Posídipo revelam, de forma similar a outros poemas destinados a elogiar Ptolomeu e os membros de seu círculo, uma equiparação entre a figura de Arsínoe e a figura de uma deusa, nesse caso Hera, muito provavelmente aproximando, assim como no *Encômio de Ptolomeu* de Teócrito, a imagem de Ptolomeu II e Arsínoe da imagem da união entre Zeus e Hera. Devido à escassez de testemunhos e às poucas fontes, é difícil saber até que ponto os dois modelos helenísticos de epitalâmio diferenciados por mim estariam realmente distantes um do outro e justificariam esse tipo de classificação.

Parte II: *Ο ἐπιθαλάμιον em Roma*

1. Catulo e seus Contemporâneos

De acordo com alguns fragmentos e testemunhos conservados, Catulo não teria sido o único e talvez nem o primeiro poeta romano a compor epitalâmios[1]. Fragmentos de epitalâmios atribuídos a alguns de seus contemporâneos, Calvo[2], poeta mencionado pelo próprio Catulo em alguns de seus poemas[3], possivelmente em razão de sua amizade e afinidades poéticas, e Ticidas[4], apontam para a provável composição de outros poemas nupciais nesse período e quiçá para certa popularidade do gênero entre os poetas conhecidos como *poetae novi*[5]. Epitalâmios aparentemente também teriam sido compostos por Partênio de Nicéia[6], poeta originário da Bitínia[7], o qual teria sido trazido para Roma pelo próprio poeta Cina ou seu pai[8] e cuja obra provavelmente teria influenciado essa geração de poetas[9]. A partir do que é conhecido acerca da obra de Partênio, não é possível, porém, determinar qual seria sua influência sobre a obra de Catulo ou mesmo se Partênio poderia tê-la influenciado[10].

Dos poemas conhecidos de Catulo[11], transmitidos em um coleção conhecida como *Catulli Veronensis Liber*, "Livro de Catulo de Verona", seus poemas nupciais

---

[1] Acerca dos testemunhos e fragmentos nupcias romanos supérstites atribuídos a poetas contemporâneos e posteriores a Catulo, *uide* S. HORSTMANN, *Das Epithalamium in der Lateinischen Literatur der Spätantike*, pp. 55-63. Acerca de alguns epitalâmios bizantinos conservados, *uide* T. VILJAMAA, *Studies in Greek Encomiastic Poetry of the Early Byzantine Period*, pp. 125 sqq.

[2] Calv. *Fragmenta*, fr. 4-8 Morel / Buechner / Blänsdorf ~ fr. 29-33 Hollis. Acerca desses fragmentos, *uide* E. COUTNEY, *The Fragmentary Latin Poets*, pp. 203-205; A. S. HOLLIS, *Fragments of Roman Poetry* c. *60 BC – AD 20*, pp. 53-54 *et* 71-77.

[3] Catull. *Carmina*, XIV 2; LIII 3; XCVI 2.

[4] Ticid. *Fragmenta*, fr. 1 Morel / Buechner / Blänsdorf ~ fr. 102 Hollis. Acerca desse fragmento, *uide* E. COUTNEY, *The Fragmentary Latin Poets*, p. 229; A. S. HOLLIS, *Fragments of Roman Poetry* c. *60 BC – AD 20*, pp. 158 *et* 162-163.

[5] Acerca desses poetas e de um panorama sobre o período, *uide* A. TRAGLIA, *Poetae Novi*, pp. 1-24.

[6] Parthen. *Fragmenta*, fr. 37 Lightfoot ~ fr. 649 *SH*; fr. 53 Lightfoot ~ fr. 666 *SH*. Acerca desses fragmentos, *uide* J. L. LIGHTFOOT, *Parthenius of Nicaea*, *ad* fr. 37, pp. 196-197; *ad* fr. 53, p. 206

[7] Acerca da pátria de Partênio segundo os testemunhos antigos, *uide* C. FRANCESE, *Parthenius of Nicaea and Roman Poetry*, pp. 17-18.

[8] Acerca dessa discussão, *uide* C. FRANCESE, *Parthenius of Nicaea and Roman Poetry*, pp. 11-28.

[9] Acerca da possível influência da obra de Partênio de Nicéia sobre a produção poética romana a partir do fim da República, *uide* N. B. CROWTHER, "Parthenius and Roman Poetry", pp. 65-71; J. L. LIGHTFOOT, *Parthenius of Nicaea*, pp. 50-76. Acerca da natureza de sua poesia e de seus possíveis modelos poéticos, *uide Idem, ibidem*, pp. 17-49; C. FRANCESE, *Parthenius of Nicaea and Roman Poetry*, pp. 47-67.

[10] Acerca de uma possível relação entre um fragmento de Partênio, talvez originário de um epitalâmio, e o *carmen* LXII de Catulo, *uide* J. L. LIGHTFOOT, *Parthenius of Nicaea*, *ad* fr. 53, p. 206.

[11] A principal edição dos poemas de Catulo usada neste estudo é a de Mynors: R. A. B. MYNORS, *C. Valerii Catulli Carmina*, pp. 40 sqq. A defesa de uma edição diversa da de Mynors para algumas passagens será apontada na análise da própria passagem no corpo do texto. Traduções mais recentes da

(Catull. *Carmina*, LXI, LXII *et* LXIV) parecem ocupar uma posição de destaque, não somente encabeçando e tomando boa parte da seção dos *carmina maiora* (LXI-LXVIII), mas também incluindo entre eles seu poema mais longo (*carmen* LXIV)[12]. Embora sejam chamados genericamente 'epitalâmios'[13], a análise desses três poemas mostra que não apenas diferem bastante entre si, como também se afastam em grande medida do que poderia ser considerado um canto nupcial tradicional.

1.1. Catull. *Carmina*, LXI

O primeiro desses poemas nupciais, o *carmen* LXI[14], uma composição lírica polimétrica, em que cada estrofe é formada por quatro versos glicônicos e um ferecrácio, possui 228 versos conservados e algumas lacunas[15], a partir das quais se estima que seu comprimento total seria de 235 versos. O poema celebra a união de Mânlio Torquato e Jûnia (ou Vínia) Aurunculéia[16] e nada indica que essa composição

---

obra de Catulo para o português foram publicadas pelos professores João Angelo Oliva Neto e Paulo Sérgio de Vasconcellos; *uide* J. A. OLIVA NETO, *O Livro de Catulo*; P. S. de VASCONCELLOS, *O Cancioneiro de Lésbia*. O livro de Paulo Sérgio de Vasconcellos não inclui, porém, os poemas nupciais de Catulo. O texto integral deste poema e sua respectiva tradução podem ser encontrados nas páginas no Anexo I.

[12] Parte dos comentadores calimaquianos defende ainda que a temática do casamento ou de sua impossibilidade parece estar presente não apenas no conjunto formado pelos poemas LXI, LXII e LXIV, mas em todo o grupo dos *carmina maiora*, conferindo a ele uma unidade. Acerca dessa possibilidade e da própria coleção de poemas, *uide etiam* G. LIEBERG, "L' ordinamento ed i reciproci rapporti dei carmina maggiori di Catullo", pp. 23-47; E. SCHÄFER, *Das Verhältnis von Erlebnis und Kunstgestalt bei Catull*, pp. 73-77; G. N. SANDY, "Catullus 63 and the Theme of Marriage", pp. 185-195; G. W. MOST, "On the Arrangement of Catullus' Carmina Maiora", pp. 109-125; C. MARTIN, *Catullus*, pp. 172-184; N. HOLZBERG, *Catull*, pp. 111-150 [mais especificamente sobre a ligação dos poemas LXI a LXIV com a temática matrimonial]. Acerca da organização da coleção de poemas de Catulo, *uide etiam* K. QUINN, "Tradition in Catullan Criticism", pp. 386-389; T. P. WISEMAN, *Clio's Cosmetics*, pp. 175-182 [reimpresso em J. H. GAISSER (Ed.), *Catullus*, pp. 66-74]; *Idem*, *Catullus and his World*, pp. 265-266; D. F. S. THOMSON, *Catullus*, pp. 6-11; G. O. HUTCHINSON, "The Catullan Corpus, Greek Epigram, and the Poetry of Objects", pp. 206 sqq.; P. GREEN, *The Poems of Catullus*, pp. 13-18; M. B. SKINNER, "Authorial Arrangement of the Collection: Debate Past and Present", *in Idem* (Ed.), *A Companion to Catullus*, pp. 35-53.

[13] Apenas um parte do *carmen* LXIV pode ser considerado um canto nupcial, de modo que a denominação 'epitalamio' é atribuída por alguns somente aos *carmina* LXI e LXII.

[14] Atualmente os mais detalhados estudos acerca do *carmen* LXI ainda são o livro de Paolo Fedeli de 1972, com uma segunda edição em inglês de 1983 e o comentário em três volumes de Hans Peter Syndikus a todos os poemas de Catulo, publicado entre 1984 e 1990 e com sua terceira edição publicada em 2001; *uide* P. FEDELI, *Catullus' Carmen 61*; H. P. SYNDIKUS, *Catull*. Na indicação dos números dos versos, eu prefiro utilizar a numeração que inclui as supostas lacunas textuais, computando 235 versos.

[15] Catull. *Carmina*, LXI 79-82, 112-114 *et* 159-160.

[16] Nada se sabe sobre a identidade da noiva, mas o noivo é possivelmente Lucius Manlius Torquatus, nomeado pretor em 49 a.C. e mencionado por Cicero em suas obras (Cic. *De Finibus*, I 13, I 25; *Brutus*, 265). O nome dos Torquatos, referindo-se provalmente a Lucius e ou a seu pai, o qual teria sido nomeado cônsul em 65 a.C. e era seu homônimo, ou a seu irmão Aulus, nomeado questor em 43 a.C, também são citados por Plínio, o Jovem (Plin. Secund. *Epistolae*, V 3, 5), o qual aparentemente faz referência a suas

teria sido entoada durante os festejos desse casamento, já que, quanto a sua forma e seu conteúdo, ele não se ocupa de uma ocasião de performance específica, ao contrário do *Idílio* XVIII de Teócrito, mas se dedica a diversos estágios relativos a uma cerimônia nupcial hipotética, a qual parece reproduzir um associação de costumes gregos e, sobretudo, costumes romanos, além de algumas partes do cerimonial serem omitidas[17]. Isso não significa, porém, que esse poema não possa ter sido apresentado publicamente em alguma ocasião relacionada ou não a essa união.

O *carmen* LXI se inicia com uma espécie de hino a Hímen (*Id. ib.*, LXI 1-75), o qual seria entoado com o intuito de invocar o deus para que ele anua ao casamento de Jûnia Aurunculéia e Mânlio Torquato e conduza a noiva até seu novo marido. Quanto a sua forma, esta seção do poema se apropria de elementos próprios do gênero hínico, podendo ser subdividida em duas partes: a primeira delas marcada pela κλῆσις, a invocação a um deus (*Id. ib.*, LXI 1-45), e constituindo por si só uma espécie de ὕμνος κληπικός, e a segunda parte, a qual apresente elementos de uma εὐλογία, marcada sobretudo por sua ἀρεταλογία (*Id. ib.*, LXI 46-75)[18].

A subdivisão demarcada pela invocação de Hímen (*Id. ib.*, LXI 1-45) apresenta motivos tradicionais, referindo-se ao deus em *Du-Stil* e nomeando já em sua primeira estrofe, estruturada como uma ἐπίκλησις, sua *sedes* (*Id. ib.*, LXI 1-2: *collis o Heliconiei / cultor*), seu γένος (*Id. ib.*, LXI 2: *Uraniae genus*) e sua principal τιμή (*Id. ib.*, LXI 3-4: *qui rapis teneram ad uirum / uirginem*), a qual prenuncia o motivo que não apenas perpassa o 'hino a Hímen', mas também todo o poema em si[19]. Tradicionalmente o deus

---

composições poéticas. Acerca da identidade dos noivos, *uide etiam* C. L. NEUDLING, *A Prosopography to Catullus*, pp. 116-125 [*L. Manlius Torquatus*] *et* 185 [*Vibia Aurunculeia*]; C. J. FORDYCE, *Catullus*, p. 237; J. F. MITCHELL, "The Torquati", pp. 23-31; J. K. NEWMAN, *Roman Catullus and the Modification of the Alexandrian Sensibility*, pp. 206-207 ; H. P. SYNDIKUS, *Catull*, Teil II, pp. 1-2; S. J. HARRISON, "Hereditary Eloquence among the Torquati: Catullus 61, 209-218", pp. 285-287; A. GRILLI *et* G. PADUANO, *Gaio Valerio Catullo, Le Poesie*, *ad carmen* LXI, p. 212; D. F. S. THOMSON, *Catullus*, p. 348.

[17] *Vide* P. FEDELI, *Catullus' Carmen 61*, pp. 147-157; H. P. SYNDIKUS, *Catull*, Teil II, pp. 1-12.

[18] São notáveis algumas semelhanças entre o *carmen* XXXIV de Catulo, composição que se estrutura como um hino à deusa Diana, e o *carmen* LXI como escolha do metro, uma combinação de glicônicos e ferecrácios, organizados em estrofes de 3 glicônicos e 1 ferecrácio no *carmen* XXXIV e em estrofes de 4 glicônicos e 1 ferecrácio no *carmen* LXI, e o uso do *Du-Stil*. Acerca desse *Hino a Diana*, *uide etiam uide* W. KROLL, *C. Valerius Catullus*, *ad c.* 34, pp. 62-64; C. J. FORDYCE, *Catullus*, *ad c.* 34, pp. 171-176; H. P. SYNDIKUS, *Catull*, Teil I, pp. 194-199. Acerca das partes que costumam compor a estrutura de um hino, *uide* nota de rodapé 103, p. 31.

[19] Acerca dos aspectos estilísticos de um hino, *uide* E. NORDEN, *Agnostos Theos*, pp. 143-76. Acerca das características de um deus que costumam ser mencionadas em uma ἐπίκλησις hínica, *uide etiam* K. KEYSSNER, *Gottervorstellung und Lebensauffassung im Griechischen Hymnus*, pp. 9 sqq. ; R. JANKO, "The Structure of the Homeric Hymns. A Study in Genre.", pp. 9 sqq.; W. H. RACE, "Style and Rhetoric in Opening Hymns", *in Style Rhetoric in Pindar's Odes*, pp. 85-6; J. M. BREMER *et* W. D. FURLEY, *Greek Hymns*, vol. I, pp. 52-6.

a ser invocado é nomeado diretamente nas primeiras posições do primeiro verso, muitas vezes no acusativo, o que não ocorre aqui[20]. O deus não é nomeado diretamente no início do hino, mas seu nome é mencionado por meio do refrão *o Hymenaee Hymen* / *o Hymen Hymenaee*[21], o qual parece assim acumular as funções de grito cultual/refrão nupcial e invocação hínica. Catulo ainda utiliza esses mesmos versos como refrão em três outras passagens dessa seção em intervalos regulares[22]. Esta não é, porém, a única repetição presente nessa subdivisão do poema, os versos [...] / *te uolente. quis huic deo* / *compararier ausit?*, "[...] se tu desejares. Quem a esse deus ousou ser comparado?", também são repetidos três vezes ao final de três estrofes consecutivas[23], as quais encerram a ἀρεταλογία do 'hino'. Outros 'refrãos' aparecem ainda ao longo do restante do poema.

Os versos seguintes (*Id. ib.*, LXI 6-45) têm em comum o emprego de verbos no imperativo[24], os quais demarcam a invocação e urgem para o deus se fazer presente, e o arranjamento de subtemas em pares de estrofes. Na segunda (*Id. ib.*, LXI 6-10) e na terceira (*Id. ib.*, LXI 11-15) estrofes se encontra a caracterização do deus, mas, embora o tema comum a elas seja o casamento, imagens diversas são apresentadas em cada uma delas. Nos versos 6-10[25], as têmporas ornadas com flores, o flâmeo e os socos amarelos[26], elementos que caracterizariam uma noiva romana, são associados aqui a Hímen. Na estrofe seguinte[27], nada mais se diz sobre seus trajes ou enfeites, mas o deus

---

[20] No *Hino a Diana* de Catulo (Catull. *Carmina*, XXXIV), o nome da deusa ocupa a primeira posição do primeiro verso do poema e se repete mais uma vez duas vezes depois. Essa estrofe, porém, constitui apenas uma breve apresentação do coro de meninas e meninos que irá celebrar a deusa. No hino propriamente dito (*Id. ib*. XXXIV 5-24), o nome Diana não aparece nenhuma vez, embora a deusa seja referida por outros nomes, atributos e ἐπικλήσεις.

[21] Catull. *Carmina*, LXI 4-5.

[22] Catull. *Carmina*, LXI 39-40, 49-50 *et* 59-60.

[23] Catull. *Carmina*, LXI 64-65, 69-70 *et* 74-75.

[24] Catull. *Carmina*, LXI 6: *cinge*; 8: *cape*; 9: *ueni*; 14: *pelle*; 15: *quate*; 26: *age*; 27: *perge*; 31: *uoca*; 38: *agite*; 39: *dicite*.

[25] Catull. *Carmina*, LXI 6-10:

cinge tempora floribus
suave olentis amaraci,
flammeum cape, laetus huc,
huc ueni, niueo gerens
luteum pede soccum; 10

[26] Acerca da cor representada pelo adjetivo *luteus*, *uide etiam TLL* VII.2, *s. u.* "2. *Luteus, -a, -um*", cc. 1895-1897; R. EDGEWORTH, "*Luteus*: Pink or Yellow?", pp. 212-220; J. CLARKE, *Imagery of Colour & Shining*, pp. 96-97, 181. Os pés da própria noiva, que estariam igualmente calçados com socos, são referidos posteriormente como *aureolos*, 'dourados', neste poema (Catull. *Carmina*, LXI 167), o que reforça a impressão de que o adjetivo *luteus* se refere a um tom de amarelo com algumas notas alaranjadas ou vermelhas.

[27] Catull. *Carmina*, LXI 11-15:

excitusque hilari die,
nuptialia concinens

é caracterizado então como um participante do cortejo nupcial, já que integraria os cantos e danças e traria um archote na mão[28]. Esses elementos não apenas remetem aos eventos que irão ocorrer em um futuro muito próximo, assim que o deus se fizer presente, e que são aguardados por todos os celebrantes, adiantando a matéria da seção do poema que se segue ao 'hino a Hímen', mas também centralizam em uma única imagem as três esferas distintas que compõem a celebração de uma matrimônio[29]: 1) a(s) divindade(s) que sanciona(m) a união, 2) os noivos e 3) aqueles que comemorariam, junto com os noivos, a união conjugal, sejam eles parte da família, do círculo de relações sociais dos noivos ou da comunidade[30].

Nas duas estrofes seguintes, a quarta (*Id. ib.*, LXI 16-20) e a quinta (*Id. ib.*, LXI 21-25), são mencionados pela primeira vez os noivos, Jûnia ou Vínia Aurunculéia e Mânlio Torquato. Nos versos da quarta estrofe, não apenas é esclarecido o motivo do deus ser neste momento invocado, mas também é sinalizado, por meio da comparação, introduzida por *qualis*, no qual a (beleza da) noiva é comparada a Vênus, mais especificamente na ocasião em que ela teria se dirigido ao julgamento presidido por Páris[31], que a noiva irá se dirigir até o noivo, o que ocorrerá durante a *deductio*. A não-presença do noivo durante a *deductio* e os momentos que a antecedem poderia explicar a ausência de uma menção a ele na estrofe que se segue (*Id. ib.*, LXI 21-25), a qual também contém um elogio à beleza da noiva, este construído por meio de um símile

---

uoce carmina tinnula,
pelle humum pedibus, manu
pineam quate taedam. 15

[28] Sobre a variação acerca do número de tochas que seriam portadas e acerca do tipo de madeira, *uide* H. P. SYNDIKUS, *Catull*, Teil II, p. 3, nota de rodapé 16. Newman identifica nessa caracterização a participação de dançarinos e encenação de mimos durante os festejos, costume que teria permanecido até o período bizantino; *uide* J. K. NEWMAN, *Roman Catullus and the Modification of the Alexandrian Sensibility*, p. 208. Acerca da associação da imagem de tochas a outros contextos, *uide* E. PARISINOU, " 'Lighting' the World of Women: Lamps and Torches in the Hands of Women in the Late Archaic and Classical Periods", pp. 19-43.

[29] Neste caso, todos os elementos parecem remeter especificamente ao momento da *deductio*.

[30] É possível que Mânlio Torquato tenha integrado o círculo de amizades de Catulo; acerca da identidade do noivo, *uide* nota de rotapé 16, pp. 68-69.

[31] Catull. *Carmina*, LXI 17-19.

introduzido por *uelut*[32]. Nesse, a jovem é comparada a um mirto[33], planta consagrada a Vênus, o que remete à comparação presente na estrofe anterior[34].

Referências à *deductio* também são encontradas nas sexta (*Id. ib.*, LXI 26-30) e sétima (*Id. ib.*, LXI 31-35) estrofes. Na primeira delas, Hímen é exortado a deixar seu lar, para que ele convença, como explicitado na sétima estrofe, a noiva a deixar a casa de seus pais para ser conduzida até seu novo lar, iniciando assim a *deductio*. Em comum, além do previsto deslocamento de ambas as partes, as duas estrofes apresentam também imagens bucólicas, sejam elas utilizadas para retratar a *sedes* do deus na Beócia, sejam elas utilizadas para retratar a tenacidade do amor vinculado ao casamento, um entre outros motivos vegetais recorrentes no imaginário matrimonial de Catulo[35].

O último par de estrofes que delimita a invocação do deus (*Id. ib.*, LXI 36-40 *et* 41-45) é marcado por uma apóstrofe do poeta-narrador às virgens, provavelmente companheiras da noiva e suas coetâneas[36], assim como aquelas retratadas no *Epitalâmio*

---

[32] Catull. *Carmina*, LXI 21.

[33] Catull. *Carmina*, LXI 21-25:

floridis uelut enitens
myrtus Asia ramulis,
quos Hamadryades deae
ludicrum sibi roscido
nutriunt umore: 25

[34] Acerca do mirto e de sua associação a Afrodite/Vênus, *uide* M. STEIER, "Myrtos", cc. 1171-1183; H. BAUMANN, *Die Griechische Pflanzenwelt in Mythos, Kunst und Literatur*, pp. 51-55; H. P. SYNDIKUS, *Catull*, Teil II, p. 19 [*vide* notas de rodapé 105 e 106 para passagens em que a associação entre ambos é encontrada na poesia latina]. Para Clarke, o mirto simbolizaria não apenas a juventude e o vigor da noiva, mas também sua virgindade e sua iminente desfloração; *uide* J. CLARKE, *Imagery of Colour & Shining*, pp. 182-183.

[35] Imagens do reino vegetal são utilizadas ao longo dos três poemas nupciais de Catulo: LXI 21-25 (*floridis uelut enitens* / *myrtus Asia ramulis,* / *quos Hamadryades deae* / *ludicrum sibi roscido* / *nutriunt umore.*), 91-93 (*talis in uario solet* / *diuitis domini hortulo* / *stare flos hyacinthinus.*), 106-109 (*lenta sed uelut adsitas* / *uitis implicat arbores,*/ [*scilicet* marido] *implicabitur in tuum* / *complexum.*), 193-195 ([*scilicet* esposa] *ore floridulo nitens* / *alba parthenice uelut* / *luteumue papauer.*); LXII 39-47 *et* 49-58; LXIV 38-42 (*rura colit nemo, mollescunt colla iuuencis,* / *non humilis curuis purgatur uinea rastris,* / *non glebam prono conuellit uomere taurus*, / *non falx attenuat frondatorum arboris umbram,* / *squalida desertis rubigo infertur aratris.*), 87-90 (*quam* [*scilicet* Ariadne] *suauis exspirans castus odores* / *lectulus in molli complexu matris alebat,* / *quales Eurotae progignunt flumina myrtus* / *auraue distinctos educit uerna colores*), 105-111 (*nam uelut in summo quatientem brachia Tauro* / *quercum aut conigeram sudanti cortice pinum* / *indomitus turbo contorquens flamine robur* / *eruit (illa procul radicitus exturbata* / *prona cadit, late quaeuis cumque habet obuia frangens),*/ *sic domito saeuum* [*scilicet* Minotauro] *prostrauit corpore Theseus* /*nequiquam uanis iactantem cornua uentis*), 278-284 (descrição dos presentes trazidos por Quíron: flores silvestres), 285-293 (descrição dos presentes trazidos por Pênio: catálogo de árvores), 353-355 ([sobre Aquiles] *namque uelut densas praecerpens messor aristas* / *sole sub ardenti flauentia demetit arua,*/ *Troiugenum infesto prosternet corpora ferro*), e a presença do refrão *currite ducentes subtegmina, currite, fusi* ao longo do epitalâmio cantado pelas Parcas (vv. 327, 333, 337, 342, 347, 352, 356, 361, 365, 371, 375 *et* 381). Acerca do uso dessas imagens em poemas nupciais, *uide etiam* nota de rodapé 72, p. 78.

[36] Como apontado pelo poema, elas também estariam prestes a se casar.

de Helena de Teócrito[37], ordenando que elas, reunidas e em uníssono[38], celebrem Hímen por meio do grito cultual *o Hymenaee Hymen* / *o Hymen Hymenaee*[39]. A participação delas no cerimonial provavelmente teria não apenas o propósito de convencer o deus a se manifestar, como sugerido pelo poema na nona estrofe[40], mas também garantir que ele anua igualmente ao casamento futuro de cada uma delas, já que em outras ocasiões como essa ele fora por elas reverenciado. É também por meio da apóstrofe presente na oitava estrofe[41] que se identifica pela primeira vez claramente a função de corifeu/mestre-de-cerimônias adotada pelo poeta ao longo do poema, papel que será reiterado pela presença de outras apóstrofes, dirigidas a destinatários diversos, nos demais versos do *carmen* LXI. A nona estrofe (*Id. ib.*, LXI 41-45) se encerra com a nomeação de Hímen por meio de dois títulos, *dux bonae Veneris*[42], "condutor da boa Vênus", e *boni coniugator amoris*[43], "aquele que une o bom amor", os quais anunciam as τιμαί do deus que serão celebradas na ἀρεταλογία que se inicia logo a seguir.

A seção referente à ἀρεταλογία do deus se estende por seis estrofes (*Id. ib.*, LXI 46-75), o mesmo número de estrofes destinada à κλῆσις, se descontarmos a breve ἐπίκλησις do hino (*Id. ib.*, LXI 1-5) e a apóstrofe às virgens (*Id. ib.*, LXI 36-40 *et* 41-45), presentes na primeira metade do 'hino a Hímen'. Assim como a primeira parte do hino, as estrofes que se referem aos poderes e feitos de Hímen também podem ser arranjadas, tematicamente, em conjuntos de duas estrofes.

A primeira dupla, formada pelas décima (*Id. ib.*, LXI 46-50) e pela décima-primeira (*Id. ib.*, LXI 51-55) estrofes, concentra-se no culto de Hímen e no apreço que os homens sentiriam pelo deus. A primeira delas é marcada pelo uso de uma ἀπορία, delimitada por duas interrrogações: *quis deus magis est ama/tis petendus amantibus?*,

---

[37] Theocr. *Idyllia*, XVIII 1-8.

[38] Catull. *Carmina*, LXI 36: *simul*. Possivelmente para que nenhum delas se destaque nesse momento e rivalize com a noiva na disputa por atenção.

[39] Catull. *Carmina*, LXI 39-40.

[40] Catull. *Carmina*, LXI 41-45:

ut libentius, audiens
se citarier ad suum
munus, huc aditum ferat
dux bonae Veneris, boni
coniugator amoris. 45

[41] Catull. *Carmina*, LXI 36-40:

uosque item simul, integrae
uirgines, quibus aduenit
par dies, agite in modum
dicite, o Hymenaee Hymen,
o Hymen Hymenaee. 40

[42] Catull. *Carmina*, LXI 44.

"Que deus deve ser mais desejado pelos ansiosos amantes?"[44], e *quem colent homines magis / caelitum* [...] *?*, "A qual dos celestes os homens mais cultuam [...]?"[45]. O advérbio *magis*, 'mais', presente em ambas as interrogações, é um elemento comumente encontrado em outros hinos a divindades, enfatizando o poderio e a supremacia divina em determinadas esferas relacionadas a suas τιμαί[46]. As estrofes seguintes têm por intuito confirmar isso e mostram que realmente nenhum outro deus é mais poderoso que Hímen no que concerne a seus atributos. A décima estrofe se encerra com a terceira repetição do grito cultual/refrão *o Hymenaee Hymen / o Hymen Hymenaee*[47]. A décima-primeira estrofe possui como particularidade o destaque dado ao pronome *tu*, endereçado a Hímen, por meio do emprego de uma anáfora πολύπτωτον[48], delimitando os três diferentes grupos que honrariam o deus: 1) os pais com filhos em idade de se casar[49], 2) as noivas[50] e 3) os próprios noivos à espera de suas futuras esposas[51]. Os motivos pelos quais ele seria ou deveria ser por eles reverenciado são esclarecidos nos próximos versos.

A décima-segunda (*Id. ib.*, LXI 56-60) e a décima-terceira (*Id. ib.*, LXI 61-65) estrofes possuem como tema comum as uniões consideradas legítimas. No que se refere ao ceremonial nupcial, Hímen seria não apenas os deus responsável por convencer a noiva a abandonar a casa de seus pais, mas também aquele que a conduziria legitimamente até sua nova casa e a entregaria a seu esposo[52]. Apesar de Vênus reger a esfera das relações amorosas, apenas aquelas sancionadas por Hímen, *id est* aquelas consagradas como 'legítimas', seriam dignas de aprovação pela sociedade[53], de modo que sua importância parece sobrepujar aqui a, da deusa no que se refere a casamentos. Isso parece ser apontado pela atribuição dos títulos *dux bonae Venus* e *boni coniugator*

---

[43] Catull. *Carmina*, LXI 44-45.
[44] Catull. *Carmina*, LXI 46-47.
[45] Catull. *Carmina*, LXI 48-49.
[46] *Vide etiam* K. KEYSSNER, "Der hyperbolische Stil", *in Gottesvorstellung und Lebensauffassung im griechischen Hymnus*, pp. 28-48.
[47] Catull. *Carmina*, LXI 49-50.
[48] Catull. *Carmina*, LXI 51: *te*; 52: *tibi*; 54: te. A variação de casos também é vista na estrofe anterior, já que a primeira interrogação utiliza o pronome interrogativo *quis* (referindo-se a *deus*) no nominativo e a segunda, o pronome no acusativo, ambos encabeçando as frases.
[49] Catull. *Carmina*, LXI 51-52. Aqui o adjetivo *tremulus* parece indicar que esses pais já estariam alquebrados pela idade.
[50] Catull. *Carmina*, LXI 52-53.
[51] Catull. *Carmina*, LXI 54-55.
[52] Catull. *Carmina*, LXI 56-60. Estas etapas também são retratadas ao longo do *carmen* LXI.
[53] Catull. *Carmina*, LXI 61-65.

amoris ao deus nos versos 44-45 e é também realçado pelo emprego de um refrão comum à décima-terceira, à décima-quarta e à décima quinta estrofe[54]:

[...] *at potest*[55]
te uolente. quis huic deo
compararier ausit?
[...] pode, porém,
se tu desejares. Quem a esse deus
ousou ser comparado?

Aliás, essa diferenciação entre o que está submetido à moral e aos costumes e o que não é considerado aprovável parece ser enfatizada pelo emprego, ao longo não só do 'hino a Hímen', mas sim de todo o poema, do adjetivo *bonus* junto aos vocábulos que remetem às esfera de atributos de Vênus[56].

Assim como somente seriam aprovadas as uniões amorosas às quais Hímen teria anuido, também só seriam considerados legítimos os descendentes dessas uniões, motivo esse das estrofes catorze (*Id. ib.*, LXI 66-70) e quinze (*Id. ib.*, LXI 71-75). Nessas duas estrofes finais são contrapostos dois universos distintos, a família e a pátria, mas que aspirariam de forma similar a descendentes. Os filhos gerados por cidadãos cujos amores seriam legitimados por Hímen dariam continuidade não apenas a uma linhagem, mas também seriam considerados cidadãos, sendo assim não apenas parte da sociedade, mas também possuindo deveres, entre eles a defesa da cidade em caso de guerras ou perigo de invasão[57]. Já que a prole considerada legítima estaria vinculada não apenas a sua família, mas também a sua cidade, Hímen se mostra uma divindade digna

[54] Catull. *Carmina*, LXI 63-65; 68-70; 73-75.
[55] O verbo *potest* é substituído na décima-quinta estrofe pelo verbo *queat* (Catull. *Carmina*, LXI 73), verbo que é também utilizado na oração anterior que se contrapõe ao refrão..
[56] Catull. *Carmina*, LXI 19-20: *bona cum bona* / *nubet alite uirgo*; 44: *dux bonae Veneris*; 44-45: *boni coniugator amoris*; 62: *fama* [...] *bona*; 166-167: *transfer omine cum bono* / *limen aureolos pedes*; 186-187: *uos bonae senibus uiris* / *cognitae bene feminae*; 202: *bona* [...] *Venus*; 204-205: *et bonum* / *non abscondis amorem*; 226-227: *bona* / *matre*; 228-229: *optima* / *matre*; 232-233: *boni* / *coniuges*. Acerca das esferas de Vênus provavelmente cultuadas na época de Catulo, *uide etiam* C. U. MERRIAM, "The Julians and Venus", *in Love and Propaganda*, pp. 19-30.
[57] Uma união não pode ser considerada um casamento legítimo se um dos "cônjuges" for um escravo e, portanto, não for considerada cidadão romano. Essas uniões, caso almejassem o *status* de uma união legítima e não constituíssem concubinato, seriam denominadas *contubernium* e seus filhos não seriam considerados 'legítimos'; caso ambas as partes mudassem em algum momento seu *status* e se tornassem cidadãos, o *contubernium* poderia, caso desejado pelo casal e atestado pela sociedade, ser transformado em *matrimonium iustum*. Acerca do *contubernium*, *uide* S. TREGGIARI, *Roman Marriage*, pp. 52-54.

não apenas de cultos privados, mas também de cultos públicos, devendo ser venerado por todos os cidadãos[58].

Visto que os versos 1-75 mostram estrutura e elementos associados tipicamente ao gênero hínico, seria esperado que o 'hino a Hímen' se encerrasse tradicionalmente com uma εὐχή, mas isso não ocorre. Uma 'conclusão' para o poema e a despedida do deus não encontram lugar aqui, já que o canto não se encerra propriamente, mas dá lugar a outras etapas do cerimonial nupcial, em que Hímen também deveria estar presente. O emprego do refrão *io Hymen Hymenaee io* / *io Hymen Hymenaee* ao longo do restante do poema pode ter então a função não apenas de reproduzir o grito ritual que seria entoado ao longo de determinadas fases da cerimônia, mas também recordar à audiência a presença legitimadora do deus.

Como não foram preservados testemunhos suficientes acerca dos cantos nupciais que seriam dedicados a Hímen ou ainda a outras divindades relacionadas a casamentos, é difícil determinar qual seria a natureza e a forma desses cantos em particular, mas é possível que eles agregassem elementos hínicos, assim como visto nestes versos do *carmen* LXI de Catulo, já que uma das finalidades de um ὕμνος seria a celebração de um ou mais deuses. É possível ainda que esse canto, cuja finalidade seria a celebração e/ou invocação de Hímen/Himeneu, correspondesse ao canto nupcial que teria sido conhecido em algum momento como 'himeneu', o que explicaria a homonímia entre o nome do deus e o nome do canto e presença do refrão *o Hymenaee Hymen* / *o Hymen Hymenaee*. Embora não existam elementos suficientes que comprovem que o termo 'himeneu' seria associado na época de Catulo a um tipo de canto nupcial em especial, parece claro que o poeta se apropria de diversos motivos vinculados a cantos tradicionais para compor não apenas os versos 1-75, mas sim todo este poema, motivos que provavelmente seriam identificados por sua audiência e seriam automaticamente relacionados a determinados estágios da cerimônia de casamento.

Após apresentar o 'hino a Hímen', o poema se volta para a noiva, exortando-a a deixar a casa de seus pais e ser conduzida até sua nova casa (*Id. ib.*, LXI 76-120).

[58] A apresentação do casamento como uma celebração que diz respeito tanto à família dos noivos quanto à cidade/comunidade também é vista nos dois tratados de Menandro, o Retor, acerca dos discursos nupciais e no segundo tratado acerca do mesmo gênero atribuído a Pseudo-Dioniso de Halicarnasso; *uide* Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 399 28-31, [VII] 411 14-18; Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 4, 2. O elogio da família e da pátria também seriam encontrados tradicionalmente nesses discursos; *uide* Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 402 25 – 403 25; Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 2, 7. Acerca da idéa de Estado como uma extensão do núcleo doméstico no imaginário greco-latino, *uide* A. GRILLI *et* G. PADUANO, *Gaio Valerio Catullo, Le Poesie*, *ad carmen* LXI, vv. 61-75, pp. 218-219.

Embora Hímen tenha sido invocado para convencer a jovem a deixar a casa e para conduzi-la em segurança até seu marido, vemos aqui a voz do poeta ocupar-se dessa função, interpelando a própria noiva e acompanhando o cortejo até a casa da família do noivo.

A imagem de Hímen dá lugar agora à imagem da noiva e, apesar do caráter mortal da jovem, ela é equiparada a uma divindade tanto por sua beleza quanto por seu papel central nas comemorações. A expressão *claustra pandite ianuae*, "abri os ferrolhos da porta"[59], similar às expressões usadas por Calímaco em seu *Hino a Apolo* (Callim. *Hymni*, II) para indicar que a ἐπιδημία, "visita a um local de culto", do deus estaria prestes a ocorrer e que os celebrantes deveriam estar preparados e que as portas do templo deveriam ser descerradas[60], anuncia que é o momento ritual das portas da casa dos pais da jovem serem abertas, o que possivelmente seria executado pelas virgens já exortadas antes pelo poeta[61], e que a noiva deve agora se manifestar, deixando a casa. A imagem dos archotes acesos[62] evidencia aos ouvintes/leitores não apenas que os celebrantes já estão dispostos para darem início à *deductio*, mas também que a ação se passa, de acordo com o costume, ao cair da noite[63].

O pudor e a relutância da noiva em se juntar aos celebrantes também parecem ser motivos tradicionais[64] e provavelmente ocupariam as duas primeiras estrofes da exortação da noiva (Catull. *Carmina*, LXI 76-80 *et* 81-85)[65]. O elogio da beleza da noiva[66] e a ênfase na fidelidade futura de seu marido[67] são os recursos utilizados pelo

---

[59] Catull. *Carmina*, LXI 76.

[60] Callim. *Hymni*, II 6-7: αὐτοὶ νῦν κατοχῆες ἀνακλίνασθε πυλάων,/ αὐταὶ δ κληῖδες· ὁ γὰρ θεὸς οὐκέτι μακρήν. Essa semelhança é também apontada por Kroll e Fedeli; *uide* W. KROLL, C. *Valerius Catullus*, *ad* vv. 76-120, p. 112; P. FEDELI, *Catullus' Carmen 61*, pp. 63-64. Fedeli também destaca a influência calimaquiana sobre o *carmen* LXI no uso do refrão *prodeas noua nupta* e na espera pela aparição da noiva, o que encontraria paralelo no hino de Calímaco a Atena; *uide* P. FEDELI, *Idem*, pp. 70 *et* 86.

[61] Catull. *Carmina*, LXI 36-40. São elas também que cerram as portas do tálamo em que se recolhem os noivos no fim do poema: *Id. ib.*, LXI 231.

[62] Catull. *Carmina*, LXI 77-78. Essa imagem é novamente aludida nos versos 98-99.

[63] O que também é indicado no *carmen* LXII pela menção ao surgimento de Héspero no céu: Catull. *Carmina*, LXII 1-10.

[64] A demora da noiva em deixar a casa de seus pais ou tutores é mencionada já antes por Plauto na representação dos acontecimentos relativos a uma união nupcial encontrada em uma de suas comédias (Plaut. *Casina*, 798-813) e a relutância em se casar se mostra presente também nas falas enunciadas pelas *innuptae* ao longo do *carmen* LXII: Catull. *Carmina*, LXII 36-37.

[65] Há uma lacuna nessa passagem que corresponderia aos versos 79-82. Acerca das hipóteses sugeridas pelo críticos acerca da temática correspondente a essa lacuna, *uide* P. FEDELI, *Catullus' Carmen 61*, p. 63.

[66] Catull. *Carmina*, LXI 86-95. A beleza da noiva é mencionada novamente nos versos que incentivam o marido a adentrar o tálamo: *Id. ib.*, LXII 192-195.

poeta para tentar convencer a figura da noiva, receosa e chorosa, a seguir seu destino. Cada uma dessas passagens é constituída por duas estrofes, separadas por uma estrofe isolada, onde é reiterado que a noiva deve seguir[68], e nelas, apesar das temáticas centrais diversas, destaca-se não apenas a excelência da noiva, mas também o emprego de imagens tomadas do reino vegetal, seja para realçar a beleza[69] e a pureza da noiva[70], seja para caracterizar a própria união de Torquato e Aurunculéia[71].

Como possível referência à consumação próxima dessa união e à felicidade derivada dela, a exortação da noiva se encerra com uma breve apóstrofe ao leito nupcial (*cubile*), provavelmente construída como um μακαρισμός, como defendido por FEDELI[72], a qual seria composta igualmente por duas estrofes (*Id. ib.*, LXI 111-115 *et*

---

[67] Catull. *Carmina*, LXI 101-110. A fidelidade da noiva e a obediência a seu marido também seriam esperadas e também são mencionadas pelo poeta em outras passagens (Catull. *Carmina*, LXI 151-165, 221-230).

[68] As estrofes acerca da beleza da noiva (Catull. *Carmina*, LXI 86-90 *et* 91-95) e acerca da fidelidade do marido (*Id. ib.*, LXI 101-105 *et* 106-110) são separadas por uma estrofe (*Id. ib.*, LXI 96-100) que não apenas reitera a exortação para que a noiva concorde em deixar a casa de seus pai, utilizando para isso elementos próprios da linguagem cultual, como destacado por Fedeli, mas também alude novamente à imagem das tochas acesas (*Id. ib.*, LXI 98-99); acerca do uso da expressão *audias nostra uerba* nessa estrofe, *uide* P. FEDELI, *Catullus' Carmen 61*, p. 74.

[69] A beleza da noiva é referida por imagens vegetais ao longo de todo o poema: Catull. *Carmina*, LXI 21-25: *floridis uelut enitens/ myrtus Asia ramulis,/ quos Hamadryades deae/ ludicrum sibi roscido/ nutriunt umore*; 57: *floridam* [...] *puellulam*; 106-109: *lenta sed uelut adsitas/ uitis implicat arbores,/ implicabitur in tuum/ complexum*; 193-195: *ore floridulo nitens,/ alba parthenice uelut/ luteumue papauer*.

[70] Catull. *Carmina*, LXI 91-93:

talis in uario solet
diuitis domini hortulo
stare flos hyacinthinus. 93

O emprego do adjetivo *diuitis* nessa estrofe parece fazer referência ao *status* da família da noiva, já que indica a situação da jovem antes de seu casamento, funcionando como uma espécie de elogio indireto a sua família. Um exemplo anterior da menção indireta ao *status* social da família da noiva em uma representação da noiva por meio de imagens retiradas do reino vegetal parece ser encontrado também no uso da expressão ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ, presente no fr. 105a Voigt atribuído a Safo; *uide* G. TSOMIS, *Zusammenschau der Frühgriechischen Monodischen Melik (Alkaios, Sappho, Anakreon)*, p. 236.

[71] Catull. *Carmina*, LXI 106-109:

lenta sed uelut adsitas
uitis implicat arbores,
implicabitur in tuum
complexum. 109

As mais antigas referências literárias ao emprego de imagens do reino vegetal vinculadas ao imaginário nupcial são encontradas nos fragmentos atribuídos a Safo, embora não seja possível se afirmar que ela seria a primeira a associar tal motivo ao universo matrimonial. Seu estabelecimento posterior como *tópos* nupcial é mencionado também nos tratados retóricos acerca dos epitalâmios. Para os fragmentos de Safo que apresentam esse motivo, *uide* p. 24, nota de rodapé 65. Acerca da referência a esse *tópos* nos tratados retóricos, *uide* pp. 47-48. Acerca da inter-relação entre a poesia pastoral e seus motivos bucólicos e a poesia nupcial, *uide* E. F. WILSON, "Pastoral and Epithalamium in Latin Literature", pp. 35-57. Para as passagens que utilizam essas imagens ao longo dos poemas nupciais de Catulo, *uide* nota de rodapé 35, p. 78.

[72] *Vide* P. FEDELI, *Catullus' Carmen 61*, pp. 76-81. O fragmento 1 Morel / Buechner / Blänsdorf de Ticidas possivelmente também teria integrado um μακαρισμός ao leito nupcial. Também em contexto amoroso, embora não 'nupcial', um breve μακαρισμός é também endereçado a um leito em uma das elegias atribuídas a Propércio (Propert. *Elegiae*, II 15, 1-2):

116-120)[73] e também parece remeter a um motivo tradicional[74]. O posicionamento dessa apóstrofe no final desta seção, aludindo aos prazeres do casamento, sugere que a noiva finalmente está prestes a ser convencida ou mesmo já teria sido convencida a ser juntar aos celebrantes, visto que a noiva só iria adentrar realmente o tálamo no final da *deductio*.

Excetuando-se o primeiro par de estrofes desta seção (*Id. ib.*, LXI 76-80 *et* 81-85), o qual se encontra infelizmente corrompido e não aparenta conter o mesmo padrão encontrado nas outras estrofes, o sintagma *prodeas, noua nupta*, "que tu venhas, noiva", é repetido, como uma espécie de refrão, ao fim de cada dupla de estrofes[75], sempre precedido pela oração *sed abit dies*, 'mas o dia se vai'[76], assim como também, isoladamente, no início e fim da estrofe única que parece reiterar o propósito principal desta seção (*Id. ib.*, LXI 96-100)[77], *id est* convencer a noiva a deixar a casa dos pais e seguir até sua futura casa junto com os outros celebrantes.

A unidade da seção referente à exortação da noiva parece ser demarcada não apenas pela escolha dos motivos e pela presença desse refrão, mas também pela contraposição de verbos de movimento[78], que indicam que a cerimônia deve continuar, a verbos que denotam permanência e demora[79], indicando a relutância da noiva em prosseguir. A impaciência refletida nesses versos se explicita no emprego da expressão *sed abit dies*, 'mas o dia se vai', e parece dizer respeito, de certa forma, aos próprios celebrantes, representados aqui pela *persona* do poeta/mestre-de-cerimônias, os quais

---

O me felicem! o nox mihi candida! et o tu
lectule deliciis facte beate meis!

Ticid. *Fragmenta*, fr. 1 Morel / Buechner / Blänsdorf ~ fr. 102 Hollis:

felix lectule talibus
sole amoribus.

[73] Infelizmente há uma outra lacuna de três versos na primeira estrofe referentes à apóstrofe ao leito nupcial: *Id. ib.*, LXI 112-114.

[74] P. FEDELI, *Catullus' Carmen 61*, pp. 80-81.

[75] Catull. *Carmina*, LXI 95, 110, 120.

[76] Catull. *Carmina*, LXI 94, 109, 119. O verso 94 apresenta uma variação dessa expressão: *sed moraris, abit dies*, 'mas tardas, o dia se vai'.

[77] Catull. *Carmina*, LXI 96-100:

prodeas, noua nupta, si
iam uidetur, et audias
nostra uerba. uiden? faces
aureas quatiunt comas:
prodeas, noua nupta. 100

Georg defende que nenhuma outra passagem do poema apresenta tal padrão, de modo que essa estrofe seria uma interpolação; *uide* B. GEORG, "Catullus 61.90-6", pp. 302-304. A repetição de um enunciado similar ao refrão no verso inicial de uma estrofe também ocorre na vigésima sétima estrofe (Catull. *Carmina*, LXI 131-135).

[78] Catull. *Carmina*, LXI 85: *ire*; 94,109 *et* 119: *abit*; 95, 96, 100 *et* 120: *prodeas*.

[79] Catull. *Carmina*, LXI 83: *tardet*; 94: *moraris*.

anseiam por ver o casamento consumado, não aos noivos. Essa noção de urgência em ver a união formalmente selada é retomada pelo poeta na última seção do poema, que corresponde ao momento em que o noivo deve adentrar o tálamo[80], no qual não apenas a oposição entre verbos que denotam prosseguimento e demora reaparece[81], mas a própria expressão *sed abit dies* também é empregada novamente na mesma posição vista nas passagens anteriores[82]. É o noivo, porém, que deve se apressar então, não mais a noiva, já que ela já se encontra no tálamo à espera dele.

A seção seguinte, composta pelos versos 121-190, retrata o trajeto do cortejo matrimonial desde o momento em que a noiva deixa a casa de seus pais até o momento em que ela adentra sua nova casa e ela é colocada no tálamo, estágio da celebração de um casamento, seja ele grego ou latino, que é conhecido como νυμφαγωγία ou *deductio*[83]. As estrofes correspondentes à *deductio* (*Id. ib.*, LXI 121-190) são encabeçadas por uma introdução formada por uma única estrofe (*Id. ib.*, LXI 121-125), composta por uma apóstrofe aos *pueri*, "meninos", não mais às *uirgines*, os quais seriam agora os responsáveis por conduzir agora a cerimônia e entoar os cantos. O motivo principal desta seção, a evolução do cortejo até a casa do noivo, já se encontra nesta estrofe por meio da indicação que a noiva se pôs a caminho[84]. Nota-se também a alteração do grito cultual que celebra Hímen e indica a sua presença, agora enunciado como *io Hymen Hymenaee io* / *io Hymen Hymenaee*.

Diversamente do que visto até agora, esse grito cultual é empregado como refrão ao longo de toda a seção correspondente à *deductio*, ocupando sempre os dois versos finais de cada estrofe[85], com exceção das três estrofes dedicadas à *fescennina iocatio*, as quais se diferenciam por uma temática e uma espécie de refrão próprias. Além de remeter a um possível costume de caráter popular e/ou cultual, a presença do mesmo refrão em praticamente todas as estrofes desse trecho parece também ter a função de

---

[80] Catull. *Carmina*, LXI 191 sqq. Acerca dessa seção, *uide etiam* pp. 86 sqq.

[81] Catull. *Carmina*, LXI 191: *uenias*; 200-202:

perge, ne remorare. 200
no diu remoratus es:
iam uenis. [...]

[82] Catull. *Carmina*, LXI 199.

[83] Acerca das diferenças entre os costumes nupciais gregos e romanos e dos testemunhos textuais relativos a esses costumes, *uide etiam* P. FEDELI, *Catullus' Carmen 61*, pp. 87 sqq.; R. OSWALD, "Hochzeitsbräuche und –ritual", cc. 649-656. Acerca dos costumes matrimôniais romanos, *uide etiam* S. TREGGIARI, *Roman Marriage*, pp. 3-36.

[84] Catull. *Carmina*, LXI 122: *flammeum uideo uenire*.

[85] Catull. *Carmina*, LXI 124-125, 144-145, 149-150, 154-155, 159-160, 164-165, 169-170, 174-175, 179-180, 184-185 *et* 189-190. Nos outros dois poemas matrimonias de Catulo, os *carmina* LXII e LXIV,

delimitar textualmente as estrofes do poema dedicadas à *deductio*, demarcando para a audiência o início e o fim dessa ocasião de performance em particular no que concerne à esfera do poema[86]. Outra mudança verificada nesta seção é em relação ao vocabulário utilizado para se referir à noiva. Nas duas seções anteriores, Jûnia Aurunculéia é referida por meio do termo *uirgo*, "virgem"[87], e *noua nupta*, "noiva"[88], mas a partir da seção referente à *deductio* a noiva, já trajada com o flâmeo[89], traje que a jovem passa a usar em sua condição de mulher casada, passa a ser referida como *nupta*[90] *e uxor*[91], vocábulos utilizados especificamente para designar uma mulher casada[92], e também como *mater*, "mãe"[93], já aludindo a seu futuro papel de genitora nos versos correspondentes à *allocutio sponsalis*[94].

---

também é verificado o emprego de refrãos seguindo padrões regulares, em ambos os casos ocupando o verso final de cada estrofe, embora essas não apresentem como aqui um tamanho fixo.

[86] Em um texto acerca do emprego de refrãos na poesia latina, David Konstan nota que não apenas os três poemas de Catulo que possuem refrão têm em comum a temática matrimonial, mas que nesses o emprego do refrão parece estar conectado dialeticamente à idéia de tempo, não somente marcando seu avanço inexorável, mas também um desejo de permanecer igual, de modo que os poetas o usariam não apenas como um reflexo da poesia popular, mas também como uma marca temporal na narrativa; *uide* D. KONSTAN, "El Estribillo en la Poesía Clásica, o el Poder de la Repetición", pp. 403-411.

[87] Catull. *Carmina*, LXI 4 [referindo-se indiretamente a Aurunculéia], 20 *et* 77. O termo *uirgo* deveria se referir mais provavelmente ao fato da jovem ainda não ser casada do que a sua suposta virgindade. Sobre o uso desse termo, *uide etiam* P. WATSON, "Puella and Virgo", pp. 119-143.

[88] Catull. *Carmina*, LXI 95, 96, 100, 110 *et* 120. No verso 31 a noiva também é referida pelo termo *domina*, "senhora", vocábulo que parece ter sido empregado propositalmente na construção da paronomásia com o termo *domum*, utilizado nesse mesmo verso, aludindo à condição futura da jovem, que vai abandonar a casa de seus pais para se transformar em senhora de sua própria casa.

[89] Catull. *Carmina*, LXI 122.

[90] Catull. *Carmina*, LXI 151.

[91] Catull. *Carmina*, LXI 192.

[92] Assim como ela também é referida por meio do termo *coniunx*, "cônjuge", utilizado no plural (Catull. *Carmina*, LXI 233) para designar ela e seu novo marido já como um casal. Mulheres são de forma genérica, em oposição a 'homem', referidas por meio dos vocábulos *femina* e *mulier*. Apenas o termo *femina* é empregado por Catulo neste poema e em apenas uma passagem (Catull. *Carmina*, LXI 88), na qual a beleza da noiva é comparada à beleza das outras mulheres de forma geral. Acerca do uso dos termos *femina* e *mulier* pelos autores latinas e da possível especifidade desses termos e outras palavras para se referir a mulheres, *uide* B. AXELSON, *Unpoetische Wörter*, pp. 53-58.

[93] Catull. *Carmina*, LXI 217, 225 *et* 227.

[94] Nas apóstrofes do poeta ao *praetextatus* e às *pronubae*, é utilizado, porém, a forma diminutiva *puellula* ao se fazer referência à noiva (Catull. *Carmina*, LXI 182 *et* 188), talvez advertindo àqueles a quem as apóstrofes são endereçadas que a jovem deve ser tratada com delicadeza. *Puella* seria um termo comumente empregado para se referir às jovens recém-casadas, mas primeira ocorrência identificável desse uso só é encontrada em Horácio (Hor. *Carmina*, III 22, 1-3); acerca dos usos do termo *puella*, *uide* P. WATSON, "Puella and Virgo", pp. 119-143. Essa variação vocabular não é encontrada, porém, em relação ao noivo, o qual é referido geralmente como *uir* (Catull. *Carmina*, LXI 102, 152, 157 *et* 172), acompanhado ou não pelo pronome *tuus*, ou *maritus* (Catull. *Carmina*, LXI 142, 147, 191 *et* 196) e como *pater*, assim como a noiva é denominada *mater*, na *allocutio sponsalis* (Catull. *Carmina*, LXI 219 *et* 221). O noivo é também designado *coniunx* em duas passagens, em uma delas de forma isolada, sendo o substantivo antecedido pelo adjetivo *nouus* (Catull. *Carmina*, LXI 32), e na outra delas por meio do plural *coniuges*, como mencionado acima [nota de rodapé 92]. Durante a *fescennina iocatio*, verifica-se também o emprego do substantivo *dominus* (Catull. *Carmina*, LXI 129), mas ele se refere então a Torquato a partir de sua relação com o *concubinus*.

Poucos indícios foram preservados acerca dos cantos que poderiam ser entoados durante a ocasião em que ambos os noivos, ou apenas um deles, seriam conduzidos até o tálamo, cantos que acompanhariam a evolução do cortejo nupcial. Os testemunhos acerca dos casamentos itálicos apontam, porém, para a existência de um determinado modelo de composição, provavelmente de natureza popular, conhecido como *Fescennini uersus* ou *Fescennina*, "versos fesceninos" ou apenas "fesceninos" [95], versos que parecem ter sido caracterizados pelo caráter jocoso e muitas vezes lascivo e que seriam entoados pelo cortejo durante as procissões nupciais e triunfais[96], talvez com o intuito de afastar o mau-olhado nesses momentos supremos de glórias mortais[97]. Alguns exemplos tardios de composições associadas a tal denominação são encontrados entre os poemas nupciais atribuídos ao poeta Claudiano, mas a natureza panegírica desses quatro poemas afasta-os em grande medida da licenciosidade atribuída a essas composições populares[98].

Catulo se refere a esse costume em três estrofes do poema LXI[99], denominando-o *fescennina iocatio*, "gracejo fescenino"[100]. Esses versos se concentram em dois temas:

---

[95] Acerca dos *fescennini uersus*, *uide* G. WISSOWA, "Fescennini versus", cc. 2222-2223; E. F. WILSON, "Pastoral and Epithalamium in Latin Literature", p. 36 [bibliografia na nota de rodapé 7]; C. J. FORDYCE, *Catullus*, *ad* LXI 120, pp. 247-248; E. BIANCHINI, *Claudio Claudiano, Epitalami e Fescennini*, p. 18 [principalmente nota de rodapé 35]; S. HORSTMANN, *Das Epithalamium in der Lateinischen Literatur der Spätantike*, pp. 53-55.

[96] Acerca desse costume, *uide etiam* L. BONFANTE WARREN, "Roman Triumphs and Etruscan Kings: The Changing Face of the Triumph", p. 65.

[97] O termo *fascinum*, "mau-olhado, maldição" é relatado por Festo como uma das possíveis origens da denominação *fescenninum*: Fest., *De Verborum Significatu*, *s.u.* '*Fescennini uersus*', p. 76 Lindsay: *Fescennini uersus, qui canebantur in nuptiis, ex urbe Fescennina dicuntur allati, siue ideo dicti, quia fascinum putabantur arcere*.

[98] Acerca dos *Fescennini* compostos por Cláudio Claudiano, *uide* R. BERTINI CONIDI, *Per le Nozze di Onorio e Maria*, pp. 31-43 *et* 69-77; E. BIANCHINI, *Claudio Claudiano, Epitalami e Fescennini*, pp. 17-23, 94-107 *et* 153-161; S. HORSTMANN, *Das Epithalamium in der Lateinischen Literatur der Spätantike*, pp. 101-113.

[99] Catull. *Carmina*, LXI 126-140:

ne diu taceat procax
Fescennina iocatio,
nec nuces pueris neget
desertum domini audiens
concubinus amorem. 130
da nuces pueris, iners
concubine! satis diu
lusisti: nucibus iuuet
iam seruire Talassio. 135
concubine, nuces da.
sordebant tibi uilicae,
concubine, hodie atque heri:
nunc tuum cinerarius
tondet os. miser ah miser
concubine, nuces da. 140

[100] Catull. *Carmina*, LXI 127.

o *concubinus*, o garoto imberbe que até então teria sido o preferido do futuro marido de Aurunculéia e que agora deveria ser abandonado em razão do casamento[101], e o costume de jogar nozes sobre/para o cortejo[102], costume que seria, de acordo com Vergílio, em princípio atribuído ao noivo nas procissões nupciais romanas[103]. O noivo, porém, não poderia exercer este papel no *carmen* LXI, já que aparentemente não integraria o cortejo durante o trajeto da casa dos pais da noiva até sua própria casa[104], ocasião em que as nozes são arremessadas pelo *concubinus* no poema[105]. Tanto a denominação *fescennina iocatio* quanto a apresentação da figura do *concubinus* e do costume de se jogar nozes ocupam a primeira dessas três estrofes (*Id. ib.*, LXI 126-130), a qual parece ter função introdutória.

A segunda e terceira estrofes desse trecho costituem uma apóstrofe ao *concubinus* (*Id. ib.*, LXI 131-135 *et* 136-140), aludindo a sua súbita perda de poder advinda do casamento de seu senhor. Assim como as outras apóstrofes endereçadas aos participantes da celebração, esta também possui prescrições do poeta/mestre-de-cerimônias a seu destinatário, como se ele quisesse apressar os participantes e garantir que o cerimonial fosse devidamente observado. O refrão *concubinus, nuces da*, "favorito, dá as nozes", refrão encontrado somente nesta apóstrofe[106], não apenas sublinha a temática central dessas três estrofes, assim como o refrão '*prodeas, noua nupta*', utilizado na seção anterior[107], mas também põe em destaque o vocabulário que

---

[101] Além de o *concubinus* ser abandonado por seu senhor devido ao casamento deste, essa passagem do poema também dá indicações de que o menino estaria envelhecendo, já que deveria 'abandonar as nozes', provavelmente referência a uma brincadeira infantil, e ter seu cabelo e talvez sua barba incipiente cortados, o que não apenas marcaria seu "abandono", mas também sua passagem para outra fase de sua vida. Acerca da menção à tosa nos versos 138-139, *uide etiam* J. GODWIN, *Catullus: Poems 61-68*, *ad* LXI 131, p. 109; D. F. S. THOMSON, *Catullus*, *ad* LXI 131-132, p. 358.

[102] Não é possível determinar qual seria a origem desse costume, embora ele seja mencionado também por outras fontes, entre elas Sérvio, comentador da obra de Vergílio, em um comentário à écloga VIII 30, e também por Festo; *uide* Serv. Honorat. *Commentarius in Vergilii Bucolicon Librum*, *ad* VIII 29; Fest., *De Verborum Significatu*, *s. u.* '*nuces*' , p. 179 Lindsay. Acerca desses testemunhos, da figura do *concubinus* e do costume de se lançar nozes para o cortejo, *uide* W. KROLL, *C. Valerius Catullus*, *ad* v. 128 *et* v. 131, pp. 115-116; C. J. FORDYCE, *Catullus*, *ad* LXI 121, p. 248; P. FEDELI, *Catullus' Carmen 61*, pp. 88-90; H. P. SYNDIKUS, *Catull*, Teil II, p. 35; M. JOHNSON *et* T. RYAN, "Catullus' Epithalamia: Translation and Commentary. Part I: Catullus 61 – The *Epithalamium* of Junia and Manlius", nota 38, pp. 44-45..

[103] Vergil. Eclogae, VIII 30: *sparge, marite, nunes: tibi deserit Hesperus Oetam*.

[104] Parece ser indicado nos versos 171-175 que o noivo já estaria na casa quando o cortejo chega até ela.

[105] Segundo Fedeli, as nozes seriam atiradas pelo noivo tradicionalmente só no fim da *deductio*, quando o cortejo já tivesse chegado em sua casa; *uide* P. FEDELI, *Catullus' Carmen 61*, pp. 89-90.

[106] Catull. *Carmina*, LXI 135 *et* 140.

[107] *Vide* p. 79.

se mostra recorrente nesses versos[108]. Como particularidade encontrada somente nessa apóstrofe, o deus que rege os casamentos é referido então por outro nome, não mais Hímen, mas agora pelo nome romano Talássio, nome que também parece ter sido entoado durante as celebrações de casamentos como grito cultual[109]. Catulo dedica apenas essas três estrofes à performance da *fescennina iocatio*, preferindo dedicar os versos seguintes à enunciação de conselhos aos noivos[110] e à descrição e supervisão dos próprios acontecimentos que vêm a seguir[111].

Apesar de ser enunciado certo gracejo em torno da figura do *concubinus*, essa licenciosidade não se estende aqui aos noivos, como possivelmente seria o costume, ao contrário, o narrador prefere dirigir aos noivos admoestações acerca dos deveres conjugais e da fidelidade do casal[112]. Aproveitando a referência ao *concubinus*, o narrador se volta assim pela primeira vez ao noivo, embora aparentemente ele não integre o cortejo, advertindo-o, em duas estrofes (*Id. ib.*, LXI 141-145 *et* 146-150), a abandonar tais prazeres. O fato do narrador se endereçar aqui a uma pessoa que supostamente não estaria presente neste momento da celebração parece desvincular o poema da situação de performance nele retratada, criando um parêntese, no qual o poeta se dirigiria àquele que constituiria a personagem central em sua possível audiência e o mais provável destinatário do *carmen* LXI: Mânlio Torquato.

Enquanto as duas estrofes dirigidas ao noivo estão focadas na privação de certos prazeres[113] e na observância do que convém ou não a um marido fazer[114], à noiva se aconselha que ela obedeça ao marido e ceda a seus pedidos, advertindo-a indiretamente sobre seu próprio papel no momento em que o tálamo for fechado e o casamento estiver prestes a ser consumado. Essas três estrofes, duas endereçadas ao noivo e uma, à noiva, não parecem corresponder a nenhuma etapa da cerimônia nupcial em particular, apresentando-se mais como uma espécie de interlúdio entre a *deductio* e a chegada do

---

[108] Variações do refrão são desenvolvidas ao longo desse trecho: *uide* vv. 128-130 *et* 131-132. O mesmo tipo de variação vocabular também é visto na seção referente à exortação da noiva (Catull. *Carmina*, LXI 76-120).
[109] Acerca da menção a Talássio nessa passagem e da identificação entre essa divindade e Hímen, *uide* C. J. FORDYCE, *Catullus*, *ad* LXI 127, p. 248; D. F. S. THOMSON, *Catullus*, *ad* LXI 127, p. 358.; R. LÁZARO, "Talassio", pp. 25-34.
[110] Catull. *Carmina*, LXI 141-155.
[111] Catull. *Carmina*, LXI 156-190.
[112] Catull. *Carmina*, LXI 141-155. A fidelidade, a longevidade da união e a obediência/respeito da mulher ao marido integrariam os ideais romanos relativos ao casamento; acerca desse imaginário, *uide* G. WILLIAMS, "Some Aspects of Roman Marriage Ceremonies and Ideals", pp. 23-27; S. TREGGIARI, *Roman Marriage*, pp. 229-261.
[113] O verbo usado pelo poeta é *abstinere*: Catull. *Carmina*, LXI 143.
[114] O verbo central aqui é *licere*: Catull. *Carmina*, LXI 146 *et* 148.

cortejo na casa do noivo do que como uma parte da *fescennina iocatio* propriamente dita. Embora não seja possível associar essas três estrofes a nenhuma ocasião de performance específica, ao menos de acordo com o que se conhece hoje em dia acerca da celebração de casamentos no mundo antigo, os conselhos dados aos noivos pelo poeta se mostram coerente com o retrato do amor conjugal apresentado ao longo do poema e com o próprio papel assumido pelo poeta diante dos noivos.

As sete estrofes que vem a seguir se referem à chegada da noiva na sua nova casa e ao cerimonial relativo à *collocatio* da noiva, ocasião em que a noiva é conduzida para dentro de sua nova casa e enfim preparada pela(s) *pronuba(e)* e disposta por esta(s) no tálamo, ficando à espera de seu marido, e o momento em que os noivos se fecham nesse aposento para a consumação física do casamento[115]. Essas estrofes também dizem respeito à figura da noiva, a quem a maior parte delas é endereçada[116] e a qual é incentivada mais uma vez a prosseguir. Para isso, o narrador apresenta a ela sua nova casa, o que demarca também a chegada do cortejo a seu destino, não apenas *potens et beata*, "poderosa e rica"[117], mas da qual ela seria a partir de agora *domina*, "senhora", como já prenunciado no começo do poema[118], indicando, por meio da referência à futura velhice da noiva[119], que se espera que seu casamento seja longevo e seu marido permaneça fiel a ela, e sugerindo que ela irá permanecer nesta nova casa até o momento de sua morte, de modo a respeitar o ideal romano da esposa *uniuira*, "aquela que teve um único marido"[120]. Após a noiva ser conduzida para dentro da casa[121], o narrador enfatiza mais uma vez a afeição e a fidelidade que Torquato mostraria por ela[122].

Os costumes mencionados nesses versos, assim como aqueles apresentados na primeira parte desta seção, parecem aludir a costumes tradicionais romanos: ser carregada através de ou atravessar a soleira da nova casa sem tocá-la[123], ser escoltada

---

[115] Catull. *Carmina*, LXI 156-190.
[116] Catull. *Carmina*, LXI 156-160, 161-165, 166-170, 171-175, 176-180.
[117] Catull. *Carmina*, LXI 156-157.
[118] Catull. *Carmina*, LXI 31: *ac domum dominam uoca,* [...].
[119] Catull. *Carmina*, LXI 161-165.
[120] De acordo com os versos 186-187, o respeito a esse ideal seria esperado também das mulheres que ocupariam a posição de prônuba. Acerca do conceito de *uniuira* e de outros ideais associados a uma união conjugal romana, G. WILLIAMS, "Some Aspects of Roman Marriage Ceremonies and Ideals", pp. 23 sqq.; S. TREGGIARI, *Roman Marriage*, pp. 229-261.
[121] Catull. *Carmina*, LXI 166-170.
[122] Catull. Carmina, LXI 171-180. Acerca da fidelidade e afeição de Torquato por Aurunculéia, *uide etiam Id. ib.*, LXI 101-110.
[123] Catull. *Carmina*, LXI 166-170. Acerca desse costume, *uide* G. WILLIAMS, "Some Aspects of Roman Marriage Ceremonies and Ideals", p. 16; W. KROLL, *C. Valerius Catullus*, *ad* v. 166, p. 118.

pelos *praetextati*, meninos que ainda teriam idade para trajar a pretexta, até o tálamo[124], e ser conduzida até o tálamo pelas *pronubae* "prônubas", mulheres casadas que cuidariam da noiva até ela ser colocada no leito nupcial[125]. Tanto aos *praetextati*, quanto às *pronubae* são dirigidas apóstrofes individuais, dando a impressão novamente de que o narrador/'mestre-de-cerimônias' deveria realmente se ocupar dos detalhes referentes a todas as fases da cerimônia.

A última seção do poema (*Id. ib.*, LXI 191-235) representa o momento em que o noivo entra no tálamo e esse é trancado, a fim de que a união seja consumada, ocasião em que a *allocutio sponsalis*, correspondente às preces e votos endereçados aos noivos nessa ocasião, também é enunciada. Essa seção alude provavelmente à performance de um tipo de epitalâmio, já que o canto seria entoado junto ao tálamo, embora o noivo ainda não o tenha adentrado e as portas não tenham sido fechadas nos versos iniciais desta passagem[126]. Menandro, o Retor, e Pseudo-Dionísio de Halicarnasso, supostos autores de tratados retóricos acerca da composição de epitalâmios em prosa, dividem as composições nupcias em dois tipos, aquelas que teriam um caráter mais geral, celebrando o casamento como um todo[127], e aquelas que encorajariam a entrada dos noivos no tálamo e celebrariam a própria consumação da união, a qual estaria prestes a ocorrer[128]. Esta seção do *carmen* LXI de Catulo parece corresponder a esse segundo tipo de composição, nomeada, respectivamente, κατευνασπικὸς λόγος e ἐπιθαλάμιος por Menandro e Pseudo-Dionísio[129], diferindo assim do idílio XVIII de Teócrito, também classificado como um epitalâmio, mas no qual é representado o canto que seria entoado pelas virgens diante do tálamo após as portas desse terem sido cerradas; Catulo não faz nenhuma referência ao costume apresentado por Teócrito ao longo do *carmen* LXI.

---

[124] Catull. *Carmina*, LXI 181-185. Os comentadores dessa passagem costumam apontar que, de acordo com o testemunho de Festo (Fest. *De Verborum Significatu*, *s.u.* '*patrimi et matrimi pueri*', p. 283 Lindsay: *Patrimi et matrimi pueri praetextati tres nubentem deducunt; unus, qui facem praefert ex spina alba, quia noctu nubebant; duo, qui tenent nubentem.*) tradicionalmente a noiva seria acompanhada por três meninos: dois que a escoltariam e um que carregaria o archote; para as explicações apresentadas para o fato de Catulo se referir à presença de apenas um jovem, *uide* P. FEDELI, *Catullus' Carmen 61*, pp. 115-116; D. F. S. THOMSON, *Catullus*, *ad* LXI 175, p. 361. Uma das funções dos *praetextati* provavelmente seria a de garantir que a noiva chegasse a salvo no tálamo, impedindo também sua fuga.

[125] Catull. *Carmina*, LXI 186-190. Para explicar a disposição de Torquato em sua casa à espera da noiva, Tränkle argumenta que o banquete nupcial seria realizado, de acordo com um costume romano, na casa do noivo após a *deductio* ter se encerrado; *uide* H. TRÄNKLE, "Catullprobleme", pp. 256-258.

[126] Fedeli não considera os versos 191-210 como parte do epitalâmio, já que o noivo não teria ainda adentrado o tálamo; *uide* P. FEDELI, *Catullus' Carmen 61*, p. 121.

[127] Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 399 11 – 405 13; Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 2.

[128] Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VII] 405 14 – 412 02; Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 4.

[129] Acerca dos tratados nupciais atribuídos a ambos os autores, *uide* pp. 37-49.

Pela segunda vez ao longo deste poema, o narrador se volta para Torquato[130], com o intuito agora de exortá-lo a adentrar o tálamo, motivo que ocupa as duas primeiras estrofes desta seção (*Id. ib.*, LXI 191-195 *et* 196-200). Sua beleza é então pela primeira vez elogiada e equiparada à beleza de Aurunculéia[131]. Tanto o elogio de sua beleza quanto o emprego das frases *sed abit dies:/ perge, ne remorare* (*Id. ib.*, LXI 199-200) parecem ecoar *tópoi* utilizados na seção referente à exortação à noiva para deixar a casa de seus pais, ainda mais pela repetição da expressão *sed abit dies* na mesma posição em que ela é encontrada nas estrofes anterioriores[132]. Entretanto, ao contrário da noiva, o noivo se apressa a adentrar o tálamo[133], o que talvez pudesse explicar o reduzido número estofres dedicado a ele neste momento.

Diversamente do que é visto na maior parte dos epitalâmios latinos posteriores, Vênus é a única divindade 'nupcial' nomeada neste poema além de Hímen/Talássio[134], sendo mencionada aqui primeiramente, como parte do elogio do noivo e das palavras encorajadoras dirigidas a ele[135]. E é ela também, caracterizada mais uma vez pelo adjetivo *bona*[136], que sanciona a união física dos amantes, não Hímen, o qual não é nenhuma vez citado ao longo desta seção, proporcionando ao jovem casal inumeráveis prazeres[137]. Curiosamente, o verbo *ludere*, 'brincar, divertir-se' e suas formas cognatas, recorrentes neste epitalâmio[138], é utilizado não apenas para se referir aos dons de Vênus, mas também à própria participação do poeta e das demais partes envolvidas nos diversos estágios da celebração nupcial[139]. A entrada do noivo no tálamo[140] e a impossibilidade de um poeta narrar os inumeráveis prazeres a serem vivenciados pelos recém-casados em sua vida conjugal[141] prenunciam também o fim da narrativa.

---

[130] Catull. *Carmina*, LXI 191-205.
[131] Catull. *Carmina*, LXI 196-199. A comparação e equiparação dos noivos também é um *tópos* mencionado nos tratados retóricos acerca do casamento; *uide* Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 403 26 – 404 14; Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 2, 7.
[132] Catull. *Carmina*, LXI 94, 109 *et* 119.
[133] Catull. *Carmina*, LXI 201-202: *non diu remoratu es./ iam uenis*. [...]
[134] Catull. *Carmina*, LXI 17, 44, 63, 198 *et* 202.
[135] Catull. Carmina, LXI 198-205.
[136] Catull. Carmina, LXI 202. Acerca do uso desse adjetivo ao longo deste poema, *uide* nota de rodapé 56, p. 75.
[137] Esse motivo ocupa a quarta estrofe desta seção: Catull. *Carmina*, LXI 206-210. A tópica referente à inumerabilidade dos prazeres vivenciados pelos amantes é também representada por Catulo em um dos poemas dedicados a Lésbia por meio de uma imagem semelhante: Catull. *Carmina*, VII.
[138] Catull. Carmina, LXI 210, 211 *et* 232.
[139] Lyne observa que o uso do verbo *ludere* e outras formas cognatas mostraria que o sexo marital seria não apenas uma obrigação, mas também um prazer para os noivos; *uide* R. O. A. M. LYNE, "Notes on Catullus", p. 606.
[140] Catull. Carmina, LXI 200-205.
[141] Catull. Carmina, LXI 206-210.

O epitalâmio e o próprio poema se encerram com a *allocutio sponsalis*, a enunciação de votos aos noivos. Esses votos apresentam tópicas tradicionalmente associadas ao fecho desse tipo de composição: a progênie futura e a consumação do casamento e a continuidade dessa 'obrigação'[142]. As obrigações sexuais do casamento, as quais, o narrador salienta, deveriam ser observadas durante a juventude do casal[143], não apenas estão conectadas ao desejo de filhos, mas se antepõem necessariamente a ele, de modo que o narrador alude a elas primeiramente[144], antes de se dedicar à progênie. A menção aos filhos que, espera-se, deveriam ser gerados por Aurunculéia e Torquato apresenta uma imagem curiosa, o retrato de um 'Torquatinho', o qual não apenas asseguraria a continuidade de um *tam uetus nomen*, "nome tão antigo" (*Id. ib.*, LXI 213-214), única referência à eminência da linhagem do noivo encontrada no *carmen* LXI, mas também se assemelharia tanto a seu pai, quanto a sua mãe[145]. De acordo com HARRISON[146], o pequeno Torquato herdaria não somente a semelhança física entre ele e seu pai, mas também sua eloqüência e as demais habilidades discursivas que seriam atribuídas a ele[147]. Esses versos constituiriam assim não apenas uma *allocutio*

---

[142] Catull. *Carmina*, LXI 211-230.

[143] Catull. *Carmina*, LXI 232-235:

[...] *at, boni*
coniuges, bene uiuite et
munere assiduo ualentem
exercete iuuentam. 235

[144] Catull. *Carmina*, LXI 211-212:

ludite ut libet, et breui
liberos date. [...]

[145] Catull. *Carmina*, LXI 216-230:

Torquatus uolo paruulus
matris e gremio suae
porrigens teneras manus
dulce rideat ad patrem
semihiante labello. 220
sit suo similis patri
Manlio, ut facie omnibus
noscitetur ab insciis
et pudicitiam suae
matris indicet ore. 225
talis illius a bona
matre laus genus approbet,
qualis unica ab optima
matre Telemacho manet
fama Penelopaeo. 230

A representação de cenas da infância seria um tema bastante caro aos poetas helenísticos, as quais podem ter servido de alguma forma como inspiração para esta passagem da obra de Catulo. Acerca a presença dessa temática na poesia helenística, *uide* A. AMBÜHL, *Kinder und Junge Helden*.

[146] *Vide* S. J. HARRISON, "Hereditary Eloquence among the Torquati: Catullus 61, 209-218", pp. 285-287.

[147] Cic. *Brutus*, 265: *Reliqui sunt, qui mortui sint, L. Torquatus, quem tu non tam cito rhetorem dixisses, etsi non deerat oratio, quam, ut Graeci dicunt,*πολιτικόν. *Erant in eo plurimae litterae nec eae uulgares,*

sponsalis, mas enunciariam indiretamente o único elogio pessoal dirigido à *persona* do noivo ao longo deste poema[148].

O *carmen* LXI se encerra com uma última apóstrofe do narrador, desta vez endereçada novamente às virgens, indicando que é hora das portas serem fechadas e que a celebração deve se encerrar[149], nem que seja momentaneamente, já que, hipoteticamente, outro canto poderia ser entoado por essas mesmas virgens a seguir, durante a consumação do casamento, costume mencionado por um escoliasta de Teócrito[150], mas não necessariamente adotado pelos romanos.

A estrutura do *carmen* LXI poderia ser esquematizada então em quatro partes principais: o 'hino a Hímen'/'himeneu' (*Id. ib.*, LXI 1-75), a exortação da noiva (*Id. ib.*, LXI 76-120), a *deductio* (*Id. ib.*, LXI 121-190) e uma espécie de 'epitalâmio', cujo núcleo é a enunciação da *allocutio sponsalis* (*Id. ib.*, LXI 191-235), enunciação que marca também o fim do poema[151]. Cada uma dessas partes corresponde a um determinado estágio da celebração de um casamento e é provável que em cada um desses estágios da cerimônia cantos apropriados seriam entoados. Catulo parece reunir elementos característicos desses diferentes cantos e ocasiões de performance na composição de um único poema[152]. Essas diferentes partes não são apresentadas e unidas de uma forma qualquer, mas remetem ao modelo mimético já utilizado por Calímaco em alguns de seus hinos[153] e talvez também pelo autor do suposto *Epitalâmio a Arsínoe*, do qual faria parte o fr. 961 SH ~ fr. 114 Austin-Bastianini, atribuído a Posídipo[154], sendo 'conduzidas' por uma *persona* poética que, como uma espécie de

---

sed interiores quaedam et reconditae, diuina memoria, summa uerborum et grauitas et elegantia; atque haec omnia uitae decorabat grauitas et integritas.
Acerca de Mânlio Torquato, *uide etiam* a bibliografia e referências citadas na nota de rodapé 16, pp. 68-69. .

[148] Eidinow destaca as semelhanças entre esta passagem do *carmen* LXI e a caracterização de Iulo e do filho não-nascido da relação entre Dido e Enéias na *Eneida* de Vergílio; *uide* J. S. C. EIDINOW, "Dido, Aeneas, and Iulus: Heirship and Obligation in 'Aeneid' 4", pp. 260-262.

[149] Catull. *Carmina*, LXI 231-232.

[150] *Vide* p. 18.

[151] A divisão em quatro partes principais também é adotada por Thomsen; *uide* O. THOMSEN, *Ritual and Desire*, pp. 26-27. Divisões várias são adotadas, porém, por outros comentadores; *uide* J. GODWIN, *Catullus: Poems 61-68*, *ad* LXI 131, p. 102; D. F. S. THOMSON, *Catullus*, *ad* LXI 131-132, pp. 347-348; A. GRILLI *et* G. PADUANO, *Gaio Valerio Catullo, Le Poesie*, *ad carmen* LXI, p. 213.

[152] De acordo com Styka, o *carmen* LXI possui não apenas *uarietas generum* e *uarietas stili*, mas também *uarietas argumenti*; *uide* J. STYKA, *Fas et Antiqua Castitudo*, p. 215.

[153] Callim. *Hymni*, II, V *et* VI. Acerca da estrutura mimética desses hinos, *uide* W. ALBERT, *Das Mimetische Gedicht in der Antike*, pp. 55-76.

[154] Acerca do fr. 961 SH ~ fr. 114 Austin-Bastianini, *uide* pp. 60 sqq.

mestre-de-cerimônias, não apenas é uma testemunha, mas também conduz a apresentação dos acontecimentos e transforma esses acontecimentos em verso[155].

Independentemente da estruturação do poema e da representação de diferentes ocasiões de performance em um único poema, *tópoi* relacionados ao universo nupcial são utilizados ao longo de todo o poema, *tópoi* que, de acordo com as indicações fornecidas pelos poucos textos nupciais supérstites anteriores a Catulo e pelos tratados retóricos posteriores, parecem corresponder a elementos tradicionalmente usado ao longo dos séculos e que seriam esperados na composição de um epitalâmio[156]. Embora Catulo remeta a eventos que, em geral, poderiam ser associados por sua audiência à celebração de um casamento greco-romano[157], algumas etapas tradicionais da cerimônia nupcial romana teriam sido propositalmente deixadas de lado neste retrato poético. Ao identificar os noivos como Jûnia Aurunculéia e Mânlio Torquato, Catulo também nomeia provavelmente o(s) destinatário(s) desta composição de caráter encomiástico, a qual pode ter sido ofertada ao(s) noivo(s) por ocasião da celebração de suas núpcias. É de se estranhar, porém, que, embora os noivos, sobretudo a noiva, cujo trajeto o poeta acompanha desde o momento em que ela deixa a casa de seus pais até sua entrada no tálamo, sejam as figuras centrais nessa comemoração, pouquíssimas informações são apresentadas acerca dessas pessoas pelo poeta. Mais detalhes são enunciados acerca dos deuses que regem as uniões nupciais, neste caso apenas Hímen e Vênus, do que acerca do novo casal . Além de não serem fornecidos mais elementos acerca do caráter individual ou mesmo histórico dos noivos e os noivos serem apenas brevemente comparados a figuras mitológicas ou divinas, comparação que poderia também evidenciar um ou outro detalhe sobre sua natureza ou excelência, a maior parte dos elogios a eles endereçados podem ser tidos como convencionais e poderiam ser dirigidos a qualquer casal de noivos diversos de Jûnia Aurunculéia e Mânlio Torquato[158], o que torna este poema não apenas diferente do *Epitalâmio de Helena* de

---

[155] Acerca do emprego desse modelo mimético, *uide* P. FEDELI, *Catullus' Carmen 61*, pp. 6-7. Wheeler defende que o modelo mimético ou, como ele prefere denominar, '*quasi-dramatic*' utilizado no *carmen* LXI não teria origem no período helenístico, empregado por Calímaco e Teócrito em algumas de suas composições, mas remontaria aos próprios epitalâmios de Safo; *uide* A. L. WHEELER, "Tradition in the Epithalamium", pp. 217 sqq. Segundo Albert, algumas partes do *carmen* LXI não teriam, porém, caráter mimético; acerca desse poema, *uide* W. ALBERT, *Das Mimetische Gedicht in der Antike*, pp. 105-117.

[156] Acerca da presença desses *tópoi* na tradição literária associada aos cantos nupciais, *uide* P. FEDELI, *Catullus' Carmen 61*, pp. 7 sqq.

[157] É difícil precisar quais dos costumes nupciais mencionados por fontes literárias ainda estariam em uso na época de Catulo.

[158] Com exceção, talvez, dos versos que se referem à figura do pequeno Torquato; *uide* pp. 88 sqq.

Teócrito e dos demais fragmentos de poemas nupciais helenísticos[159], mas também de muitos epitalâmios compostos nos séculos posteriores. O pouco destaque dado ao retrato particular dos noivos não é, porém, um elemento exclusivo deste epitalâmio de Catulo.

1.2. Catull. *Carmina*, LXII

Dos três poemas catulianos que são associados, em maior ou menor grau, à denominação 'epitalâmio'[160], o *carmen* LXII[161] é seu poema mais breve, formado por 66 versos, sendo notada ao menos uma lacuna correspondente aos versos de praticamente toda uma estrofe e de um ou mais versos iniciais na estrofe seguinte (*Id. ib.*, LXII 32 sqq.)[162]. Composto em versos hexamétricos, sua estrutura difere dos outros dois poemas ao apresentar um canto amebeu, em que se alternam um coro de jovens rapazes [*iuuenes*] e outro coro de meninas não-casadas [*innuptae*]. Suas falas são concluídas e ao mesmo tempo se encontram separadas por uma espécie de refrão formular, *Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee*[163], o qual remete às variações acerca desse grito nupcial/refrão empregadas como fecho de algumas estrofes do *carmen* LXI[164]. Ambos os coros parecem ser formados pelos jovens convidados de um banquete nupcial, possivelmente realizado na casa dos pais da noiva, embora nenhum elemento textual ateste esse detalhe, logo após o banquete propriamente dito ter se encerrado ou estar próximo do fim e possivelmente antes da *deductio* se iniciar, o que

---

[159] Não apenas nos epitalâmios encomiásticos, mas também nos epitalâmios helenísticos de caráter mitológico esses elementos são geralmente identificados.

[160] A mais antiga atribuição do título '*epithalamium*' a esse poema de Catulo é encontrada atualmente na obra de Quintiliano (Quintilian. *Institutio Oratoria*, IX 3, 16), em uma referência ao verso 56:

> *Catullus in epithalamio:*
> *dum innupta manet, dum cara suis est,*
> *cum prius 'dum' significet 'quoad', sequens 'usque eo'.*

[161] Lançado em 2007, o livro de Agnesini é atualmente o mais exaustivo comentário acerca do *carmen* LXII: A. AGNESINI, *Il Carme 62 di Catullo*. O texto latino do *carmen* LXII e sua tradução encontram-se no Anexo I.

[162] Acerca de outras possíveis lacunas textuais, *uide* nota de rodapé 235, p. 104.

[163] Catull. *Carmina*, LXII 5, 10, 19, 25, 31, 38, 48, 58b *et* 66. Em um artigo de 1955, Fraenkel defende que o refrão *Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hy menaee* parece antes ter sido empregado estrategicamente pelo poeta nessas passagens, separando as estrofes entoadas por cada coro, do que servir como fecho ritual para cada fala; *uide etiam* E. FRAENKEL, "*Vesper adest* (Catullus LXII)", p. 2. Acerca da ausência desse refrão no fim da nona estrofe, *uide etiam* nota de rodapé 235, p. 104.

[164] Catull. *Carmina*, LXI 4-5, 39-40, 49-50, 59-60, 124-125, 144-145, 149-150, 154-155, 159-160, 164-165, 169-170, 174-175, 179-180, 184-185, 189-190.
O uso do refrão *Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee* ao longo do *carmen* LXII também parece remeter, porém, à estrutura de alguns gêneros poéticos que apresentam afinidades com o *carmen* LXII de Catulo e que serão analisados mais adiante, o que ao mesmo tempo regraria seu uso e o associaria a uma determinada tradição independente ou não dos cantos nupciais.

seria indicado pela aparição de Héspero no céu e pela espera pela noiva[165]. Nenhuma informação é, porém, enunciada ao longo do poema acerca da identidade dos noivos ou acerca da própria celebração, o que parece dissociar este poema de um casamento em particular.

Devido aos escassos exemplares de epitalâmios preservados, não é possível saber se Catulo teria sido original ao adotar o padrão de um canto amebeu na composição de um poema que se ocupa da celebração de um casamento; provavelmente não, embora não tenha sido preservado nenhum epitalâmio com estrutura similar[166]. Cantos nupciais entoados por coros formados por indivíduos específicos são mencionados não apenas neste poema[167] e esse tipo de disputa talvez não fosse

---

[165] Lucian. *Symposium*, 8: Δέον δ᾽ε ἤδη κατακλίνεσθαι ἁπάντων σχεδὸν παρόντων, ἐν δεξιᾷ μ᾽εν εἰσιόντων αἱ γυναῖκες ὅλον τὸν κλιντῆρα ἐκεῖνον ἐπέλαβον, οὐκ ὀλίγαι οὖσαι, καὶ ἐν αὐταῖς ἡ νύμφη πάνυ ἀκριβῶς ἐγκεκαλυμμένη, ὑπὸ τῶν γυναικῶν περιεχομένη· ἐς δ᾽ε τὸ ἀντίθυρον ἡ ἄλλη πληθύς, ὡς ἕκαστος ἀξίας ε᾽ιχε.
Na passagem da obra de Luciano apresentada acima, é descrita a disposição dos convidados em um banquete nupcial, no qual as mulheres, entre elas a noiva, estariam sentadas de um lado, e os homens do lado oposto, o que parece congruente com a descrição encontrada neste poema de Catulo, embora isso não signifique que tal costume era comumente adotado em sua época. Acerca da ausência da noiva no banquete representado no *carmen* LXII de Catulo e de possíveis referências a *deductio*, *uide etiam* E. FRAENKEL, "*Vesper adest* (Catullus LXII)", p. 7; T. GOUD, "Who speaks the Final Lines? Catullus 62: Structure and Ritual", pp. 31-32; A. AGNESINI, *Il Carme 62 di Catullo*, pp. 70-75; *contra* H. TRÄNKLE, "Catullprobleme", pp. 252-258 [para Tränkle a *deductio* provavelmente não estaria prestes a se iniciar, mas sim prestes a se encerrar com a chegada da noiva em sua nova casa]. A partir da análise do próprio *carmen* LXII, Kidd acredita que o festim não ocorria dentro da casa dos pais da noiva, mas sim do lado de fora, de onde os convidados poderiam avistar não somente o surgimento de Héspero no céu, mas também a aparição da noiva ao deixar a casa; *uide* D. A. KIDD, "Hesperus and Catullus LXII", pp. 30-31. No *carmen* LXI de Catulo, a *deductio* também parece se iniciar ao anoitecer, o que é indicado nesse poema pelas diversas referências às tochas acessas: Catull. *Carmina*, LXI 14-15, 77-78, 98-100; Héspero, porém, não é em nenhum momento mencionado. A associação entre a aparição do astro e a *deductio* aparece de modo mais explícito no *carmen* LXIV, no qual Héspero é descrito como aquele responsável por conduzir a noiva até seu futuro marido de acordo com o canto nupcial entoado pelas Parcas: Catull. *Carmina*, LXIV 328-329.

[166]Um exemplo anterior ao *carmen* LXII de Catulo talvez fosse o poema do qual faria parte este fragmento de Safo (Sapph. *Fragmenta*, fr. 114 Voigt):

(νύμφη). παρθενία, παρθενία, ποῖ με λίποισ᾽ ἀ⟨π⟩οίχηι;
(παρθενία). †οὐκέτι ἤξω πρὸς σέ, οὐκέτι ἤξω†.

Acerca da estrutura desse fragmento e a possibilidade de ter existido "*an Aeolic lyric tradition of stichic responsion in the archaic period*", *uide* D. COLLINS, *Master of the Game*, pp. 5-7. A comparação entre esse fragmento de Safo e o *carmen* LXII de Catulo revela também uma temática central a ambos os poemas: a virgindade da noiva e a sua perda, perda que ocorreria com a consumação do casamento. Acerca da discussão sobre a originalidade desse poema e de sua associação a alguns fragmentos de Safo, *uide etiam* nota de rodapé 228, p.102.

[167] O *Epitalâmio de Helena* de Teócrito (*Idyll.* XVIII) representa em seus versos aquilo que seria o canto entoado por uma coro de jovens coetâneas da noiva durante sua união com Menelau e o próprio *carmen* LXI de Catulo se refere à performance de coros tanto de rapazes quanto de virgens em diversos momentos da cerimônia nupcial. As duas comédias de Aristófanes que se encerram com festejos nupciais, *A Paz* e *As Aves*, também apresentam elementos textuais que remetem à participação de um ou mais coros nos cantos nupciais, embora não seja possível se distinguir nesses casos a origem dessa representação, se ela constitui apenas um elemento coral típico da poesia de Aristófanes incorporado no canto nupcial ou se ela constitui a incorporação de um elemento coral popular no texto poético cômico. Ainda que possivelmente não constituam exatamente cantos nupciais, os *Partheneia* de Álcman não apenas

incomum em festejos nupciais[168], de modo que Catulo, apesar de não parecer se referir a nenhum casamento em particular ao longo do *carmen* LXII, talvez estivesse, ao menos em parte, reproduzindo um costume popular, o qual, apesar de possivelmente não ser mais tão usual na época do poeta[169], seria ainda reconhecido por seus contemporâneos. A identificação, entretanto, da suposta ocasião de performance desses coros com o fim de uma banquete ou, mais especificamente, o intervalo temporal entre o encerramento de um banquete e o início da *deductio* também poderia justificar a associação deste poema a um outro gênero poético: a poesia simposial[170].

Embora nosso conhecimento acerca dos poemas e cantos entoados nos simpósios gregos nos períodos clássico, arcaico e mesmo helenístico seja em grande parte restrito[171], é possível identificar outros elementos, além da suposta ocasião de

---

apresentam um exemplo de canto coral executado por coros de virgens, mas também se ocupa de temas e motivos muito próximos daqueles presentes nos poemas nupciais de Catulo. Outros testemunhos posteriores também descrevem a separação entre χόροι de meninos e meninas em tais celebrações; para esses testemunhos, *uide* A. D'ERRICO, "L' Epitalamio nella Letteratura Latina, dal Fescennino Nuziale al C. 62 di Catullo", pp. 82 sqq. Infelizmente não há nenhuma representação explícita de interação entre coros diversos nesses poemas e testemunhos, mas nenhum deles remete à ocasião que talvez tenha sido a mais propicia para esse tipo de disputa: o banquete nupcial..

[168] Em um artigo de 1956, Merkelbach analisa o fenômeno da *Wettgesang* não somente na obra de Teócrito, mas também em outras cultura modernas (países de língua alemã, Itália e Sibéria), verificando que uma das ocasiões típicas de performance para esse tipo de composição seria aquela marcada pelos festejos de um casamento; *uide* R. MERKELBACH, "ΒΟΥΚΟΛΙΑΣΤΑΙ (Der Wettgesang der Hirten)", pp. 97-133. A associação dos cantos amebeus, em diversas culturas, a uma tradição popular também é destacada por D' Errico: *uide* A. D'ERRICO, "L' Epitalamio nella Letteratura Latina, dal Fescennino Nuziale al C. 62 di Catullo", pp. 84-85. A analogia entre o *carmen* LXII de Catulo e algumas composições de natureza amebéia atribuídas a Teócrito serão tratadas logo a seguir.

[169] Philodem. *De Musica*, IV 3, 13-15 Neubecker: νῦν δ' [ἤ]δη | σχεδὸν καὶ παντάπ[α]σι κα|ταλωλυμένων τῶ[ν] ἐπιθα|λαμ[ί]ων [ὅτι] τοὔλα[τ]τον ἔχο|μεν οὐχ [ἄ]ν τις ἀποδώη.
Se a interpretação mais comum do testemunho de Filodemo estiver correta, a performance de cantos nupciais durante os casamentos já seria algo obsoleto na época de Catulo, embora o gênero literário ainda continuasse a existir (o que também ocorreria em relação a outros gêneros literários surgidos a partir de ocasiões de performance em particular, como alguns tipos de composições fúnebres).

[170] Acerca dos simpósios, *uide* M. VETTA (ed.), *Poesia e simposio nella Grecia antica: guida storica e critica*, *passim*; O. MURRAY (ed.), *Sympotica: A Symposium on the Symposion*, *passim*; E. L. BOWIE, "Greek Table-Talk before Plato", pp. 355-373; O. MURRAY *et* M. TECUŞAN (edd.), *In Vino Veritas*, *passim*. Acerca da versão romana do simpósio, o *conuiuium*, *uide etiam* O. MURRAY, "Symposium and Genre in the Poetry of Horace", pp. 39-50; K. DUNBABIN, *The Roman Banquet, passim*; K. VÖSSING, *Mensa Regia*, pp. 187 sqq.; E. STEIN-HÖLKESKAMP, *Das Römische Gastmahl*, *passim*.

[171] Para uma exposição detalhada acerca dos cantos que seriam executados nos simpósios, entre eles o σκόλιον, incluindo o estudo de sua provável performance, *uide* D. COLLINS, "Part II – Sporting at Symposia: Verse and *Skolia* Competitions", *in* , *Master of the Game*, pp. 61-163. Acerca dos σκόλια e de outros tipos de "cantos" simposiais, *uide etiam* R. REITZENSTEIN, *Epigramm und Skolion: ein Beitrag zur Geschichte der alexandrinischen Dichtung*, pp. 3-44; W. ALY, "Skolion", cc. 558-566; A. SEVERYNS, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclos*, vol. II, *ad* §§ 58-60, pp. 182-189.; M. Van der VALK, "On the Composition of the Attic Skolia", pp. 1-20; M. L. WEST, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, pp. 14-18; M. VETTA (ed.), *Poesia e simposio nella Grecia antica: guida storica e critica*, *passim*; S.-T. TEORDSSON, "The Etymology of *scolion*", pp. 127-132; O. MURRAY (ed.), *Sympotica: A Symposium on the Symposion*, *passim*; E. L. BOWIE, "Greek Table-Talk before Plato", pp. 355-373; G. LAMBIN, "L' origine du σκόλιον", pp.32-37; O. MURRAY *et* M. TECUŞAN (edd.), *In Vino Veritas*, *passim*; V. LIAPIS, "Double entendres in *skolia*: the etymology of *skolion*", pp. 111-122; G. NAGY,

performance, que poderiam conectar o *carmen* LXII a esse tipo de poesia: a própria existência de uma disputa, já que tanto brincadeiras como o κότταβος, "cótabo", quanto jogos e desafios poéticos fariam parte dos entretenimentos simposiáticos, o contraste entre tópicas tradicionais e a aparente possibilidade de improvisação, assim como também a ausência de tópicas encomiásticas referentes à noiva, ao noivo, suas famílias, ao(s) deus(es) que preside os casamentos ou mesmo à própria celebração de um casamento ao longo do poema. Além disso, se considerarmos que o vocábulo *hymenaeus* é empregado, logo na primeira estrofe[172], em seu sentido mais abrangente, designando qualquer tipo de canto/poema nupcial, subentende-se que, apesar de a disputa entre os dois coros estar circunscrita a elementos próprios do universo nupcial, o suposto costume representado no *carmen* LXII não poderia ser classificado absolutamente como um canto de casamento, mas, por oposição, como uma espécie de canto apropriado ao fim de um banquete, ainda que esse seja um banquete nupcial[173].

A disputa poética entre duas partes distintas também deixa em algum momento de ser apenas uma prática associada sobretudo a uma ocasião de performance, seja ela a celebração de um casamento ou um banquete, e se torna também um motivo literário associado particularmente a alguns gêneros poéticos, constituindo, já antes da composição desse poema de Catulo, uma das principais marcas compositivas de alguns poemas bucólicos encontrados entre os *Idílios* de Teócrito[174]. Analogias entre o que se entende por poesia pastoral e as composições nupciais supérstites são várias, como já mostra WILSON em seu artigo de 1948, o qual abrange desde as primeiras notícias que temos sobre cantos nupciais na época arcaica da civilização grega até (e principalmente) os epitalâmios cristãos compostos na Idade Média, analisando por fim alguns exemplares datados dos séculos XII e XIII d.C.[175]. Analogias temáticas podem ser percebidas também neste poema catuliano, sobretudo na comparação da noiva e da

---

"Transmission of Archaic Greek Sympotic Songs: From Lesbos to Alexandria", pp. 26-48. Acerca da continuidade da 'cultura do simpósio' e dos modelos poéticos associados a essa ocasião de performance no período helenístico, *uide etiam* A. CAMERON, "Chapter III: The Symposion", *in Callimachus and his Critics*, pp. 71-103; K. J. GUTZWILLER, *Poetic Garlands*, pp. 115-182; K. VÖSSING, *Mensa Regia*, pp. 92-186; E. BOWIE, "From Archaic Elegy to Hellenistic Sympotic Epigram?", *in* P. BING *et* J. S. BRUSS (Edd.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, pp. 95-112.

[172] Catull. *Carmina*, LXII 4: *iam ueniet uirgo, iam dicetur hymenaeus*.

[173] Cameron também assinala a presença de elementos referentes à poesia simposial na composição do *carmen* LXII de Catulo; *uide* A. CAMERON, *Callimachus and his Critics*, p. 94.

[174] Acerca do uso de versos amebeus e da estrutura da disputa poética por outros poetas latinos além de Catulo, *uide* T. GOUD, "Who speaks the final lines? Catullus 62: Structure and ritual", pp. 23-24; A. SCHÄFER, *Vergils Eklogen 3 und 7 in der Tradition der lateinischen Streitdichtung*.

[175] *Vide* E. F. WILSON, "Pastoral and Epithalamium in Latin Literature", *Speculum* XXIII (1948), pp. 35-57.

própria união a imagens do reino vegetal nas estrofes 9 e 10 (*Id. ib.*, LXII 39-48 *et* 49-58)[176], mas essa não é a única semelhança entre os poemas de Teócrito e este poema de Catulo.

Nos idílios teocritianos V e VI, assim como também no pseudo-teocritiano idílio VIII[177], a competição poética entre os pastores não apenas é seu principal tema, mas também demarca a estrutura e subdivisões dos poemas, embora eles apresentem várias diferenças entre si. No *Idílio* V, disputam o cabreiro Comatas e o ovelheiro Lácon, os quais se acusam mutuamente de roubo, de modo que Lácon propõe que eles participem de uma disputa poética[178]. É ele também que sugere que Comatas deve ser o responsável pela estrofe que abre a competição[179]. Tanto a proposição de Comatas, quanto a réplica de Lácon são compostas por dois versos e os temas selecionados parecem se restringir ao imaginário poético pastoral. Como juiz eles escolhem o lenhador Mórson, que estava nas proximidades, o qual, depois de uma longa disputa que se encerra ou é interrompida após uma proposição de Comatas, dá a vitória a Comatas. Após o anúncio do vitorioso ter sido proclamado por Mórson[180], o poema se encerra com uma fala final do vencedor[181]. Entre outras explicações, sua vitória pode ter como justificativa o fato de Lácon ter se desviado do tema imediatamente proposto por Comatas no dístico anterior, perto do final do poema (Theocr. *Idyllia*, V 116-117 [Comatas] *et* 118-119 [Lácon][182]), interrompendo a continuidade lógica do jogo poético e incitando Comatas a provocá-lo[183], ou pelo simples fato de Lácon não ter conseguido responder à última proposição

---

[176] Essa espécie de comparação e outras imagens relativas à poesia pastoral também estão presente nos outros dois 'epitalâmios' de Catulo: *uide* nota de rodapé 35, p. 72.

[177] Acerca do questionamento sobre a autenticidade do *Idílio* VIII e sobre o próprio poema, *uide* A. S. F. GOW, *Theocritus*, vol. II, *ad Idyllion* VIII, pp. 170-171; K. J . GUTZWILLER, "Character and Legend in *Idyll* 8", pp. 171 sqq.; M. FANTUZZI, "Textual Misadventures of Daphnis: The Pseudo-Theocritean *Id.* 8 and the Origins of the Buccolic 'Manner' ", pp. 61-79

[178] Theocr. *Idyllia*, V 21-22:

ΛΑ. ἀλλ' ὧν αἴ κα λῇς ἔριφον θέμεν, ἔστι μεν οὐδέν
ἱερόν, ἀλλά γέ τοι διαείσομαι ἔστε κ' ἀπείπῃς.

[179] Theocr. *Idyllia*, V 78-79:

ΛΑ. εια λέγ', εἴ τι λέγεις, καὶ τὸν ξένον ἐς πόλιν αὖθις
ζῶντ' ἄφες· ὦ Παιάν, ἦ σωμύλος ἦσθα, Κομᾶτα.

[180] Theocr. *Idyllia*, V 138-140.

[181] Theocr. *Idyllia*, V 141-150.

[182] Theocr. *Idyllia*, V 116-119:

ΚΟ. ἦ οὐ μέμνασ', ὅκ' ἐγώ τυ κατήλασα, καὶ τὺ σεσαρώς
εὖ ποτεκιγκλίζευ καὶ τᾶς δρυὸς εἴχεο τήνας;
ΛΑ. τοῦτο μ ν οὐ μέμναμ'· ὅκα μάν ποκα τεῖδέ τυ δήσας
Εὐμάρας ἐκάθηρε, καλῶς μάλα τοῦτό γ' ἴσαμι.

[183] Theocr. *Idyllia*, V 120-121:

ΚΟ. ἤδη τις, Μόρσων, πικραίνεται· ἢ οὐχὶ παρήσθευ; 120
σκίλλας ἰὼν γραίας ἀπὸ σάματος αὐτίκα τίλλοις.

de Comatas[184]; não é possível, porém, já que não há indícios textuais explícitos, ter nenhuma certeza sobre os motivos da vitória[185].

Diversamente do *Idílio* V, no qual os versos que introduzem a disputa/canto são entoados pelos próprios pastores, assemelhando-se aos versos introdutórios do *Idílio* I de Teócrito, os outros dois poemas destacados possuem um narrador externo, o qual se ocupa dos versos iniciais, apresentando a ocasião de performance e os participantes da competição, e também conclui o poema[186]. No *Idílio* VI, disputam os pastores Dáfnis e Dametas, por sugestão do próprio Dáfnis[187], o qual também é o primeiro a falar. Dáfnis dirige-se em seus versos a Polifemo, referindo-se ao amor que Galatéia sentiria por ele[188]. Dametas, por sua vez, assume a *persona* de Polifemo e desdenha o amor de Galatéia[189]. O texto não deixa claro se houve algum motivo mais específico para a disputa, não há um juiz externo, nem há um único vencedor e ambos trocam, como prêmios, um aulo e uma siringe[190]. Ao contrário também do que se vê nos *Idílios* V e VIII, a disputa se atém aqui a um único pronunciamento de cada parte. Cada uma dessas falas, embora elas se restrinjam a um mesmo tema, também possui comprimento diverso, desrespeitando o paralelismo textual encontrando nos outros dois poemas. No *Idílio* VIII, disputam os pastores Dáfnis e Menalcas, o desafio partindo de Menalcas, o

---

Comatas e Lácon prolongariam a disputa ainda por alguns versos (*Id. ib.*, V 120-137) antes de Mórson anunciar o resultado (*Id. ib.*, V 138-140).

[184] Theocr. *Idyllia*, V 136-137:

ΚΟ. οὐ θεμιτόν, Λάκων, ποτ' ἀηδόνα κίσσας ἐρίσδειν,
οὐδ' ἔποπας κύκνοισι· τὺ δ', ὦ πάλαν, ἐσσὶ φιλεχθής.

[185] A primeira interpretação para a vitória de Comatas é sugerida por Collins a partir da comparação desse poema com uma prática presente em um jogo disputado entre garotos turcos, no qual é necessário dar continuidade a uma seqüência de rimas; para uma explicação mais detalhada, *uide* D. COLLINS, *Master of the Game*, pp. 56-57. Dois outros artigos também bastante importantes para o entendimento do *Idílio* V são o de Merkelbach, no qual ele defende que Comatas teria naturalmente ganho, já que cantara não apenas a última estrofe antes do anúncio do vencedor (Theocr. *Idyllia*, V 136-137), mas também uma estrofe a mais que Lácon, e discute ainda a estrutura desse tipo de competição, apresentando como elemento de comparação algumas disputas similares observadas em culturas modernas, e o artigo de Köhnken, no qual ele discute o fato de Lácon não apresentar uma resposta ao último dístico de Comatas no tempo devido e o papel efetivo de Mórson como juiz da disputa; *uide* R. MERKELBACH, "ΒΟΥΚΟΛΙΑΣΤΑΙ (Der Wettgesang der Hirten)", pp. 97-133 [principalmente pp. 110-115], *et* A. KÖHNKEN, "Komatas' Sieg über Lakon", pp. 122-125. A razão da vitória dada a Comatas nesse poema é motivo, porém, de longas discussões, como pode ser depreendido da detalhada bibliografia arrolada por Köhnken; *uide* A. KÖHNKEN, *Ibidem*, nota de rodapé 1, p. 122.

[186] Theocr. *Idyllia*, VI 1-5 e 42-46; VIII 1-5, 28-32 e 88-93.

[187] Theocr. *Idyllia*, VI 5: πρᾶτος δ' ἄρξατο Δάφνις, ἐπεὶ καὶ πρᾶτος ἔρισδεν.

[188] Theocr. *Idyllia*, VI 6-19.

[189] Theocr. *Idyllia*, VI 21-41.

[190] Theocr. *Idyllia*, VI 42-46:

Τόσσ' εἰπὼν τὸν Δάφνιν ὁ Δαμοίτας ἐφίλησε·
χὦ μ ν τῷ σύριγγ', ὃ δ τῷ καλὸν αὐλὸν ἔδωκεν.
αὔλει Δαμοίτας, σύρισδε δ Δάφνις ὁ βούτας·
ὠρχεῦντ' ἐν μαλακᾷ ταὶ πόρτιες αὐτίκα ποίᾳ. 45

qual também se ocupa da estrofe propositiva[191]. Antes de se iniciar a disputa, ambos decidem juntos o prêmio e escolhem um cabreiro, não-nomeado, que estava por perto, como juiz[192]. Assim como a escolha dos temas, a estrutura textual da competição também se assemelha à estrutura vista no *Idílio* V, e tanto a proposição quanto a réplica apresentam o mesmo número de versos, quatro, com exceção das duas estrofes finais, que possuem o dobro de versos[193]. Curiosamente, as estrofes formadas por quatro versos não são compostas em hexâmetros, como o restante do poema, mas em dísticos elegíacos[194], o que não possui precedente na obra supérstite atribuída a Teócrito; as duas estrofes que concluem a competição, cada uma delas formada por oito versos, são, porém, hexamétricas[195]. Após Dáfnis apresentar sua fala final, o cabreiro o escolhe como vencedor da contenda, aparentemente pela doçura de sua voz[196], sem apresentar razões mais claras, embora não se enuncie nenhuma outra informação sobre a própria performance dos pastores em si ou sobre um suposto acompanhamento musical ao longo desse ou dos outros dois poemas. Como vencedor, Dáfnis teria não apenas ganho as duas siringes, mas também a primazia entre os pastores[197].

O *carmen* LXII de Catulo tem em comum com esses poemas de Teócrito não somente algumas temáticas próprias do universo bucólico, mas sobretudo a estrutura amebéia e a presença de uma competição, a qual, mais ou menos definida, destaca-se como elemento central em todas essas composições[198]. Como nesses três idílios de Teócrito, a disputa entre as duas partes também se inicia após uma breve introdução, no qual ambas as partes são apresentadas/ apresentam-se e a ocasião de performance se faz conhecida[199]. Os jovens são os primeiros a tomar a palavra (Catull. *Ibidem*, LXII 1-5), fala que também abre o poema, já que, assim como no *Idílio* V, não há a presença de um

---

νίκη μ ν οὐδάλλος, ἀνήσσατοι δ' ἐγένοντο.

[191] Theocr. *Idyllia*, VIII 33-36.

[192] Theocr. *Idyllia*, VIII 6-27.

[193] Nota-se a lacuna textual correspondente a uma estrofe atribuída a Dáfnis após o verso 52.

[194] Theocr. *Idyllia*, VIII 33-60.

[195] Theocr. *Idyllia*, VIII 63-70 e 72-80.

[196] Theocr. *Idyllia*, VIII 82-88. Acerca do *Idílio* VIII, *uide* K. J . GUTZWILLER, "Character and Legend in *Idyll* 8", pp. 171-182. Acerca da estrutura desses poemas, da tópica das competições "bucólicas" nos poemas pastorais de Teócrito, da própria disputa e dos vencedores das disputas, *uide etiam* A. S. F. GOW, *Theocritus*, vol. II, *ad Idyllion* V, pp. 92-94; K. J . GUTZWILLER, *Theocritus' Pastoral Analogies*, pp. 134-157; D. COLLINS, "Theocritus and the Problem of Judgment", *in Master of the Game*, pp. 54-58.

[197] Theocr. *Idyllia*, VIII 92: κἠκ τούτω πρᾶτος παρὰ ποιμέσι Δάφνις ἔγεντο, [...].

[198] Outras analogias são sugeridas por alguns comentadores. Akbar Khan defende que o modelo utilizado por Catulo na composição do intervalo formado pelos versos 39-58 seria uma passagem da tragédia *Hipólito* de Eurípides; *uide* H. AKBAR KHAN, "Observations on Two Poems of Catullus", pp. 166 sqq. Agnesini, por outro lado, defende que o *carmen* LXII estaria relacionado a alguns modelos retóricos como as *controuersiae* latinas; *uide* A. AGNESINI, *Il Carme 62 di Catullo*, pp. 57-66.

[199] Catull. *Carmina*, LXII 1-19.

narrador externo neste poema de Catulo[200]. Aparentemente também são eles que decidem que as *innuptae* serão as responsáveis pela proposição e eles próprios pela réplica (*Id. ib.*, LXII 18: *dicere iam incipient, iam respondere decebit*), já que a disputa não se inicia na terceira estrofe (*Id. ib.*, LXII 11-19), logo após os dois grupos terem se posicionado, mas somente após os *iuuenes*, mais provavelmente o líder desse coro, pronunciarem-se sobre a própria competição, sobre a falta de preparo deles próprios e a suposta superioridade de suas adversárias[201].

Como nos *Idílios* teocritianos acima destacados, a disputa entre os *iuuenes* e as *innuptae* se constrói no esquema A-B: elas apresentam uma proposição (A_1) e eles dão sua visão sobre o assunto em uma réplica (B_1). Ao entoarem uma nova proposição (A_2), elas podem introduzir novos elementos na disputa, mas aparentemente não podem se desviar completamente do tema geral tratado no conjunto anterior (A_1-B_1). O equilíbrio parece ser mantido também no tamanho das estrofes, visto que tanto a estrofe A quanto a estrofe B de um mesmo par possuiriam supostamente a mesma extensão[202]. O primeiro e o segundo par discorrem acerca de Héspero[203], o terceiro par acerca da comparação da vida da jovem não-casada com o ciclo de vida das plantas[204]. Apesar de haver alterações nas imagens utilizadas ao longo dessas estrofes, há um único tema tratado: a virgindade da noiva, tema que aparece de modo mais explícito ainda na estrofe final, a qual se apresenta como uma espécie de fecho para o poema[205].

As três estrofes introdutórias (*Id. ib.*, LXII 1-5, 6-10, 11-19) parecem antecipar de certa forma os elementos da disputa que virá a seguir[206], introduzindo a imagem de

---

[200] Em dois artigos recentes sobre o *carmen* LXII de Catulo, sugere-se que as duas primeiras estrofes do poema não seriam entoadas, respectivamente, por representantes dos *iuuenes* e das *innuptae*, mas sim pela própria *persona* do poeta, o qual se ocuparia também da estrofe final. Para Johnson & Ryan, a *persona* do poeta poderia ser considerada uma espécie de '*Choral Director*'. Segundo Beck, as três estrofes sob a responsabilidade do poeta constituiriam então uma espécie de moldura para a disputa entre as duas partes. Acerca dessas argumentações, *uide* M. JOHNSON *et* T. RYAN, "Catullus' Epithalamia: Translation and Commentary. Part II: Catullus 62 – Hexametrical Nuptial Song", p. 22; J.-W. BECK, "Catulls 'Epithalamium': Wer spricht in c. 62?", pp. 25-38.

[201] Entre os *Idílios* de Teócrito que apresentam uma disputa em verso entre pastores, somente em um deles, no *Idílio* V, a parte que propõe que se inicie uma competição não é a responsável pela proposição na disputa propriamente dita, cedendo esse privilégio a seu opositor, o qual por fim também é anunciado vencedor do embate.

[202] Um verso parece ter sido omitido após o verso 41, causando um desequilíbrio entre as estrofes 8 e 9. Não é possível atestar isso com certeza acerca das estrofes 6 e 7 (Catull. *Carmina*, LXII 32 *et* 33-37), já que elas se mostram fragmentadas.

[203] Catull. *Carmina*, LXII 20-24 [A_1] *et* 26-30 [B_1]; 32 [A_2] *et* 33-37 [B_2].

[204] Catull. *Carmina*, LXII 39-47 [A_3] *et* 49-58 [B_3].

[205] Catull. *Carmina*, LXII 59-66.

[206] Para Nethercut, todo o *carmen* LXII seria formalmente '*homogeneous*' e as estrofes iniciais não constituiriam exatamente uma introdução, já que apresentam os mesmos temas e rivalidades vistos a seguir; *uide* W. R. NETHERCUT, "The Art of Catullus 62", p. 237.

Vésper/Héspero[207] e também colocando em cena os dois coros. A primeira função de Héspero neste poema seria indicar o espaço temporal em que a cena é construída, já que sua associação a casamentos parece estar relacionada diretamente à própria ocasião em que parte da cerimônia ou determinados cantos seriam celebrados e a eventual presença do astro nesse momento, astro que se destaca no céu não somente por ser o mais brilhante, mas também por ser o primeiro a surgir e lançar seu brilho na noite ou o último a desaparecer no céu após o nascer do sol[208].

Já na primeira estrofe (*Id. ib.*, LXII 1-5), executada provavelmente pelos rapazes ou por seu líder, celebra-se não somente o surgimento de Héspero no céu, mas também sua conexão direta com a ocasião de performance em questão, revelando que esse é o indício de que a noiva deve logo surgir, o himeneu deve ser cantado e logo será dado o início a mais um dos estágios das comemorações[209]. Logo após os rapazes anunciarem a aparição de Vésper/Héspero, as garotas também se manifestam, incitadas igualmente por aquela que parece ser a líder do coro, dando início à estrofe seguinte (*Id. ib.*, LXII 6-10). Elas não discordam dos rapazes, ao contrário, elas concordam que a "estrela da tarde" realmente já deve estar ostentando sua luz no céu e que é o momento em que elas também devem se levantar e cantar[210], construindo sua resposta a partir dos mesmos elementos já enunciados pelos rapazes na estrofe anterior: destacam-se nos dois primeiros versos o emprego do verbo *consurgite*, associado agora a *contra*[211], a variante nominal para Héspero, *Noctifer*[212], e a nova referência geográfica associada ao brilho do astro no céu[213]. A própria existência de uma disputa só se revela nessa segunda estrofe (*Id. ib.*, LXII 6-10), quando as *innuptae* também se apresentam e indicam que os *iuuenes* começarão a cantar. Não apenas isso, a partir da construção da segunda estrofe,

---

[207] Nomes que designam o planeta Vênus em sua aparição vespertina. Esse astro recebe ainda um terceiro nome neste poema de Catulo: Noctífera (Catull. *Carmina*, LXII 7: *Noctifer*).

[208] Acerca dos vocábulos *Vesper*/*Hesperus* e da esfera de significados associados a eles na Antigüidade greco-latina, *uide* D. A. KIDD, "Hesperus and Catullus LXII", pp. 22-33; A. AGNESINI, *Il Carme 62 di Catullo*, pp. 161-163.

[209] Em seu artigo acerca de Héspero, Kidd aponta que a disposição de duas palavras, *Vesper adest*, nas posições iniciais do poema já revela que Vésper/Héspero é o verdadeiro tema do poema; *uide* D. A. KIDD, "Hesperus and Catullus LXII", pp. 30 sqq.

[210] Catull. *Carmina*, LXII 6-7. Radke propõe uma outra edição do texto desses versos: *Cernitis, innuptae, iuuenes consurgier? Aethra* / *nimirum Oetaeas ostendit Noctifer umbras*; *uide* A. E. RADKE, "Zu Catull c. 62, 6. 7", pp. 117-120.

[211] Catull. *Carmina*, LXII 6.

[212] Catull. *Carmina*, LXII 7.

[213] Catull. *Carmina*, LXII 7: *Oetaeos ignes*. Na estrofe anterior, o poeta descreve o brilho do astro por meio do substantivo *lumina* (*Id. ib.*, LXII 2) e o localiza no *Olympo* (*Id. ib.*, LXII 1), designação espacial que designa nesse verso especificamente o céu.

como uma resposta à estrofe inicial, utilizando em sua composição os elementos propostos nos versos anteriores, revela-se também o formato da própria competição.

A terceira estrofe (*Id. ib.*, LXII 11-19) não apenas difere dessa estrutura, já que não possui uma réplica direta, mas aparentemente também constitui uma pausa no encadeamento textual, já que ao invés de apresentar uma nova proposição ou dar continuidade à temática comum às duas estrofes anteriores ela se volta para a natureza da disputa e os critérios que possivelmente definiriam seu vencedor. A singularidade dessa estrofe é geralmente atenuada ao se aceitar a correção *uincere*, conjectura proposta por Avantius e Baptista Guarino[214], para a leitura identificada no *codex Thuaneus* [*T*], manuscrito que contém uma antologia na qual se inclui o *carmen* LXII[215], para um dos verbos do verso 9, *uisere*[216], correção que enfatiza um vínculo entre a segunda e a terceira estrofe, conectando-as através do subtema 'vitória'[217].

Já no começo dessa estrofe, os rapazes afirmam que a vitória não virá de forma fácil[218], o que eles justificam com o aparente empenho de suas adversárias[219] e também com uma falha deles próprios: *nos alio mentes, alio diuisimus aures; / iure igitur uincemur: amat uictoria curam*, "nós de um lado separamos as mentes, de outro os

---

[214] Embora editores como Mynors, Thomson e, mais recentemente, Trappes-Lomax atribuam essa *emendatio* a Guarino, Agnesini aponta que ela já apareceria em um códice anterior atribuído a Avantius; acerca dessa *emendatio*, *uide* D. F. S. THOMSON, *Catullus*, pp. 45 sqq. *et* pp. 366-367; A. AGNESINI, *Il Carme 62 di Catullo*, p. 200; J. M. TRAPPES-LOMAX, *Catullus: A Textual Reappraisal*, p. 154.

[215] Acerca da tradição manuscrita de Catulo e de suas edições posteriores, *uide* D. F. S. THOMSON, *Catullus*, pp. 22-60; *uide* A. AGNESINI, *Il Carme 62 di Catullo*, pp. 124-154; J. M. TRAPPES-LOMAX, *Catullus: A Textual Reappraisal*, pp. 1-32.

[216] Catull. *Carmina*, LXII 8-9:

sic certest; uiden ut perniciter exsiluere?
non temere exsiluere: canent quod uisere par est.

Em um artigo de 1974, Kidd chama novamente atenção para esse problema, frisando como a manutenção do texto encontrado no manuscrito *T*, *non temere exsiluere: canent quod uisere par est*, mostra-se mais adequada ao próprio conteúdo do poema, cuja primeira parte versa exatamente sobre aquilo que os rapazes anunciam ter visto: Héspero; *uide* D. A. KIDD, "Hesperus and Catullus LXII", pp. 32-33. Essa não é, porém a única alteração do texto editado por Mynors proposta por Kidd. Na página 31 do artigo citado, ele discute também a leitura do verso 6 [*Cernitis, innuptae, iuuenes? consurgite contra;*], especificamente o uso do imperativo *consurgite* ao invés do infinitivo *consurgere*, modificando a pontuação e o sentido do verso. Kidd também não é o único entre os editores e comentadores da obra de Catulo a preferirem a leitura *uisere*; para um histórico dessa questão, *uide* A. AGNESINI, *Il Carme 62 di Catullo*, pp. 200-203.

[217] Catull. *Carmina*, LXII 11-18. A presença da temática da 'vitória' nessa estrofe e a necessidade da correção *uincere* são expostas e defendidas por Agnesini e Panoussi; *uide uide* A. AGNESINI, *Il Carme 62 di Catullo*, pp. 200-203; V. PANOUSSI, "Sexuality and Ritual: Catullus' Wedding Poems", pp. 285-286.

[218] Catull. *Carmina*, LXII 11:

Non facilis nobis, aequales, palma parata est:

[219] Catull. *Carmina*, LXII 12-14:

aspicite, innuptae secum ut meditata requirunt.
non frustra meditantur: habent memorabile quod sit;
nec mirum, penitus quae tota mente laborant.

ouvidos; / com justiça, portanto, seremos vencidos: a vitória ama o cuidado"[220]. A atribuição dessa falta de atenção a si próprios não apenas corrobora a modéstia apresentada no primeiro verso da estrofe, mas também parece servir como desculpa para eles não terem dado continuidade à temática tratada em ambas as estrofes anteriores, Héspero, e não iniciarem imediatamente a competição. Os versos que fecham a estrofe sugerem que eles devem corrigir esse desleixo, prestando agora atenção, e indica também que as garotas devem iniciar a disputa[221], não eles, como elas teriam insinuado no verso 9, mantendo-se qualquer uma das duas leituras, *uisere* ou *uincere*.

Mas por que os rapazes não teriam iniciado a competição? A primeira hipótese a ser considerada seria a de que eles realmente não teriam prestado atenção e se equivocaram, mostrando-se despreparados em oposição a suas adversárias[222]. Uma segunda possibilidade seria o emprego de uma pretensa retórica da modéstia, a qual se insinuaria já a partir do verso 11 e permearia toda a estrofe e que os motivaria, aparentemente, a abrir mão de entoar a proposição, o que caberia naturalmente a eles, já que eles teriam sido os primeiros a avistarem Héspero e se posicionarem[223]. Uma outra possibilidade é que os próprios jovens realmente gostariam de ou sabiam que deveriam ficar com a réplica[224].

Os três pares de estrofes correspondentes à disputa em si são construídos de forma simétrica, assim como as duas estrofes que abrem o poema. A quarta e quinta estrofes (*Id. ib.*, LXII 20-25 *et* 26-31) retomam a imagem de Héspero. As *innuptae* o apresentam como *crudelior ignis*, o qual arrancaria as virgens dos braços maternos para conduzi-las até o amante/marido (*Id. ib.*, LXII 20-25). Essa caracterização parece remeter não só à imagem do rapto[225], mas também a uma suposta identificação entre

---

[220] Catull. *Carmina*, LXII 15-16.

[221] Catull. *Carmina*, LXII 17-18:

quare nunc animos saltem conuertite uestros:
dicere iam incipient, iam respondere decebit.

[222] Para Beck, a terceira estrofe tornaria evidente não apenas o despreparo dos *iuuenes*, mas também a falta de controle do poeta sobre os coros e a própria disputa; *uide* J.-W. BECK, "Catulls 'Epithalamium': Wer spricht in c. 62?", pp. 29-31.

[223] Para Wheeler, a pretensa falta de atenção e de preparo dos *iuuenes* apenas mascararia a '*masculine confidence*' deles, contrastando com a '*feminine earnestness and worry*' de suas oponentes; *uide* A. L. WHEELER, *Catullus and the Traditions of Ancient Poetry*, p. 213.

[224] Como defendido por Syndikus, o qual argumenta que os *iuuenes*, conscientes de que seriam os vencedores, sabiam que deveriam ficar com a réplica para serem os responsáveis pela última fala; *uide* H. P. SYNDIKUS, *Catull*, Teil II, pp. 62-64.

[225] A simulação de violência ao separar uma jovem noiva dos braços de sua mãe para conduzi-la, por meio da *deductio*, até seu marido e sua nova morada pode ter feito parte do ritual de casamento romano em algum período, visto que o "rapto" da noiva para ser entregue ao marido também é mencionado por Catulo em seu poema anterior: Catull. *Carmina*, LXI 3-4; nesse poema, porém, o deus Himen é apresentado como autor do feito e não Héspero. Acerca dessa temática e de seus desdobramentos na

Héspero e Hímen/Himeneu, já que essa divindade nupcial apresenta uma função similar no *carmen* LXI de Catulo, sendo responsável por convencer a noiva a deixar a casa de seus pais e por conduzi-la em segurança até os braços de seu futuro marido[226]. Embora sua "participação" em enlaces matrimoniais não seja o único atributo associado a esse astro na Antigüidade, a menção a Héspero pode ter constituído uma tópica bastante comum nos poemas de casamento[227], visto que seu nome já se encontra presente em um dos fragmentos de Safo atribuídos a seus *Epithalamia*[228]. Em resposta, os *iuuenes* se atém ao tema da participação e importância de Hespero para as uniões nupciais, mas argumentam contra elas, afirmando que Héspero não é *crudelior*, mas sim *iucundior ignis*, o qual legitimaria os casamentos desejados pelos noivos e pelos pais (*Id. ib.*, LXII 26-31). O paralelismo entre as duas estrofes é não apenas temático, mas também textual. A expressão *crudelior ignis* (*Id. ib.*, LXII 20) encontra paralelo em *iucundior ignis* (*Id. ib.*, LXII 26), assim como *quid [...] crudelius* (*Id. ib.*, LXII 24) apresenta correspondência com a variante *quid [...] optatius* (*Id. ib.*, LXII 30), sintagmas que ocupam não somente a mesma posição ao longo de cada uma das estrofes, mas também a mesma posição métrica em cada um dos versos. Outros possíveis paralelismos entre essas estrofes talvez possam ser identificados na repetição do verbo *auellere* na estrofe atribuída às garotas (*Id. ib.*, LXII 21 *et* 22) e na repetição do verbo *pangere* na estrofe

---

tradição literária greco-romana, *uide* J. EVANS-GRUBBS, "Abduction Marriage in Antiquity: A Law of Constantine (CTh IX.24.1) and its Social Context", pp. 67-71 ['III. Abduction Marriage in Literature']; S. TREGGIARI, *Roman Marriage*, pp. 3 sqq.; A. AGNESINI, *Il Carme 62 di Catullo*, pp. 411-412.

[226] A separação da jovem da sua mãe também é mencionada no poema LXI: Catull. *Carmina*, LXI 55-58. Héspero é mencionado novamente como o responsável por conduzir a noiva até o marido no *carmen* LXIV: Catull. *Ibidem*, LXIV 328-329. Acerca da possível identificação entre Héspero e Himeneu, *uide etiam* O. THOMSEN, "An Introduction to the Study of Catullus' Wedding Poems: The Ritual Drama of Catullus 62", pp. 272-277; acerca dessa e outras possíveis associações, uide etiam A. AGNESINI, *Il Carme 62 di Catullo*, pp. 181-185.

[227] Na seção referente ao κατευνασπικὸς λόγος de seu segundo tratado acerca dos gêneros epidíticos, Menandro, o Retor, aponta que uma das tópicas a ser celebrada nos cantos de casamento seria "o próprio anoitecer (ἑσπέρα), suas belezas, os astros, seus brilhos"; *uide* Menand. Rhet. *Περὶ Ἐπιδεικτικῶν*, II 410 18-20.

[228] Sapph. *Fragmenta*, fr. 104 [a] Voigt:

> Ἕσπερε πάντα φέρεις ὅσα φαίνολις ἐσκέδασ' Αὔως,
> φέρεις ὄιν, φέρεις α γα, φέρεις ἄπυ μάτερι παῖδα.

Acerca da possível influência de Safo sobre este poema de Catulo, *uide* E. S. STIGERS, "Retreat from the Male: Catullus 62 and Sappho's Erotic Flowers", pp. 83-102; E. COURTNEY, "Three Poemas of Catullus", pp. 85-88; H. P. SYNDIKUS, *Catull*, Teil II, pp. 50-55. Acerca da relação entre as composições de Safo e Catulo, *uide etiam* M. J. EDWARDS, "Apples, Blood and Flowers: Saphic Bridal Imagery in Catullus", pp. 181-203. Agnesini, porém, não acha possível ser provada nenhuma relação direta entre o *carmen* LXII e os fragmentos supérstites atribuídos a Safo; *uide* A. AGNESINI, *Il Carme 62 di Catullo*, pp. 377-395. Para um breve panorama acerca da discussão sobre a originalidade desse poema de Catulo, *uide* S. HORSTMANN, *Das Epithalamium in der Lateinischen Literatur der Spätantike*, pp. 71-72. Acerca da relação do *carmen* LXII com as obras de outros autores e com a própria temática nupcial, *uide* A. AGNESINI, *Il Carme 62 di Catullo*, pp. 85-104 *et* 373-420.

subseqüente (*Id. ib.*, LXII 28)[229], assim como no fato das estrofes se contraporem a partir daquilo que seria desejado por mãe e filha (*mater* / *nata*) e o que seria desejado por maridos e pais (*uiri* / *parentes*).

No par formado pelas sexta e sétima estrofes (*Id. ib.*, LXII 32 *et* 33-38) verifica-se a ausência de vários versos pertencentes à sexta estrofe e no mínimo o verso inicial da sétima estrofe, o que impede que se analise sua construção textual. A partir dos versos remanescentes, pode-se inferir, porém, que Héspero continua a ser a temática central desses versos, provavelmente acusado pelas *innuptae* de raptar uma delas e levá-la contra a vontade até seu futuro amante/marido[230], o que daria continuidade à temática presente no par de estrofes anterior. Os jovens, por sua vez, defendem que Héspero não compactuaria com tal crime, pois ele, ao contrário, ajudaria com sua claridade, seja ela vespertina ou matutina, a surpreender os ladrões e, subentendido, também os raptores[231]. Além disso, os *iuuenes* também insinuam que suas rivais anseiam secretamente serem conduzidas por Héspero, embora elas o condenem aqui publicamente[232], o que talvez tivesse constituído uma provocação ou mesmo gracejo dos *iuuenes* contra elas, levando possivelmente ao riso os outros convidados do banquete, mas é impossível avaliar a pertinência dessa hipótese devido as lacunas textuais e à ausência de informações acerca da própria performance de ambos os coros. Incomodadas por esses versos ou não, as *innuptae* deixam de lado a imagem de Héspero em sua estrofe final.

O último par de estrofes da disputa (*Id. ib.*, LXII 39-48 *et* 49-58b) volta-se para imagens do reino vegetal. Enquanto as meninas alegam que somente ao permanecer *intacta* uma jovem pode ser cara aos seus[233], os jovens defendem o contrário, afirmando que durante o tempo em que a *innupta* permanecer *intacta*, ela apenas vai envelhecer sem dar frutos (*intacta* = *inculta*)[234]. Os paralelismos textuais e a correspondência entre

---

[229] Acerca do emprego de repetições nos poemas de Catulo (sobretudo no *carmen* LXIV), *uide* nota de rodapé 284, p. 114.
[230] Catull. *Carmina*, LXII 32: *Hesperus e nobis, aequales, abstulit unam*.
[231] Catull. *Carmina*, LXII 33-35.
[232] Catull. *Carmina*, LXII 36-37:

at lubet innuptis ficto te carpere questu.
quid tum, si carpunt, tacita quem mente requirunt?

A hipótese de que muitas noivas fingiriam se mostrar relutantes em se casar é mencionada também em outro poema de Catulo:
Id. ib. LXVI 15-18:

estne nouis nuptis odio Venus? anne parentum 15
frustrantur falsis gaudia lacrimulis,
ubertim thalami quas intra limina fundunt?
non, ita me diui. uera gemunt, iuerint.

[233] Catull. *Carmina*, LXII 45: *sic uirgo, dum intacta manet, dum cara suis est*.
[234] Catull. *Carmina*, LXII 56: *sic uirgo dum intacta manet, dum inculta senescit*.

essas duas estrofes[235] mostram-se ainda mais evidentes que nas estrofes anteriores, como se refletisse a intensificação da própria disputa, destacando-se a correspondência entre os versos 42 e 44 da oitava estrofe e os versos 53 e 55 da nona estrofe e também entre o verso 45 e o verso 56. As idéias centrais de cada uma das estrofes se evidenciam também na própria escolha vocabular. Embora a imagem do sol e da chuva, necessários ao desenvolvimento das plantas, seja introduzida em seguida[236], os versos iniciais da oitava estrofe (*Id. ib.*, LXII 39-48) são marcados sobretudo por palavras de cunho restritivo ou negativo: *saeptis* (*Id. ib.*, LXII 39), *secretus* (*Id. ib.*, LXII 39), *ignotus* (*Id. ib.*, LXII 40), *nullo* (*Id. ib.*, LXII 40). Apesar do interlúdio formado pelos versos 41-42[237], esse tom se mantém ao longo de toda a estrofe[238]. A estrofe entoada pelos *iuuenes* (*Id. ib.*, LXII 49-58b) também se inicia com um tom negativo[239], associado aqui à imagem de declínio[240], o qual de certa forma resume o quadro apresentado por suas opositoras. O emprego da conjunção *at* na posição inicial do verso 54 marca, porém, a mudança de tom; os jovens rapazes apresentam então sua visão sobre o tema (*Id. ib.*, LXII 54-58), discurso que é marcado por vocábulos relativos à própria união: *coniuncta* (*Id. ib.*, LXII 54), *marito* (*Id. ib.*, LXII 54), *par conubium* (*Id. ib.*, LXII 57), *maturo* (*Id. ib.*, LXII 57). A nona estrofe se encerra com a contraposição de dois adjetivos, *cara* e *inuisa*, ambos referindo-se à figura da noiva, os quais são intensificados, respectivamente, por dois advérbios de sentidos opostos, *magis* e *minus*, os quais reforçam o valor positivo de *cara* e aliviam o valor negativo de *inuisa* e provocam um

---

[235] Nota-se a ausência do refrão *Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee* no fim da nona estrofe (Catull. *Carmina*, LXII 49-58), logo após o verso 58, nos manuscritos. A sua ausência quebraria, em princípio, o paralelismo textual com a estrofe anterior (*Id. ib.*, LXII 39-48), considerando-se que, como já cogitado por Spengel em sua edição de 1827 e defendido por Goud em seu artigo de 1995, um verso foi também omitido nessa estrofe (41a); *uide* T. GOUD, "Who speaks the final lines? Catullus 62: Structure and ritual", pp. 26-27; J. M. TRAPPES-LOMAX, *Catullus: A Textual Reappraisal*, p. 156, *ad* 62.39-41. O primeiro a apresentar uma correção textual para essa passagem, inserindo após o verso 58 o refrão *Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee*, teria sido Marcus Antonius Muretus em seu comentário acerca da obra de Catulo datado de 1554; acerca desse comentário e dessa correção, *uide* D. F. S. THOMSON, *Catullus*, pp. 50-51; A. AGNESINI, *Il Carme 62 di Catullo*, pp. 344-345; J. M. TRAPPES-LOMAX, *Catullus: A Textual Reappraisal*, p. 157. Para os comentadores que defendem que os jovens seriam os responsáveis pelos versos finais, a ausência do refrão nessa passagem seria justificada pelo fato de não haver necessidade de se marcar a mudança na parte responsável por entoar ambas as 'estrofes'.

[236] Catull. *Carmina*, LXII 41: *quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber*.

[237] Nota-se a provável ausência de um verso entre os versos 41 e 42. Acerca dessa lacuna, *uide* a nota de rodapé 235, logo acima.

[238] Destaca-se o emprego dos seguintes vocábulos nos versos posteriores: *defloruit* (Catull. *Carmina*, LXII 43), *carptus* (*Id. ib.*, LXII 43), *nulli ... nullae* (*Id. ib.*, LXII 44), *amisit* (*Id. ib.*, LXII 46), *polluto* (*Id. ib.*, LXII 46), *nec iucunda* (*Id. ib.*, LXII 47), *nec cara* (*Id. ib.*, LXII 47).

[239] *Vidua* (Catull. *Carmina*, LXII 49), *nudo* (*Id. ib.*, LXII 49), *numquam ... numquam* (*Id. ib.*, LXII 50), *nulli ... nulli* (*Id. ib.*, LXII 53).

[240] Catull. *Carmina*, LXII 51-52:

sed tenerum prono deflectens pondere corpus

desequilíbrio intencional, que parece ter como objetivo realçar a importância do casamento na vida da jovem e ao mesmo tempo se opor à constância mencionada no verso 47, verso que encerra a estrofe anterior[241], mas também à própria constância defendida por suas adversária em sua(s) fala(s).

Apesar de certa espontaneidade possivelmente poder existir nesse tipo de disputa, tanto nos *Idílios* V, VI e VIII de Teócrito quanto neste poema de Catulo as estrofes que correspondem à competição são construídas sobretudo a partir de *tópoi* e elementos que podem ser associados a gêneros poéticos tradicionais, relacionados a uma ocasião de performance em particular. A terceira estrofe do *carmen* LXII exterioriza isso de forma mais direta, mencionando o empenho das jovens em se lembrarem das tópicas sobre casamento que elas deveriam conhecer e, talvez, interiorizar[242], e, mais do que isso, possivelmente nos sugerindo que elas estariam incorporando o papel que deveriam tradicionalmente defender[243].

No embate representado por Catulo no *carmen* LXII, cada uma das partes assume papéis bastante definidos e que correspondem a uma categoria social, o que seria esperado tanto em uma celebração nupcial quanto na representação de uma determinada *persona* em uma disputa simposial: enquanto os *iuuenes* se colocam no papel de futuros maridos, o qual esperam que suas futuras noivas não recusem o matrimônio, as *innuptae* desejam manter intacto o momento presente, permanecendo no mundo que haviam conhecido até esse momento, já que o casamento ocasionaria não apenas a separação da noiva de seus pais, mas também da noiva de suas até então iguais[244], e marcaria sua entrada em um novo círculo social, do qual somente fariam parte as *matronae*, as mulheres casadas. A mudança de *status* da noiva e sua hesitação diante dessa mudança constituiriam possivelmente um motivo tradicional em composições nupciais[245] e a defesa da própria virgindade encontra antecedentes na

---

iam iam contingit summum radice flagellum.

[241] Catull. *Carmina*, LXII 47: *nec pueris iucunda manet, nec cara puellis*.

[242] Catull. *Carmina*, LXII 12-14:

aspicite, innuptae secum ut meditata requirunt.
non frustra meditantur: habent memorabile quod sit;
nec mirum, penitus quae tota mente laborant.

[243] Elementos tradicionais provavelmente também seriam utilizados nas composições simposiais, as quais, como lembrado por Cameron, não seriam obrigatoriamente casuais ou improvisadas; *uide* A. CAMERON, *Callimachus and his Critics*, pp. 94 sqq.

[244] Acerca de outras imagens sexuais e sociais relacionadas a essa divisão de papéis, *uide* E. S. STIGERS, "Retreat from the Male: Catullus 62 and Sappho's Erotic Flowers", pp. 83-102.

[245] Dentre os poema nupciais supérstites, Catulo certamente é o primeiro poeta a se referir ao casamento como um momento de transição sobretudo para a noiva: no *Epitalâmio de Helena* de Teócrito as jovens

tradição mitológica, segundo a qual tanto deusas quanto heroínas teriam optado por manter a virgindade eterna; nenhum desses exemplos mitológicos é menciondado, porém, ao longo do *carmen* LXII. O antagonismo entre a visão que os *iuuenes* e as *innuptae* teriam acerca do casamento e que permeia as estrofes correspondentes à disputa também já se anuncia, de forma indireta, na estrofe correspondente aos versos 11-19 deste poema de Catulo, já que, ao contrário das suas adversárias, que se mostram prontas a defender seu atual *status*, os jovens rapazes alegam estar despreparados e distraídos, mas não temem seguir adiante, tomando parte na disputa.

Se considerarmos os papéis defendidos por cada uma das partes, o fato dos *iuuennes* não terem iniciado a disputa na terceira estrofe, cedendo sua vez às garotas, talvez possa ser compreendido não apenas como um gracejo dos *iuuenes* acerca de suas próprias habilidades nesse tipo de disputa, mas também como uma tentativa de reproduzir a ordem natural dos acontecimentos em um ritual de celebração de núpcias, no qual o elogio da virgindade da noiva, tema que se associa à própria relutância da noiva em deixar a casa de seus pais, precederia o elogio da união em si, a qual só iria se concretizar no momento em que as portas do tálamo fossem fechadas[246]. Nessa divisão de papéis, as *innuptae* defenderiam o papel que melhor se adequa a sua situação nesse momento de suas vidas: a defesa da virgindade, cabendo então a elas a estrofe correspondente à proposição. Antes de apresentar as estrofes que integram a disputa propriamente dita, o poeta utiliza os versos 11-19 não apenas para marcar a transição entre a preparação e a competição em si, assim como também marcar a mudança na ordem em que cada grupo de competidores deveria se manifestar, mas também para apresentar ou mesmo lembrar a seu público alguns detalhes sobre esse modelo de competição. Essa estrofe parece enfatizar não somente as diferenças entre os dois coros e a oposição de seus papéis, mas ainda a construção do texto a partir daquilo que seria *memorabile*, tanto poeticamente, já que o poema parece se construir em cima de imagens tradicionais, quanto moralmente, contrapondo o imaginário das *innuptae*, reunidas aqui em um grupo coeso, ao imaginário dos *iuuenes*, mas também contrapondo o imaginário do grupo ao papel da jovem que atinge a idade de se casar aos olhos de sua família e da sociedade[247].

---

coetâneas de Helena também lamentam a perda de sua companheira, a qual pertence agora a um outro círculo social.

[246] Essa sucessão de acontecimentos é apresentada no *carmen* LXI de Catulo.

[247] Acerca do papel a ser desempenhado pela noiva nesse momento de transição perante sua família e aos olhos da sociedade, *uide* S. TREGGIARI, *Roman Marriage*, pp. 161-180.

O embate protagonizado pelos dois grupos se encerra com a aparição da noiva, a qual em nenhum momento se manifesta, mas aparentemente estaria pronta para dar início a uma nova fase do cerimonial, momento que é aguardado desde o início do poema[248]. A ela é endereçada essa fala final (*Id. ib.*, LXII 59-66), encerrada, como as estrofes anteriores, pelo refrão *Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee*[249]. Como apontado por ROSKAM[250], esses versos respeitariam a simetria encontrada no restante do poema, apresentando um motivo circular e diversas repetições verbais[251]. O conteúdo desses versos pode ser definido como uma espécie de admoestação, a qual adverte seu destinatário, neste caso a noiva, que ela deve obedecer a seus pais e, a partir de agora, a seu marido. Visto que a jovem esposa deveria se abster de brigar com seu marido e sujeitar a esse novo 'senhor', esperar-se-ia provavelmente que com o tempo o casal atingisse aquilo que idealmente seria denominado 'concórdia'[252]. O responsável por esses versos não é, porém, textualmente tão claramente identificável.

Diversamente do que é visto em alguns dos poemas de natureza agônica atribuídos a Teócrito, nada é mencionado ao longo do *carmen* LXII acerca de um juiz externo que definiria o vencedor ou mesmo acerca da existência de um vencedor, embora esse tema seja mencionado pelos próprios participantes ao longo da terceira estrofe (*Id. ib.*, LXII 11-19). Nada se sabe também acerca da apreciação do desempenho de ambos os coros pela audiência supostamente formada pelos outros participantes do banquete. Ainda assim, a própria natureza da ocasião em que a disputa se desenvolve e o teor da estrofe final parecem sugerir, que os *iuuenes* seriam os vencedores naturais, já que, embora o empenho e a dedicação das *innuptae* seja valorizado por eles próprios[253], sabe-se que todas elas estariam destinadas em princípio ao casamento como qualquer outra jovem de sua faixa etária[254]. A ausência nos manuscritos do refrão *Hymen o*

---

[248] Catull. *Carmina*, LXII 4: *iam ueniet uirgo, iam dicetur hymenaeus*.
[249] Acerca da omissão do refrão no fim da nona estrofe, *uide* nota de rodapé 235, p. 104.
[250] *Vide* G. ROSKAM, "Mariage ou virginité? Le *carmen* 62 de Catulle et la lutte entre deux idéaux de vie", pp. 54-56.
[251] Roskam apresenta o seguinte esquema para esses versos:

v. 59-60a	*aucun pugnare avec le marié (pugna/pugnare)*	1 *vers et demi*
v. 60b-61	*le rôle des parents (pater/mater)*	1 vers et demi
v. 62	*l' idée centrale*	1 *vers*
v. 63-64a	*le rôle des parents (patri/matri)*	1 *vers et demi*
v. 64b-65	*aucun pugnare avec les parents (pugnare)*	1 *vers et demi*.

Vide G. ROSKAM, "Mariage ou Virginité? Le *carmen* 62 de Catulle e la lutte entre deux idéaux de vie", p. 54. Acerca da escolha vocabular dessa última estrofe e ao uso de aliterações, *uide etiam* A. AGNESINI, *Il Carme 62 di Catullo*, pp. 346-347.
[252] Acerca do conceito de *concordia*, *uide* p. 14 sqq.
[253] Catull. *Carmina*, LXII 11-16.
[254] A consciência desse futuro é sugerida pelos próprios *iuuenes*: Catull. *Carmina*, LXII 36-37.

Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee logo após o verso 58, separando aquelas que seriam a nona e décima estrofe[255], e a presença da locução *et tu* nas posições iniciais do verso 59, marcando a transição para um novo interlocutor[256], contribuem também para a idéia de que o mesmo enunciador seria o responsável por ambos os conjuntos de versos, de modo que a maior parte dos comentadores parece concordar que os *iuuenes* seriam provavelmente os responsáveis pelos versos finais[257]. Outras hipóteses veriam as *innuptae*, mais especificamente a líder desse grupo, a qual assumiria o papel de *pronuba*[258], o próprio poeta[259], embora esse elemento externo à disputa não seja mencionado em nenhuma outra parte do poema, ou os dois coros em uníssono[260] como os responsáveis por essa estrofe. A atribuição dos versos 59-66 aos *iuuenes* talvez também possa ser justificada, porém, textualmente, já que a representação do casamento principalmente como um acordo entre os pais da jovem e o próprio noivo, no qual a

---

[255] Acerca dessa lacuna, *uide* nota de rodapé 235, p. 104.

[256] Fraenkel é o primeiro a destacar o paralelismo entre *et tu* e καὶ σύ, refutando a correção de *et tu* para *at tu*, correção que visaria realçar a transição entre as duas estrofes e seria adotada por diversos editores; *uide* E. FRAENKEL, "*Vesper adest* (Catullus LXII)", p. 6. Acerca dessa questão, *uide etiam* A. AGNESINI, *Il Carme 62 di Catullo*, pp. 347-349.

[257] A presença de Héspero como imagem central não somente no primeiro par de estrofes OU ao longo de todas as estrofes que compõem a disputa, mas sim em 2/3 das estrofes, e a aparente provocação lançada pelos *iuuenes* no final da sétima estrofe (Catull. *Carmina*, LXII 37: *quid tum, si carpunt, tacita quem mente requirunt?*) talvez indicassem um descuido por parte das *innuptae*, as quais ou não teriam sido hábeis o bastante para propor um novo tema em sua segunda proposição ou teriam se incomodado com a provocação de seus adversários e abandonado a principal imagem empregada até então. Devido a ausência de diversos versos pertencentes à sexta estrofe, nenhuma dessas hipóteses pode ser atestada ou mesmo inteiramente refutada. Outra possibilidade é que o surgimento repentino da noiva pode ter interrompido a disputa, o que talvez fosse indicado pela mudança de foco que se apresenta a partir do verso 59. Com a aparição da noiva, que seria então aguardada por todos, os rapazes dariam simplesmente continuidade a seu direito de fala, ou, o que me parece mais provável, as garotas reconheceriam nesse momento que suas escusas contra a perda da virgindade e, em conseqüência, contra o próprio casamento de nada mais adiantariam naquela ocasião, sendo em vão um possível prolongamento da disputa, pois a noiva já teria se mostrado pronta para ser conduzida até a casa de seu futuro marido.

[258] *Vide* T. GOUD, "Who speaks the final lines? Catullus 62: Structure and ritual", pp. 28-32.

[259] *Vide* A. RIESE, *Die Gedichte des Catullus*, p. 131-132 *et* 139 (*ad* vv. 60-67); G. FRIEDRICH, *Catulli Veronensis Liber*, p. 294; O. THOMSEN, *Ritual and Desire*, pp. 223 sqq.; *Idem*, "An Introduction to the Study of Catullus' Wedding Poems: The Ritual Drama of Catullus 62", pp. 285-286; M. JOHNSON *et* T. RYAN, "Catullus' Epithalamia: Translation and Commentary. Part II: Catullus 62 – Hexametrical Nuptial Song", p. 22; J.-W. BECK, "Catulls 'Epithalamium': Wer spricht in c. 62?", pp. 24 sqq. Thomsen justifica essa interpretação a partir do papel do poeta/mestre de cerimônias nos versos finais do *carmen* LXI e também pelo papel do poeta no epílogo do *carmen* XLIV de Catulo. De acordo com Johnson & Ryan e Beck, o poeta seria o responsável não apenas pelas estrofe final, mas também pelas duas estrofes iniciais. A possibilidade desses versos serem entoados pelo próprio poeta também é mencionada por Knapp e Thomson, os quais, porém, se declaram incertos se o poeta ou os *iuuenes* seriam realmente os responsáveis por esses versos: C. KNAPP, "A Discussion of Catullus LXII., 39-58", p. 368; D. F. S. THOMSON, *Catullus*, pp. 364-365.

[260] Para Agnesini, a união do coro no final do poema representaria a própria união dos noivos por meio do casamento; *uide* A. AGNESINI, *Il Carme 62 di Catullo*, pp. 347-349. Apesar de atribuir a vitória aos rapazes, Commager também caracteriza o final desse embate como um '*fruitful armistice*' entre ambas as partes; *uide* S. COMMAGER, "The Structure of Catullus 62", pp. 21-33.

vontade da noiva constitui uma parte menor em relação ao conjunto[261], retoma elementos textuais empregados pelos próprios *iuuenes* nas estrofes que lhe cabem[262], elementos que não são encontrados, entretanto, no discurso feminino[263]. Além disso, a presença da frase *uirginitas non tota tua est* (*Id. ib.*, LXII 62) no centro da última estrofe não apenas parece ressaltar o conteúdo desses versos, mas também se apresenta como uma negação ao que até agora foi defendido pelas *innuptae*.

Quintiliano se refere ao *carmen* LXII como um *epithalamium*[264], o que parece atestar que o poema possivelmente sempre tenha sido reconhecido como uma espécie de composição nupcial apesar da ausência de referências às figuras dos noivos, independentemente deste poema se dedicar a uma situação real de performance ou não, e ao próprio casamento e a seu contexto, o qual somente é brevemente aludido pela menção à aproximação da noiva. Nada é dito acerca da alegria associada normalmente a esse dia, nem acerca dos festejos, nem acerca dos celebrantes, ao contrário do que é visto nos *carmina* LXI e LXIV; nada é mencionado também acerca do banquete que teria precedido a disputa. A classificação deste poema como um *epithalamium* aparentemente se deve ao fato da disputa representada em seus versos estar inserida nos festejos de um casamento, já que nada sabemos acerca da presença de embates poéticos similares durante a celebração de casamentos gregos e romanos, embora sua existência não possa ser descartada[265], e seu principal tema ser a oposição entre os valores da virgindade e do casamento na vida das jovens em idade de se casar, o que parece comprovar a diversidade das composições que poderiam ser abarcadas por essa denominação.

1.3. Catull. *Carmina*, LXIV

[261] Agnesini vê nesses versos uma possível alusão ao costume matrimonial conhecido como *conuentio in manum*; *uide* A. AGNESINI, *Il Carme 62 di Catullo*, p. 346. Acerca dos arranjos e negociações matrimoniais, *uide* S. TREGGIARI, *Roman Marriage*, pp. 125-160.
[262] Catull. *Carmina*, LXII 27-28, 57-58.
[263] As *innuptae* também se referem à figura da mãe no verso 21, mas essa figura se apresenta como parte da relação mãe e filha (a jovem é referida nesse conjunto de versos pelos termos *nata* e *puella* e não pelo termo *uirgo*, único termo empregado pelos *iuuenes* para se referir à noiva, particularmente, ou, de modo genérico, a qualquer jovem em idade de se casar), a qual se antepõe de certa forma à união matrimonial. A referência à mãe da noiva na última estrofe parece representá-la, sobretudo, como metade da unidade referida pelo termo *parentes*, relação que parece se sobrepor à, mãe-filha.
[264] Acerca desse testemunho, *uide* nota de rodapé 160, p. 91.
[265] *Vide* nota de rodapé 168, p. 93.

Dos três poemas, o *carmen* LXIV[266] de Catulo é o que apresenta a estrutura mais complexa, agregando narrativas paralelas àquela que seria sua narrativa principal, as bodas da deusa Tétis com o mortal Peleu. Esse poema hexamétrico, composto por 408 versos, é classificado geralmente como um 'epílio', denominação utilizada modernamente para se referir a narrativas hexamétricas mais ou menos breves, muitas vezes centradas em um único episódio mitológico ou histórico, diferenciando-se, não apenas pelo tamanho, mas muitas vezes também pelo estilo, das composições hexamétricas longas, as quais teriam como paradigma poemas como a *Ilíada* e a *Odisséia*[267]. Classificá-lo como um 'epílio' a partir de sua extensão e escolha(s) temática(s) não abrange, porém, toda a complexidade deste poema[268].

O principal episódio representado no *carmen* LXIV seria a união de Peleu e Tétis, narrativa mitológica que costuma também intitular o poema[269] e que também o diferencia dos outros dois poemas nupciais catulianos, os quais aparentemente não parecem se ocupar da celebração de um casamento mitológico. Esse mito, cuja popularidade parece ter sido grande ao longo da Antigüidade, é mencionado por fontes diversas[270], as quais nos revelam ao menos duas possíveis tradições. De acordo com a

---

[266] Para um histórico acerca do que já foi escrito sobre o *carmen* LXIV, *uide* W. FITZGERALD, *Catullan Provocations*, pp. 142-144; G. NUZZO, *Gaio Valerio Catullo: Epithalamium Thetidis et Pelei*, pp. 22-32; M. SCHMALE, *Bilderreigen und Erzähllabyrinth*, pp. 18-43. Para um levantamento bibliográfico, *uide etiam* J. P. HOLOKA, *Gaius Valerius Catullus: A Systematic Bibliography*, pp. 210-222. O texto latino integral e a respectiva tradução deste poema podem ser encontrados no Anexo I.

[267] Acerca da natureza das composições que são denominadas modernamente *epyllia*, *uide* a bibliografia citada na nota de rodapé 53, p. 57. Acerca da relação entre este poema de Catulo e seus 'modelos' helenísticos, *uide etiam* U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, vol. II, pp. 298-304. PERROTA, "Il Carme 64 di Catullo e i suoi Preteri Originali Ellenistici", pp. 63-147; R. J. CLARE, "Catullus 64 and the *Argonautica* of Apollonius Rhodius: Allusions and Exemplarity", pp. 60-88; E. LEFÈVRE, "Alexandrinisches und Catullisches im Peleus-Epos (64)", pp. 181-201; R. ARMSTRONG, *Cretan Women*, pp. 31-48; J. B. DeBROHUN, "Catullus Intertextuality: Apollonius and the Allusive Plot of Catullus 64", pp. 293-313. Calvo e Cina, ambos poetas contemporâneos de Catulo e provavelmente caros a ele, também teriam composto 'epílios', conhecidos pelos títulos *Io* (Calvo) e *Smyrna*/*Zmyrna* (Cina), mas são escassas as informações sobre a natureza desses poemas e são poucos os versos conhecidos; acerca dessas composições, *uide* E. COURTNEY, *The Fragmentary Latin Poets*, pp. 205-204 [*Caluus*] *et* 218-220 [*Cinna*]; A. S. HOLLIS, *Fragments of Roman Poetry* c. *60 BC – AD 20*, pp. 51-52 + 60-68 [*Caluus*] *et* 14-16 + 29-41 [*Cinna*]. Hutchinson sugere, porém, que o *carmen* LXIV diferiria dos outros *epyllia* romanos atribuídos a Calvo e Cina principalmente na escolha da matéria; *uide* G. O. HUTCHINSON, *Hellenistic Poetry*, p. 301.

[268] Foi cogitada por alguns comentadores a possibilidade do *carmen* LXIV ser a tradução ou adaptação de um ou mais modelos helenísticos, o que me parece bastante difícil de ser atestado, ainda mais pelas diversas referências a costumes e valores romanos encontradas ao longo do poema; acerca dessa hipótese, *uide* E. LEFÈVRE, "Alexandrinisches und Catullisches im Peleus-Epos (64)", pp. 181-201.

[269] O *carmen* LXIV é conhecido tradicionalmente como 'Epitalâmio de Peleu e Tétis'. Acerca desse título, *uide etiam* D. F. S. THOMSON, *Catullus*, p. 386.

[270] Homer. *Ilias*, Σ 79-93, 428-440, Ω 58-63, 486 sqq.; Hesiod. *Catalogi Fragmenta Incertae Sedis*, fr. 208-211 Merkelbach-West [M-W]; Pindar. *Pythia*, III 84-103 Snell-Maehler [S-M]; *Nemea*, III 32-36 S-M; IV 49-68 S-M; V 22-37 S-M; *Isthmia* VIII 26a-48 S-M; Eurip. *Iphigenia Auliensis*, 1036-1097; Apollon. Rhod. *Argonautica*, IV 783 sqq.; Apollod. *Bibliotheca*, III 168-172 Wagner; *et caetera*. Acerca das diversas narrativas e testemunhos acerca do casamento de Peleu e Tétis, *uide etiam* R.

primeira delas, cujo mais antigo testemunho supérstite provém de Píndaro (Pindar. *Isthmia*, VIII 26a-48 Snell-Maehler), Zeus e Posídon teriam demonstrado interesse em desposar a bela Nereida Tétis, mas teriam desistido do intento ao ouvir o vaticínio de Têmis, segundo o qual Tétis haveria de gerar um filho mais poderoso que o pai[271]. Para que não fosse gerado um rival para si e para os outros deuses, Zeus teria se decidido então a unir a Nereida ao herói Peleu. Outras fontes nos narram, porém, que, por respeito à Hera, Tétis teria rejeitado as investidas de Zeus, o qual, tendo se enfurecido, resolve que ela deveria se casar com o mortal Peleu[272]. A narrativa apresentada por Catulo destoa de ambas as versões por se referir apenas ao amor recíproco que Tétis e Peleu sentiriam um pelo outro[273], centrando-se em dois momentos específicos relativos a esse mito: a ocasião em que o casal teria se avistado pela primeira vez e imediatamente se apaixonado[274] e a realização do banquete que celebraria essas bodas[275]. Além disso, Catulo também parece alterar cronologicamente a narrativa dos acontecimentos, apresentando a união de Tétis e Peleu como um episódio dependente da expedição dos Argonautas ao invés de situá-la antes da partida de Argo como geralmente visto em outras fontes.

Embora o casamento de Peleu e Tétis seja apresentado como o principal mito a ser celebrado neste poema, a narrativa dedicada ao amor de Tétis e Peleu e aos festejos dessa união é interrompida duas vezes ao longo do *carmen* LXIV: primeiramente pela écfrase de uma manta colocada sobre uma espécie de pulvinar, em cuja trama estaria

---

REITZENSTEIN, "Die Hochzeit des Peleus und der Thetis", pp. 73-105; F. KLINGNER, *Catulls Peleus-Epos*, pp. 13 sqq.; A. LESKY, "Peleus and Thetis im Frühen Epos", pp. 216-226; F. JOUAN, "Las Noces de Thétis et de Pélée", pp. 55-92; J. N. O'SULLIVAN, "Θέτις", cc. 1027-1029; D. BOUVIER, *Le Sceptre et la Lyre: L' Iliade ou les héros de la mémoire*, pp. 328-337; H. D. NORDHEIDER, "Πηλεύς", cc. 1220-1225..

[271] Segundo a versão do mito apresentada por Ésquilo (Aeschyl. *Prometheus Vinctus*, 752 sqq.), provavelmente seria Prometeu que teria advertido Zeus sobre o perigo do deus se unir a Tétis, já que ela estaria destinada a gerar um filho mais poderoso que o pai.

[272] A recusa de Tétis em se casar com Zeus e depois com Peleu parece estar ligada à história-padrão da divindade que deseja manter sua virgindade e rejeita as investidas masculinas, seja de um deus, seja de um mortal, a qual de certa forma também se reflete no discurso feminino presente no *carmen* LXII. Acerca desse modelo narrativo e de seus paralelos com a história de Tétis, *uide* F. JOUAN, "Thétis, Hestia et Athéna", pp. 291-302. Acerca da versão do mito presente na *Ilíada*, na qual Hera alega ter criado Tétis e, posteriormente, a entregue em casamento a Peleu (Hom. *Ilias*, Ω 59-61), *uide* B. K. BRASWELL, "Mythological Innovation in the Iliad", pp. 23-24. Acerca da representação de Tétis na *Ilíada*, *uide etiam* L. SLATKIN, , *The Power of Thetis: Allusion and Interpretation in the* Iliad, *passim*.

[273] Catull. *Carmina*, LXIV 334-336:

nulla domus tales umquam contexit amores,
nullus amor tali coniunxit foedere amantes, 335
qualis adest Thetidi, qualis concordia Peleo.

[274] Catull. *Carmina*, LXIV 1-30. Em outras versões do mito, Tétis é obrigada a se casar com Peleu e lamenta essa união. Essa e outras alterações nos aspectos do mito que são mais comumente associados a essa união são apontadas por Konstan: *uide* D. KONSTAN, *Catullus' Indictment of Rome*, pp. 3-11.

representada a história de Ariadne após ser abandonada por Teseu e antes de se unir a Dioniso/Baco (*Id. ib.*, LXIV 50-264), e, por fim, por um canto nupcial-profético que seria entoado pelas Parcas durante o banquete de casamento (*Id. ib.*, LXIV 323-381). Em ambos os casos, a narrativa acerca de Peleu e Tétis parece se apresentar como uma espécie de 'moldura' para essas narrativas paralelas, as quais ocupam um número muito maior de versos do que aqueles dedicados à narrativa central do poema. Essas interrupções não apenas superam aquela que seria a narrativa principal em número de versos, mas também são, em grande parte, caracterizadas por um tom funesto que destoa do clima festivo atribuído ao próprio casamento[276].

Os trinta versos iniciais (*Id. ib.*, LXIV 1-30) constituem uma espécie de prólogo da narrativa central, no qual se descreve a partida da expedição dos Argonautas, ocasião em que o futuro casal teria primeiramente se avistado, a anuência de Júpiter ao casamento e a bem-aventurança de Peleu, já que ele seria uns dos raros mortais a se unir a uma noiva divina. Embora esses versos sejam utilizados para a apresentação dos noivos e dos acontecimentos que levaram a sua união, essa não parece ser sua única função dentro do poema.

Como já apontado por diversos comentadores, os primeiros versos dessa seção (*Id. ib.*, LXIV 1-18), correspondentes a praticamente dois terços da passagem, parecem aludir a passagens de ao menos três outras obras poéticas, a tragédia *Medéia* de Eurípides, o épico *Argonautica* de Apolônio Ródio e uma outra versão da tragédia *Medéia* atribuída ao poeta latino Ênio, por meio de referências textuais indiretas não apenas às diferentes etimologias associadas ao nome da nau dos Argonautas, a Argo[277], mas também a sua descrição nas obras desses poetas[278]. Um único mito une essas

---

[275] Catull. *Carmina*, LXIV 31-49 *et* 265-383.

[276] No que se refere à narrativa acerca da união Tétis e Peleu propriamente dita, Catulo parece ter optado por omitido os detalhes negativos mais conhecidos acerca desse mito, como a oposição de Tétis ao casamento ou a curta duração do mesmo. Embora não sejam explicitamente enunciadas, outras versões menos positivas do mito parecem ser aludidas, porém, ao longo do poema.

[277] Ao contrário de seus antecessores, Catulo não utiliza esse nome para se referir à embarcação em nenhuma passagem do *carmen* LXIV. Acerca da referência à imagem da Argo na obra de diversos poetas e dos valores associados a essa imagem, *uide* A. MOREAU, *Le Mythe de Jason et Médée*, pp. 233-249. Acerca dos aspectos negativos associados a sua imagem, *uide etiam* U. GÄRTNER, "νῆες ἀρχέκακοι: Schiffe als Unheilsbringer in der antiken Literatur", pp. 30-34.

[278] A alusão a esses e outros poetas nos versos iniciais do *carmen* LXIV de Catulo é apontada por Klingner e diversos outros comentadores, sendo posteriormente analisada de forma sistemática por Richard Thomas em um artigo de 1982; *uide* F. KLINGNER, *Catulls Peleus-Epos*, pp. 5-12; A. TRAINA, "Allusività Catulliana (Due Note al c. 64)", pp. 131-145; B. ARKINS, "Tradition Reshaped. Language and Style in Euripides' *Medea* 1-19, Ennius' *Medea exul* 1-9 and Catullus 64, 1-30", pp. 116-133; R. F. THOMAS, "Catullus and the Polemics of Poetic Reference (Poem 64.1-18)", pp. 144-164. Para uma análise mais recente dessas diversas referências, *uide* J. H. GAISSER, "Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64", pp. 580 sqq. Acerca das alusões à obra de Apolônio e de

composições, a fracassada união de Jasão e Medéia, e é provavelmente com esse mito em mente[279] e com a expectativa de se deparar com uma nova composição acerca dessa união que a antiga audiência desse poema de Catulo apreciaria esses primeiros versos do *carmen* LXIV, defrontando-se, porém, com a escolha de um mito relativo a outra união mitológica nos versos seguintes, a história de Tétis e Peleu. Embora o poeta tenha preterido o mito de Jasão e Medéia, preferindo se dedicar, em princípio, aos amores de Peleu e Tétis, sua sombra funesta continua a pairar sobre todo o poema. Catulo não parece aproximar casualmente esses dois mitos nesses versos iniciais do *carmen* LXIV, apresentando ambas as narrativas como igualmente dependentes da partida dos Argonautas e aludindo a essas várias versões poéticas do mito de Medéia nos versos que introduziriam a história de Tétis e Peleu, mas sim utilizar esses versos para inserir o mito de Jasão e Medéia no poema, já que, ainda que a imagem de Medéia abandonada por Jasão não pareça ser adequada a um poema que trataria da celebração de uma união, é essa imagem que parece ser a principal referência para Catulo em sua caracterização de Ariadne abandonada por Teseu nos versos delimitados pela écfrase da manta que recobre o pulvinar nupcial[280].

Aquele que deveria ser o principal motivo do poema, a união de Tétis e Peleu, só é mencionado a partir do verso 19[281]. Não apenas isso: embora Catulo apresente o casamento de Tétis e Peleu como principal tema do *carmen* LXIV, ele, além de dedicar mais de metade dos versos totais dessa composição a detalhes referentes a uma outra narrativa mitológica, menciona a figura dos noivos somente em duas passagens do poema, primeiramente nesses versos iniciais e, por fim, nos versos correspondentes ao

---

outros poetas gregos/helenísticos ao longo do *carmen* LXIV, *uide etiam* D. BRAGA, *Catullo e i Poeti Greci*, pp. 100 sqq.; G. GIANGRANDE, "Das Epyllion Catulls im Lichte der Hellenistischen Epik", pp. 123-147; G. PERROTTA, "Il Carme 64 di Catullo e suoi Pretesi Originali Ellenistici", pp. 63-147; M. STOEVESANDT, "Catull 64 und die Ilias: Das Peleus-Thetis-Epyllion im Lichte der neueren Homer-Forschung", pp. 167-205; R. J. CLARE, "Catullus 64 and the *Argonautica* of Apollonius Rhodius: Allusion and Exemplarity", pp. 60-88; E. LEFÈVRE, "Alexandrinisches und Catullisches im Peleus-Epos (64)", pp. 181-201; J. B. DeBROHUN, "Catullan Intertextuality: Apollonius and the Allusive Plot of Catullus 64", pp. 293-313. Acerca das alusões de Catulo a Ênio, *uide etiam* J. E. G. ZETZEL, "Catullus, Ennius, and the Poetics of Allusion", pp. 251-266. Acerca dos fragmentos supéstites atribuídos à tragédia *Medea exul* de Ênio, *uide* nota de rodapé 3, p. 153.

[279] Para Gaisser, porém, apenas um 'neoteric reader' teria em mente a referência ao mito de Medéia ao se deparar com esses versos iniciais: *uide* J. H. GAISSER, "Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64", p. 581.

[280] Acerca dos elementos que identificam Ariadne e Medéia, *uide* D. KONSTAN, *Catullus' Indictment of Rome*, pp. 67-74; G. TRIMBLE, "Catullus and the Tragedy of Ariadne", pp. 1-19.

[281] De acordo com Gaisser, Catulo teria reescrito o mito dos Argonautas como um epílio em miniatura, inserindo nessa narrativa a história de Tétis e Peleu, a qual também usa, porém, como moldura para um terceira narrativa, esta referente a Ariadne e Teseu; *uide* J. H. GAISSER, "Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64", p. 585.

canto nupcial-profético entoado pelas Parcas, no qual a imagem dos noivos é ofuscada pelas revelações acerca do filho nascido dessa união.

A inserção desse mito na narrativa é marcada textualmente por meio do uso de uma construção anafórica encabeçada por *tum*, o qual é complementado pelo πολύπτωτον do nome da noiva, *Thetis*[282]. A essa anáfora, segue-se uma apóstrofe endereçada a Peleu[283], a qual também é marcada por outras epanalepses[284]. Embora o principal destinatário dessa apóstrofe seja Peleu, ela se inicia como uma apóstrofe de natureza hínica à própria raça dos heróis[285], na qual não apenas Peleu, mas também os outros Argonautas se incluiriam. A existência dos demais integrantes da Argo não interessa, entretanto, à continuidade do poema e esses, seus feitos ou mesmo seus nomes não são em nenhum outro momento mencionados ao longo da narrativa que se segue, nem mesmo entre os convidados do banquete nupcial. O verso 24[286], cuja construção o assemelha a um tipo de fecho formular encontrado em grande parte das composições conhecidas como *Hinos Homéricos*[287], sinalizaria então a transição dessa temática mais genérica para um de seus desmembramentos, seguindo a trajetória de apenas um dos integrantes da Argo e restringindo-a ao dia de comemoração de suas núpcias[288]. Essa

---

[282] Catull. *Carmina*, LXIV 19-21: *tum Thetidis* [...] / *tum Thetis* [...] / *tum Thetidi* [...]. O nome de Tétis não apenas ocupa uma posição de destaque, posicionado logo após o '*tum*' que encabeça cada um desses três versos e sendo realçado pelo πολύπτωτον, mas também é enunciado três vezes, enquanto o nome de Peleu, apesar de também ser destacado por um πολύπτωτον, é enunciado apenas duas vezes e em diferentes posições do verso, sem merecer aparentemente a mesma atenção que é dada a Nereida.

[283] Catull. *Carmina*, LXIV 22-30.

[284] Catull. *Carmina*, LXIV 24: *uos ego saepe, meo uos carmine compellabo*; 26-27: [...] *cui Iuppiter ipse* / *ipse suos diuum genitor concessit amores*; 28-29: *tene Thetis* [...] / *tene suam Tethys* [...]. Acerca do emprego de epanalepses ao longo do *carmen* LXIV e também sobre sua importância como modelo para as composições poéticas latinas posteriores, *uide* J. WILLS, "The Impact of Catullus", *in Idem*, *Repetition in Latin Poetry*, pp. 130-145.

[285] Catull. *Carmina*, LXIV 22-24:

o nimis optato saeclorum tempore nati
heroes, saluete, deum genus! o bona matrum
progenies, saluete iter<um ... 23b
uos ego saepe, meo uos carmine compellabo.

[286] Catull. *Carmina*, LXIV 24: *uos ego saepe, meo uos carmine compellabo*.

[287] *Hymni Homerici*, II 495 [~ III 546; IV 580; VI 21; X 6; XIX 49; XXV 7; XXVIII 18; XXIX 14; XXX 19]: αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ᾽ ἀοιδῆς; XXVII 22 [~ XXXIII 19]: αὐτὰρ ἐγὼν ὑμέον τε καὶ ἄλλης μνήσομ᾽ ἀοιδῆς.

[288] Zetzel vê no trecho formado pelos versos 22-24, demarcado pela apóstrofe à raça dos heróis, uma inversão das convenções do gênero hínico, já que a presença da saudação (*saluete*) e da promessa de um canto futuro situam-se normalmente no fim de um hino e não em seu início. Além disso, esse trecho parece aludir também aos versos finais dos *Argonautica* (Apollon. Rhod. *Argonautica*, IV 1773 sqq.), de modo que a inversão encontrada nesses versos constituiria não apenas um recurso poético tipicamente alexandrino, mas seria igualmente motivada por razões temáticas, já que Catulo, divergindo da composição de Apolônio Ródio, representa a história de Tétis e Peleu como uma conseqüência da partida da expedição dos Argonautas. Acerca dessa passagem, *uide* J. E. G. ZETZEL, "Catullus, Ennius, and the Poetics of Allusion", p. 261. Acerca do uso desse fecho hínico por Catulo no início do *carmen* LXIV e de uma possível alusão aos *Argonautica* nessa passagem, *uide etiam* F. KLINGNER, *Catulls Peleus-Epos*,

segunda parte do prólogo destaca-se também pela aliteração, sobretudo, das consoantes *t* e *th*[289], enfatizando-se assim o nome de Tétis (*Thetis*), apesar de a apóstrofe que ocupa a maior parte desses versos ser endereçada a seu marido mortal.

Com o fim do prólogo, os versos seguintes se voltam para as núpcias de Tétis e Peleu propriamente ditas, calando-se acerca dos acontecimentos situados entre o primeiro encontro do casal e o dia de suas bodas, entre os quais estaria incluída a própria expedição dos Argonautas, matéria esta do épico de Apolônio Ródio. Assim como nos *carmina* LXI e LXII, Catulo também se dedica neste poema somente a uma parte do cerimonial associado à celebração de um casamento, neste caso o intervalo que vai da abertura da casa e exibição dos preparativos do casamento para os espectadores mortais, seguida da chegada dos convidados/celebrantes divinos na casa em que vai ocorrer o banquete, até a realização do banquete nupcial. A seção dedicada ao enlace nupcial parece se encerrar antes do banquete ter chegado ao fim e o poema é concluído por um epílogo (*Id. ib.*, LXIV 384-408) em que se contrasta os tempos em que esse casamento teria sido celebrado com, aparentemente, a própria época de Catulo.

A celebração representada pelo poeta se divide em dois momentos: primeiro a abertura e exposição da casa e dos arranjos para o casamento para os convidados mortais (*Id. ib.*, LXIV 31-49 *et* 265-277) e por fim o banquete nupcial, ao qual parecem acorrer somente deuses e semideuses (*Id. ib.*, LXIV 278-383). A narrativa acerca dos festejos nupcias se inicia com uma contextualização geográfica, a cena se passa na Tessália, e também espacial, o casamento é celebrado na casa de Peleu[290] e são representadas cenas que provavelmente transcorreriam a partir de algum momento ao longo do dia em que os noivos adentrariam o tálamo até próximo do anoitecer desse mesmo dia. A descrição da movimentação da horda de habitantes locais em direção à

---

pp. 18-21. Warden defende, porém, que *carmine compellabo* e μνήσομ᾽ ἀοιδῆς não teriam exatamente o mesmo sentido, já que *compellare* teria um sentido de urgência, necessidade de se conseguir alguém para fazer algo ou para explicar algo, de modo que ele sugere que esses versos se refeririam indiretamente aos dois heróis, Teseu e Aquiles, que posteriormente ocuparão posições centrais no poema; *uide* J. WARDEN, "Catullus 64: Structure and Meaning", pp. 402-403.

[289] Catull. *Carmina*, LXIV 19-21:

*tum **Th**etidis Peleus incensus fertur amore,*
*tum **Th**etis humanos non despexit hymenaeos,* 20
*tum **Th**etidi pater ipse iugandum Pelea sensit.*

Id. ib., LXIV 25-30:

teque adeo eximie taedis felicibus aucte, 25
***Th**essaliae columen Peleu, cui Iuppiter ipse,*
ipse suos diuum genitor concessit amores;
*tene **Th**etis tenuit pulcerrima Nereine?*
*tene suam **T**ethys concessit ducere neptem,*
Oceanusque, mari totum qui amplectitur orbem? 30

residência de Peleu[291] é marcada pela enumeração de diversas denominações geográficas da Tessália (*Id. ib.*, LXIV 35-37)[292]. A essa descrição, seguem dispostas duas imagens contrastantes[293], a imagem dos campos, abandonados e incultos, já que todos os habitantes teriam deixado de lado os trabalhos para admirarem o palácio disposto para o casamento (*Id. ib.*, LXIV 38-42), e a imagem da opulência do palácio, ornado para os festejos (*Id. ib.*, LXIV 43-49)[294], onde se destaca o esplendor da manta púrpura que recobre o pulvinar[295]. Embora a descrição geográfica referente a esse casamento o situe na Grécia, o costume de se dispor o *lectus genialis* no átrio teria sido um costume exclusivamente romano[296] e a descrição da opulência e resplandecência do interior do palácio de Teseu parece aludir à imagem das luxuosas vilas romanas[297], detalhes que parecem querer aproximar o conteúdo mitológico do *carmen* LXIV da realidade de de uma audiência romana[298]. Essas não são, porém, as únicas referências a costumes romanos encontradas ao logo do poema. Nesse ponto ocorre uma pausa na narrativa principal e o poeta/narrador, como que tão maravilhado quanto a própria

---

[290] Catull. *Carmina*, LXIV 31-37.

[291] No *Idílio* XV de Teócrito, remete-se a uma movimentação popular semelhante por ocasião do festival em honra de Adônis, *Adonia*, patrocinado por Arsínoe II, quando as portas do palácio permanecem abertas ao povo e esse se dirige ao palácio para admirar a pompa e magnificência da celebração. Para uma bibliografia acerca desse poema, *uide etiam* nota de rodapé 102, p. 65.

[292] Catull. *Carmina*, LXIV 35-37:

deseritur Cieros, linquuntPthiotica Tempe 35
Crannonisque domos ac moenia Larisaea,
Pharsalum coeunt, Pharsalia tecta frequentant.

Enumerações semelhantes, apresentadas como uma espécie de catálogo e denotando o conhecimento geográfio do próprio poeta, teriam sido caras também aos poetas helenísticos. Acerca de possíveis influências de modelos helenísticos na composição do *carmen* LXIV, *uide etiam* nota de rodapé 267, p. 110.

[293] Nota-se o uso da conjunção *at* no verso 43, realçando o contraste entre as duas imagens.

[294] Para Konstan, o contraste entre essas duas imagens revelaria sobretudo a decadência e outros aspectos negativos da idade dos heróis, idade na qual se incluiria tanto o casamento de Peleu e Tétis quanto os mitos relacionados a Ariadne; *uide* D. KONSTAN, *Catullus' Indictment of Rome*, pp. 31 sqq.

[295] Catull. *Carmina*, LXIV 47-49:

puluinar uero diuae geniale locatur
sedibus in mediis, Indo quod dente politum
tincta tegit roseo conchyli purpura fuco.

[296] O uso do vocábulo *puluinar* para se referir ao *lectus genialis* parece atribuir a esse móvel dois usos distintos, não apenas a função de *lectus genialis*, mas também a função de *lectisternium*, assento que era colocado nos templos diante das imagens dos deuses por ocasião dos banquetes sacrificiais e outras festividades, para que os deuses pudessem se reclinar à maneira dos mortais; acerca desse costume, uide A. HUG, "Pulvinar", cc. 1977-1978. Esse acúmulo de funções seria explicado pela própria natureza da celebração, a celebração de uma união entre um mortal e um ser divino na residência do marido mortal, contando com a participação dos próprios deuses.

[297] Como já apontado por Schmale: *uide* M. SCHMALE, *Bilderreigen und Erzähllabyrinth*, pp. 85-89.

[298] Em suas adaptações/traduções de comédias gregas para o latim, Plauto também inclui detalhes que aludiriam a costumes romanos, provavelmente com o intuito de aproximar seus textos da realidade de sua audiência.

multidão que adentra o átrio[299], inicia a descrição das imagens representadas nessa manta, desviando seu interesse para outra narrativa mitológica: o abandono de Ariadne em Dia/Naxos (*Id. ib.*, LXIV 50-264)[300].

De acordo com a descrição da manta representada pelo poeta, seria possível se enxergar duas imagens tecidas ao longo de sua trama: em uma é apresentado o desespero de Ariadne ao se ver sozinha no litoral de Dia, enquanto avista Teseu partir mar adentro sem ela (*Id. ib.*, LXIV 50-75), em outra a aproximação de Baco/Dionísio do local, o qual se dirige com seu séquito até Ariadne, possivelmente com o intuito de se unir a ela (*Id. ib.*, LXIV 251-264). A tríade formada por Teseu-Ariadne-Dioniso, na qual Ariadne assumiria a posição central, representada por vezes ora somente acompanhada de Teseu, ora somente acompanhada de Dioniso, constituiria um motivo pictórico bastante popular ao longo de toda a Antiguidade, sendo encontrado em diversos suportes artísticos ao longo dos séculos. São diversas as versões do mito vistas não apenas nessas obras de arte, mas também nas fontes escritas conservadas[301], mas a configuração do mito como representada por Catulo, Teseu retornando para Atenas – Ariadne abandonada em Naxos – Dioniso se dirigindo até Ariadne, talvez se origine somente por volta do VII-VI a.C., quando Teseu começa a ser alçado a herói ateniense e os mitos relacionados a seu nome passam a ser "corrigidos", de modo que sua figura é aproximada da de Héracles e desvencilhada da de Ariadne[302].

Catulo não revela em seu poema maiores pormenores acerca da disposição das figuras na tapeçaria[303], mas a junção desses três elementos em uma única cena ou em

---

[299] A beleza da manta e o deslumbramento de seus espectadores é apresentado de modo mais explícito nos versos que retomam a narrativa principal: Catull. *Carmina*, LXIV 265-268.

[300] Acerca da possibilidade de Dia e Naxos serem duas ilhas distintas, não identificáveis, *uide* R. ARMSTRONG, *Cretan Women*, p. 191, nota de rodapé 12

[301] Acerca dos diversos mitos relacionados à tríade 'Ariadne, Teseu e Dioniso' e suas representações escritas e pictóricas, *uide* F. HARTMANN, "Ariadne", cc. 803-811; F. KLINGNER, *Catulls Peleus-Epos*, pp. 177 sqq.; T. B. L. WEBSTER, "The Myth of Ariadne from Homer to Catullus", pp. 22-31; C. DEROUX, "Some Remarks on the Handling of Ekphraseis in Catullus 64", pp. 247-258; A. GALLO, "Le Pitture Rappresentanti Arianna Abbandonata in Ambiente Pompeiano", pp. 57-80; S. KÖHN, *Ariadne auf Naxos*, pp. 17-104; P. DIEZ del CORRAL CORREDOIRA, "'El Rapto': ?Una Forma de Amor? Una Interpretación de las Imagines de Persecución y Rapto de Dioniso y Ariadna", pp. 75-97; R. ARMSTRONG, *Cretan Women*, pp. 7-12, 31-70 *et* 187-260; P. DIEZ del CORRAL CORREDOIRA, *Ariadna, Esposa y Amante de Dioniso*, pp. 15 sqq.

[302] Acerca das modificações dos mitos associados a Teseu e sua ascensão a herói nacional ático, *uide* C. CALAME, *Thésée et l'Imaginaire Athénien*, pp. 69-139 *et* 397-465; H. J. WALKER, *Theseus and Athens*, *passim*; S. MILLS, *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*, pp. 1-42.

[303] A expressão *parte ex alia*, "do outro lado" (Catull. *Carmina*, LXIV 251), constitui a única indicação espacial fornecida pelo poeta acerca da disposição das imagens na manta, mas ela, ao invés de indicar a disposição da imagem que retrata a aproximação de Dioniso e seu cortejo, parece antes antepor essa imagem à imagem da embarcação de Teseu, provavelmente já representada ao longe, como visto ainda hoje em algumas pinturas murais encontradas em nas ruínas de Pompéia.

um único suporte não seria em princípio uma inovação, já que essa combinação pode ser ainda hoje encontrada em objetos de arte supérstites de períodos anteriores ao poeta, embora não exatamente com essa disposição dos elementos[304]. Não é possível determinar se Catulo teria tido uma obra de arte em particular como modelo inicial para a écfrase presente no *carmen* LXIV[305], mas ele certamente conheceria uma ou mais representações pictóricas desse mito, já que as cenas de Ariadne abandonada por Teseu e de Dioniso/Baco encontrando Ariadne em Naxos parecem ter sido bastante populares entre os romanos, como pode ser atestado pelas pinturas murais supértites de Pompéia[306]. Segundo KÖHN, duas "inovações" presentes em muitos dos painéis que retratam Ariadne abandonada seriam a representação de Ariadne sozinha em primeiro plano, sem a presença de Teseu ou Dioniso a seu lado, e o fato dela ser retratada desperta, avistando, chorosa, o barco de Teseu partir, detalhes que também são reproduzidos no *carmen* LXIV[307]. Nas cenas que retratam a aproximação de Dioniso/Baco do local, ela costuma ser apresentada, porém, adormecida[308]. Tendo em vista o material pictorial conservado, é possível que Catulo tenha escolhido duas das cenas talvez então entre as mais populares já na sua época e optado por reuní-las em uma única peça, utilizando essa popularidade a seu favor e criando um pano de fundo imediatamente identificável pelo público para sua narração[309].

---

[304] Acerca da combinação dos motivos de 'Ariadne abandonada' e 'Ariadne encontrada', *uide* P. DIEZ del CORRAL CORREDOIRA, *Ariadna, Esposa y Amante de Dioniso*, pp. 199-299.

[305] Para Morwood, a justaposição de cenas e histórias paralelas encontrada ao longo de todo o *carmen* LXIV talvez refletisse uma espécie de estrutura imagética encontrada, exemplarmente, no vaso François; acerca desse modelo estrutural, *uide* J. MORWOOD, "Catullus 64, Medeia, and the François Vase", pp. 221-231.

[306] Exemplos de pinturas murais retratando Ariadne sendo deixada por Teseu podem ser encontradas na *Casa dei Vettii* (Pompéia VI.15.1), na *Casa del Meleagro* (Pompéia VI.9.2; a obra se localiza atualmente no *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, número de inventário 9051) e na *Casa di L. Caecilius Iucundus* (Pompéia V. 1. 26; a obra também se localiza no *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, número de inventário 115396). Exemplo de Dioniso/Baco se aproximando de Ariadne, a qual se encontra adormecida, podem ser vistos em pinturas descobertas na mesma *Casa dei Vetti* (Pompéia VI.15.1) e na *Casa del Citarista* ou *Domus Popidi Secundi Augustiani* (Pompéia I.4.5); em ambas as representações Dioniso aparece acompanhado de mênades e sátiros.

[307] *Vide* S. KÖHN, *Ariadne auf Naxos*, p.71. Essas inovações podem ser vistas nas pinturas encontradas na *Casa dei Vettii* e na *Casa del Meleagro*. Em ambas, a figura de Ariadne é amparada por um ou mais cupidos. Para uma análise das cenas em que Ariadne se encontra desperta, observando Teseu partir, e da representação do 'olhar' em contexto romano, *uide* J. ELSNER, "Viewing Ariadne: From Ekphrasis to Wall Painting in the Roman World", pp. 28 sqq.

[308] Gallo menciona duas pinturas murais de Pompéia, em que Ariadne se encontra desperta no momento da aproximação do deus; *uide* A. GALLO, "Le Pitture Rappresentanti Arianna Abbandonata in Ambiente Pompeiano", p. 77.

[309] O que provavelmente provocaria também uma espécie de tensão em seu público, já que esse deveria confrontar suas expectativas com o que lhe seria então apresentado de forma diversa daquilo que seria provavelmente esperado.

A figura de Teseu provavelmente não estaria representada na tapeçaria ou teria um papel secundário, embora sua embarcação pudesse ser avistada ao longe, como pode ser observado nos afrescos supérstites de Pompéia e Herculano. Ao interligar, porém, a descrição das duas cenas reunidas na manta, a *persona* do poeta inclui uma variada digressão em sua narrativa (*Id. ib.*, LXIV 76-250), centrada sobretudo em Teseu, apresentando não apenas detalhes sobre a história pregressa de Teseu e Ariadne, mas também sobre os acontecimentos com os quais Teseu, sozinho, teria se deparado ao retornar para Atenas.

A disposição dessa narrativa paralela em meio aos festejos do casamento de Peleu e Tétis não apenas interrompe o encadeamento temporal do poema, mas também desvia a atenção da audiência do banquete nupcial para os mitos associados ao nome de Ariadne[310], os quais, textualmente, passam a ocupar tanto o núcleo dessa composição, quanto mais da metade dos versos de todo o poema. Embora a presença da tapeçaria recobrindo o pulvinar constitua o ensejo utilizado por Catulo para se desviar da figura dos noivos, a écfrase da manta em si representa apenas uma pequena parte na história de Ariadne relatada nos versos seguintes.

Diversamente do que seria esperado em uma écfrase desse tipo, em nenhum momento são descritos os aspectos materiais ou técnicos da peça ou mesmo sua própria origem. Em contraste com essa omissão, destaca-se ao longo dessa passagem as diversas referências a vestes e outros tipos de tecidos, as quais emolduram não apenas o desespero de Ariadne, esquecida do próprio decoro em meio a seu desespero, mas também provocam, aliadas ao esquecimento de Teseu, a morte de Egeu, e, em sua forma mais tênue, são uma esperança de retorno àquele que adentrou o labirinto e ao mesmo tempo o início dos tormentos de Ariadne. O uso desse vocabulário não se restringe, porém, à narrativa acerca de Ariadne ou à descrição da manta, mas se prolonga pelos versos seguintes na descrição das vestimentas das Parcas e em sua arte de tecer o fio do destino[311].

Nas últimas décadas, a presença desse vocabulário relacionado a tecidos e à própria arte de tecer tem sido identificada como uma espécie de tema dentro do poema, tema que estaria diretamente relacionado aos atos de cantar, falar e compor, o que se

---

[310] E indiretamente também ao, de Medéia.

[311] Catull. *Carmina*, LXIV 50: *uestis*; 63: *subtilem [...] mitram*; 64: *leui uelatum [...] amictu*; 65: *tereti strophio*; 68: *mitrae [...] fluitantis amictus*; 113: *tenui [...] filo*; 129: *mollia [...] tegmina*; 163: *purpureaue [...] ueste*; 174: *funem*; 225: *infecta [...] lintea*; 227: *carbasus*; 234: *funestam [...] uestem*; 235:

torna mais explícito na apresentação do canto das Parcas, onde o que é tecido e o que é cantado se unem e se apresentam como uma única peça de arte composta em versos. A partir dessas imagens, as percepções do que é visto e do que ouvido se misturam, de modo que a estrutura do próprio *carmen* LXIV também pode ser entedida como uma *uestis*, em cuja tessitura imagens variadas são interligadas[312]. Se considerarmos o encadeamento das histórias como costuradas pelo poeta, sua audiência parece ser guiada através desses versos por uma espécie de fio de Ariadne, o qual, ao invés de conduzir seu público até os votos conjugais auspiciosos que seriam idealmente endereçados a Peleu e Tétis no dia de sua união, desvia-se rapidamente dessa imagem e conduz o leitor/ouvinte de volta a realidade através dos versos moralizantes que encerram o poema.

De acordo com os versos que introduzem a seção do poema dedicada à écfrase da manta e aos mitos associados ao nome de Ariadne, as figuras representadas nessa tapeçaria revelariam a seus espectadores antigas *heroum uirtutes*, "feitos dos heróis" (*Id. ib.*, LXIV 50-51)[313]. Embora a versão do mito difundida provavelmente a partir do final do século VI a.C. justifique a partida de Teseu de Dia e o conseqüente abandono de Ariadne como uma resolução divina, de modo que as representações encontradas em vasos áticos do período apresentam muitas vezes Teseu sendo levado por Atena ou outra divindade para longe de Ariadne, e sua partida esteja relacionada à continuidade de seus feitos heróicos, não é essa versão a escolhida por Catulo. As duas imagens avistadas na manta, ainda que pudessem servir como um paralelo adequado para a história de Tétis e Peleu, já que possivelmente aludiriam a um casamento entre um deus e um mortal, parecem servir apenas como pano de fundo para as conseqüências funestas das ações de

---

candidaque [...] uela; 243: *infecti [...] lintea ueli*; 265: *uestis*; 266: *amictu*; 307: *uestis*; 309: *uittae*: 310: *carpebant*; 311-319: descrição da arte das Parcas; 320: *pellentes uellera*; 377: *filo*.

[312] Acerca do emprego de imagens têxteis ao longo do *carmen* LXIV, uide A. LAIRD, "Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64", pp. 18-30; R. REES, "Common Sensein Catullus 64", pp. 86 sqq.; J. H. GAISSER, "Threads in the Labyrinth: Competing Views in Catullus 64", pp. 610 sqq.; M. RUIZ SÁNCHEZ, "Formal Technique and Epithalamial Setting in the Song of the Parcae (Catullus 64.305-22, 328-36, 372-80)", p. 85; T. J. ROBINSON, "Under the Cover of Epic: Pretexts, Subtexts and Textiles in Catullus' carmen 64", pp. 29-62; R. SKLENÁŘ, "How to Dress (for) an Epyllion: The Fabrics of Catullus 64", pp. 385-397.

[313] Catull. *Carmina*, LXIV 50-51:

haec uestis priscis hominum uariata figuris 50
heroum mira uirtutes indicat arte.

Se considerarmos os versos correspondentes ao epílogo do *carmen* LXIV, o emprego do termo *heros* talvez não se refira aqui a uma espécie de "título" concedido àqueles que se destacariam por suas ações e/ou qualidades, mas sim àqueles nascidos em um determinado período mítico. *Virtutes*, por sua vez, provavelmente não faria referência às qualidades positivas desses indivíduos, mas designaria simplesmente suas ações, como já apontado por alguns comentadores; *uide* W. KROLL, *Catull*, *ad* LXIV 51, p. 151; D. F. S. THOMSON, *Catullus*, *ad* LXIV 51, p. 400.

Teseu, o qual, apesar de aparentemente ausente da tapeçaria, mostra-se uma figura central na digressão apresentada pelo poeta, sendo retratado de forma ambivalente e acusado sobretudo de perfídia. A mesma ambivalência também é encontrada no retrato de Aquiles cantado pelas Parcas, cujos feitos, sangrentos e funestos para aqueles que foram mortos pelo herói, seriam igualmente reconhecidos pelas próprias mães de suas vítimas como *egregias uirtutes claraque facta* (*Id. ib.*, LXIV 348)[314]. Essas ambigüidades revelam uma idade heróica distante de um mundo ideal e talvez também a inadequação de se compor nessa época um epitalâmio mitológico, no qual seriam endereçados ironicamente votos auspiciosos a uma união cujo futuro é conhecido tradicionalmente como infeliz[315].

Depois dessa breve introdução, apresenta-se a descrição da primeira cena, a qual retrataria o angustiante sofrimento de Ariadne ao se ver abandonada pelo amante, como ela, com os cabelos em desalinho e sem se preocupar com o decoro ou com as vestes levadas pelas ondas[316], observa Teseu partir ao longe (*Id. ib.*, LXIV 52-67)[317]. O *páthos* de toda essa cena é intensificado pela disposição, no fim dessa passagem, de uma apóstrofe do poeta a Teseu (*Id. ib.*, LXIV 68-70), como que recordando o herói dos laços que uniam Ariadne a ele, e de uma *exclamatio*, por meio da qual se recorda ao público como Vênus Ericina[318] é capaz de trazer sofrimentos aos mortais atingidos pela paixão (*Id. ib.*, LXIV 71-75). Essa *exclamatio* não apenas enuncia textualmente as conseqüências negativas da paixão e aponta a deusa como responsável pelo sofrimento de Ariadne, já que, sob seus encantos, Ariadne teria se apaixonado por Teseu, mas também introduz os principais elementos presentes na digressão do poeta acerca desse

[314] Acerca das aparentes 'ironias' do poema, uide T. E. KINSEY, "Irony and Structure in Catullus 64", pp. 911-931. Para Stoevesandt, as ambiguidades identificadas principalmente nos feitos de Aquiles e uma certa ironia do poeta ao escolher uma determinada caracterização desses feitos, designando-os ainda por meio do termo '*uirtutes*', teriam como respaldo um ideal heróico homérico, encontrado sobretudo na *Ilíada*; *uide* M. STOEVESANDT, "Catull 64 und die Ilias: Das Peleus-Thetis-Epylion im Lichte der neueren Homer-Forschung", pp. 167-205.

[315] Teócrito também celebra em seu *Idílio* XVIII uma união cujo desdobramentos seriam funestos para gregos e troianos.

[316] Formando um contraponto a essa imagem, as Nereidas também são retratadas com a parte superior do corpo nua (Catull. *Carmina*, LXIV 12-18). Acerca da imagem das Nereidas neste poema, *uide* F. CAIRNS, "The Nereids of Catullus 64. 12-23b", pp. 95-101.

[317] Para Fitzgerald and Elsner, a imagem e o ato de 'olhar' seriam destacados ao longo de todo o poema e sua presença apareceria de forma mais enfática na seção do poema dedicada a Ariadne; *uide* W: FITZGERALD, *Catullan Provocations*, pp. 140-168; J. ELSNER, "Viewing Ariadne: From Ekphrasis to Wall Painting in the Roman World", pp. 21-25.

[318] Acerca dessa ἐπίκλησις e seu emprego neste poema, J J. O'HARA, "The Significance of Vergil's Acidalia Mater, and Venus Erycina in Catullus and Ovid", pp. 338 sqq.

mito, lembrando como o trágico destino de Ariadne se inicia quando Teseu aporta no litoral de Creta[319].

À écfrase da primeira imagem da manta segue-se uma longa digressão (*Id. ib.*, LXIV 76-250), a qual apresenta outros elementos do mito relativo a Teseu e Ariadne que não estão representados na tapeçaria, podendo ser dividida em quatro partes. A primeira (*Id. ib.*, LXIV 76-115) e a segunda (*Id. ib.*, LXIV 116-123) partes tratam dos acontecimentos que antecedem o abandono de Ariadne em Dia, a terceira (*Id. ib.*, LXIV 124-201) apresenta o lamento de Ariadne ao se ver abandonada na ilha e a quarta e última parte (*Id. ib.*, LXIV 202-248) revela o destino com o qual se depara Teseu ao retornar a Atenas.

A primeira dessas partes (*Id. ib.*, LXIV 76-115) é dedicada ao intervalo temporal que vai da decisão de Teseu de se oferecer ao Minotauro como vítima no lugar do grupo de jovens atenienses destinados ao sacrifício[320] até a saída do herói do labirinto após ter matado o monstro[321]. O núcleo dessa passagem é ocupado, porém, como anunciado pela *exclamatio* presente nos versos anteriores, pela descrição de como a paixão por Teseu toma todo o corpo de Ariadne, levando-a a ajudá-lo a derrotar o Minotauro[322]. No centro dessa descrição, destacam-se a imagem da chama (da paixão) percorrendo todo o corpo da jovem e penetrando até sua medula[323], imagem já empregada pelos poetas alexandrinos e adotada posteriormente pelos poetas latinos, e uma apóstrofe do poeta a Eros/Amor, atribuindo ora a ele a origem da paixão que toma Ariadne[324]. Como contraponto à paixão de Ariadne estariam os próprios feitos de Teseu, o qual teria optado por enfrentar o Minotauro no lugar de muitos conterrâneos, sabendo que isso lhe

---

[319] Catull. *Carmina*, LXIV 71-75:

a misera, assiduis quam luctibus externauit
spinosas Erycina, serens in pectore curas,
illa tempestate, ferox quo ex tempore Theseus
egressus curuis e litoribus Piraei
attigit iniusti regis Gortynia templa. 75

[320] Catull. *Carmina*, LXIV 76-85.

[321] Catull. *Carmina*, LXIV 105-115

[322] Catull. *Carmina*, LXIV 86-104.

[323] Catull. *Carmina*, LXIV 91-93:

non prius ex illo flagrantia declinauit
lumina, quam cuncto concepit corpore flammam
funditus atque imis exarsit tota medullis.

[324] Catull. *Carmina*, LXIV 94-98:

heu misere exagitans immiti corde furores
sancte puer, curis hominum qui gaudia misces, 95
quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum,
qualibus incensam iactastis mente puellam
fluctibus, in flauo saepe hospite suspirantem!

traria a glória ou a morte[325]; com a ajuda de Ariadne, a qual, por amor a ele, trai sua família e participa, indiretamente, do assassinato de seu meio-irmão, ele obtém a glória, não a morte[326].

A segunda parte da digressão (*Id. ib.*, LXIV 116-123) é composta por uma longa *praeteritio*/παράλειψις, por meio da qual o poeta lista diversos acontecimentos que ele não incluirá em sua narrativa: a partida de Ariadne de Creta, a despedida da mãe e da irmã, o trajeto da embarcação até o litoral de Dia, a partida de Teseu, sozinho, da ilha em direção a Atenas. O motivo pelo qual o poeta não teria se dedicado mais detalhadamente a esses temas em sua narrativa encontra-se, porém, já no verso inicial dessa seção[327], no qual ele indica que se voltar para esses tópicos seria se afastar *a primo* [...] *carmine*, "do canto inicial", expressão sob a qual se deve entender aqui não o poema como um todo, mas somente a história de Ariadne abandonada em Dia. Embora ele opte por não desenvolver esses subtemas, sua breve menção já é suficiente para recordar ao público os acontecimentos situados entre a morte do Minotauro e o abandono de Ariadne e mostrar como sua escolha, deixar sua família para trás e seguir Teseu, coloca-se contra a noção romana de *pietas*, a obrigação e o respeito que Ariadne deveria apresentar em relação não apenas aos deuses, mas também em relação a sua família[328]. O uso da expressão *a primo digressus carmine* (*Id. ib.*, LXIV 116) pode ser contrastado ainda com a estrutura do poema como um todo, já que o próprio poeta não se atém à narrativa referente ao casamento de Peleu e Tétis ao longo do poema, intermeando essa narrativa com relatos paralelos acerca da Ariadne e Teseu.

A terceira parte da digressão (*Id. ib.*, LXIV 124-201) retorna ao 'canto inicial', retomando a imagem de Ariadne em Dia. Esta seção do poema é quase totalmente ocupada por uma fala emitida pela jovem ao se ver abandonada, fala que é precedida por uma breve introdução (*Id. ib.*, LXIV 124-131). Essa introdução é composta por quatro pares de versos, nos quais são descritas as reações de Ariadne ao se dar conta de

---

[325] Catull. *Carmina*, LXIV 101-102:
cum saeuum cupiens contra contendere monstrum
aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis!

[326] Catull. *Carmina*, LXIV 112-115. Para Knopp, o principal tema do poema seria o conflito entre *amores* e *uitutes*, conflito que se revela sobretudo nas narrativas acerca de Ariadne e Teseu; *uide* S. E. KNOPP, "Catullus 64 and the Conflict between *Amores* and *Virtutes*", pp. 207-213.

[327] Catull. *Carmina*, LXIV 116-117: *sed quid ego a primo digressus carmine plura / commemorem* [...].

[328] Acerca do conceito romano de *pietas* e de sua abrangência, *uide* C. KOCH, "Pietas", cc. 1221-1232; *TLL* X.1,14, *s.u.* "*Pietas, -atis*", cc. 2086-2105. Para um panorama acerca das idéias morais e políticas romanas, *uide etiam* M. H. da R. PEREIRA, *Estudos de História da Cultura Clássica*, vol. II, pp. 317-428.

sua situação. De acordo com essa descrição, primeiramente ela teria gritado[329], depois se dirigido aos montes para tentar avistar Teseu de seus cumes[330], em seguida tentado adentrar o mar[331], e, por fim, provavelmente percebendo que Teseu havia partido sem volta e ela nunca conseguiria alcançá-lo, ela, em meio a soluços, dirige a ele uma fala[332], a qual o poeta reproduziria logo a seguir, lamentando seu próprio destino.

O lamento de Ariadne (*Id. ib.*, LXIV 132-201) é composto por 70 versos, constituindo a mais longa subdivisão do poema, e pode ser dividido em duas partes centrais, a primeira delas endereçada a Teseu (*Id. ib.*, LXIV 132-163), a quem a jovem acusa, por causa de seu esquecimento, de perfídia e perjúrio[333], e a segunda enderaçada aos deuses (*Id. ib.*, LXIV 169-201), a quem ela se lamenta de seu destino e clama por vingança. As recriminações contra Teseu se iniciam com a atribuição a ele do adjetivo *perfidus*, "pérfido" (*Id. ib.*, LXIV 132), empregado em uma contrução epanaléptica[334]

---

[329] Catull. *Carmina*, LXIV 124-125:

saepe illam perhibent ardenti corde furentem
clarisonas imo fudisse e pectore uoces, 125
[...]

[330] Catull. *Carmina*, LXIV 126-127:

ac tum praeruptos tristem conscendere montes,
unde aciem <in> pelagi uastos protenderet aestus,
[...]

[331] Catull. *Carmina*, LXIV 128-129:

tum tremuli salis aduersas procurrere in undas
mollia nudatae tollentem tegmina surae,
[...]

[332] Catull. *Carmina*, LXIV 130-131:

atque haec extremis maestam dixisse querellis, 130
frigidulos udo singultus ore cientem:

[333] Como já indicado por diversos comentadores, um dos principais modelos para essa primeira parte do lamento de Ariadne parece ser o lamento de Medéia na tragédia homônima de Eurípides (Eurip. *Medea*, 465-519) e nos *Argonautica* de Apolônio Ródio (Apoll. Rhod. *Argonautica*, Δ 355-390). Para Trimble, toda a seção referente a Ariadne poderia ser vista como uma espécie de tragédia, a qual seria emoldurada por uma narrativa épica; *uide* G. TRIMBLE, "Catullus and the Tragedy of Ariadne", pp. 1-19. Acerca dos mitos relativos à história de Medéia e Jasão, *uide* nota de rodapé 2, p. 153. Para Auhagen, a obra de Ênio também teria influenciado a construção desse monólogo, *uide* U. AUHAGEN, "Monologe bei Ennius und Catull", pp. 173-187; Acerca das semelhanças entre os mitos relacionados a Jasão e Teseu, mitos que talvez representassem a passagem do jovem homem para a idade adulta, uide etiam R. L. HUNTER, " 'Short on Heroics': Jason in the *Argonautica*", pp. 449 sqq. Outra narrativa que apresenta paralelos com história de Ariadne e Teseu é o canto IV da *Eneida* de Vergílio, onde é representada a história de Dido e Enéias; acerca dessa narrativa, *uide* A. S. PEASE, *Publi Vergili Maronis Aeneidos: Liber Quartus*, pp. 3-79; G. WILLIAMS, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, pp. 374-387; N. M. HORSFALL, "Dido in the Light of History", pp. 127-144; N. RUDD, "Dido's *Culpa*", pp. 145-166; W. CLAUSEN, *Virgil's* Aeneid*: Decorum, Allusion, and Ideology*, pp. 75-113; J. S. C. EIDINOW, "Dido, Aeneas, and Iulus: Heirship and Obligation in 'Aeneid' 4", pp. 260-267. Acerca de algumas semelhanças entre o mito de Ariadne e Teseu contado por Catulo no *carmen* LXIV e a representação do amor entre Dido e Enéias na *Eneida* de Vergílio, *uide etiam* R. ARMSTRONG, *Cretan Woman*, pp. 56-61. Acerca da influência da imagem de Jasão e Medéia encontrada nos *Argonautica* sobre a representação de Dido e Ulisses na *Eneida*, *uide etiam* F. RODRIGUES Jr., *Epopéia e Poesia Alexandrina*, pp. 78 sqq.

[334] Catull. *Carmina*, LXIV 132-133:

sicine me patriis auectam, perfide, ab aris,
perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?

que parece enfatizar o valor negativo do adjetivo, acusando-o duplamente por tê-la levado de Creta sem o consentimento de seu pai, o que impossibilitaria o reconhecimento da união como legítima perante sua família, e por tê-la abandonado, logo em seguida, sozinha em Dia, ignorando os laços que deveriam uni-los. O sentido desse adjetivo, reiterado por Ariadne no lamento que ela dirige aos deuses, é intensificado pelas enunciações presentes nos versos seguintes, por meio das quais a jovem o acusa de desrespeitar não apenas as promessas de casamento feitas a ela, mas também os juramentos testemunhados pelos próprios deuses[335]. O efeito dramático dessas acusações atinge seu auge com o emprego de uma exortação (*Id. ib.*, LXIV 143-148), na qual ela adverte todas as mulheres a nunca acreditarem nos juramentos e promessas vindas de um homem, transformando seu lamento particular em uma acusação contra todos os representantes do sexo masculino[336]. Os versos que concluem a parte da fala endereçada a Teseu (*Id. ib.*, LXIV 149-163) descrevem as conseqüências da paixão para Ariadne[337]. Em um tom ambíguo, ao mesmo tempo ela admite sua culpa, por ter preferido ajudar Teseu a vê-lo morto, o que culminou na morte de seu próprio irmão e em sua separação da própria família, mostrando ciência dos próprios feitos e da violação da *pietas*, mas também se apresenta como incapaz de controlar seu próprio destino, apresentando a impossibilidade se desvincular do herói e a admissão de que ela estaria disposta a se rebaixar ainda mais, ignorando sua origem real e colocando-se na posição hipotética de cativa, por ele.

Os versos endereçados a Teseu (*Id. ib.*, LXIV 132-163) e aos deuses (*Id. ib.*, LXIV 169-201) são separados por um breve interlúdio (*Id. ib.*, LXIV 164-168), no qual Ariadne aparentemente reconheceria a ineficácia de endereçar queixumes e acusações

---

[335] Catull. *Carmina*, LXIV 134-142. O substantivo correlato ao adjetivo *perfidus*, *perfidia*, é empregado somente uma vez ao longo do *carmen* LXIV, referindo-se, por oposição, ao canto nupcial entoado pelas Parcas, ao qual o poeta se refere pouco antes como '*ueridicos* [...] *cantus*' (*Id. ib.*, LXIV 306).

[336] Nota-se o uso de vocábulos correlatos a idéia de *perfidia* e *periurium*, principais acusações lançadas por Ariadne contra Teseu, na construção dessa exortação: Catull. *Carmina*, LXIV 143-148:

nunc iam nulla uiro ***iuranti*** *femina* ***credat,***
nulla uiri speret ***sermones*** *esse* ***fideles,***
quis dum aliquid cupiens animus praegestit apisci, 145
nil metuunt ***iurare****, nihil* ***promittere*** *parcunt:*
sed simul ac cupidae mentis satiata libido est,
dicta nihil metuere, nihil periuria curant.

[337] É a paixão também, incitada por Afrodite e Eros, que leva Medéia a trair sua família e sua pátria em nome do amor por Jasão. Acerca da presença do imaginário erótico ao longo dos *Argonautica*, *uide* F. RODRIGUES Jr., *Epopéia e Poesia Alexandrina*, pp. 96-28. Para DeBrohun, os diversos níveis de confusão identificados nos versos 149-157 prefigurariam as relações familiares não-naturais mencionadas no epílogo e a própria tensão entre as narrativas presentes neste poema e aquelas encontradas em seus predecessores; *uide* J. B. DeBROHUN, "Ariadne and the Whirlwind of Fates: Figures of Confusion in Catullus 64. 149-57", pp. 419-430.

ao amante ausente, servindo como transição para a segunda parte da fala. A seção endereçada aos deuses (*Id. ib.*, LXIV 169-201) se inicia com Ariadne se dirigindo a Fortuna e a Júpiter: a primeira seria responsável pelos caminhos que seu destino tomara e ainda iria tomar, a qual ela acusa, porém, de tapar os ouvidos a suas súplicas[338], e ao segundo ela roga, intitulando-o *omnipotens*, "onipotente" (*Id. ib.*, LXIV 171), que o destino de Teseu, a quem ela qualifica novamente como *perfidus* (*Id. ib.*, LXIV 174), tivesse sido outro e que ele nunca tivesse chegado ao reino de Minos[339], rogo que ela sabe que nunca poderá ser atendido.

Nos versos seguintes (*Id. ib.*, LXIV 177-186), Ariadne se reconhece na posição de noiva/esposa abandonada, a qual, segundo alguns costumes gregos e romanos[340], não seria em princípio independente, mas deveria retornar para a casa de seu pai ou tutor, caso o casamento tivesse sido desfeito[341]. Nenhuma das opções normalmente existentes, permanecer sob a tutela do pai ou do esposo, mostra-se, porém, exeqüivel aqui, não apenas porque Ariadne partira com Teseu sem a permissão de seu pai, após ter tido participação na morte do próprio irmão, e porque Teseu a abandonara sozinha em Dia, mas também porque não havia para ela modos de deixar a ilha.

A seu abandono, prova da perfídia e do perjúrio de seu amante, associam-se então o reconhecimento de seu isolamento e de uma iminente morte[342], transformando a paixão que ocupara seu peito em desejo de vingança, de modo que a jovem termina sua

---

[338] Catull. *Carmina*, LXIV 169-170.

[339] Catull. *Carmina*, LXIV 171-176.

[340] Acerca dos costumes gregos, *uide* pp. 12 sqq. Acerca dos costumes matrimoniais romanos, *uide* S. TREGGIARI, *Roman Marriage*, pp. 13-36.

[341] Para Ariadne, sua ligação amorosa com Teseu constituiria um casamento: Catull. *Carmina*, LXIV 141: *conubia laeta*, *optatos hymenaeos*; 158: *nostra conubia*; 182: *conniugis*. Para Curran, a gloriosa fertilidade de Tétis e Peleu se oporia ao 'infertilidade' da união de Ariadne e Teseu no *carmen* LXIV, de modo que Ariadne estaria se referindo de forma amargamente sarcástica a sua união com Teseu por meio desse vocabulário e Catulo, também de maneira irônica, associaria a ela imagens referentes à maternidade, embora as únicas coisas geradas por ela sejam a paixão por Teseu e seu lamento posterior; *uide* L. C. CURRAN, "Catullus 64 and the Heroic Age", p. 175. Para Konstan, Ariadne não apenas se refere a sua união com Teseu como sendo um 'casamento', mas ela também seria retratada por meio de elementos que remeteriam a um epitalâmio; *uide* D. KONSTAN, *Catullus' Indictment of Rome*, pp. 75-77.

[342] Catull. *Carmina*, LXIV 186-187:

> *nulla fugae ratio, nulla spes: omnia muta,*
> *omnia sunt deserta, ostentant omnia letum.*

A aproximação entre as imagens de abandono e morte se torna ainda mais explícita nesses versos, os quais são construídos a partir da oposição entre a ausência de esperança e a impossibilidade da partida (de Dia), imagens negativas que são acentuadas pela repetição do pronome *nulla*, e a presença da solidão, do silêncio e da própria perspectiva de morte, imagens que são realçadas, em contraste, pela repetição do pronome *omnia*. A oposição entre a idéia de um futuro singular aparentemente irrealizável, referindo-se aqui ao destino de Ariadne, e o todo, representado pelo mundo a sua volta, também parece estar expressa no contraste entre a escolha de substantivos femininos, ambos no singular e caracterizados por meio do

fala dirigindo uma súplica à Eumênides (*Id. ib.*, LXIV 188-201), às quais ela clama que o esquecimento de Teseu seja vingado com esquecimento[343]. É por meio do emprego do adjetivo *immemor*, "esquecido", que o poeta apresenta o motivo do abandono de Ariadne em sua versão do mito, reiterando essa acusação contra Teseu em todas as subdivisões narrativas correspondentes à história de Ariadne e Teseu, com exceção da primeira parte da digressão, dedicada aos acontecimentos ocorridos entre a chegada de Teseu em Creta e a morte do Minotauro, e transformando o esquecimento na própria punição do herói[344]. Nessa súplica de Ariadne, destaca-se ainda a atribuição do adjetivo *uerae* (*Id. ib.*, LXIV 198) ao lamento em si [*querellae*], aproximando a súplica de Ariadne do próprio canto entoado pelas Parcas, o qual é caracterizado pelo poeta não apenas como *ueridicos* (*Id. ib.*, LXIV 306), mas também como livre de *perfidia* (*Id. ib.*, LXIV 322), justamente uma das acusações da jovem contra Teseu.

A última parte da digressão relativa à história de Teseu e Ariadne (*Id. ib.*, LXIV 202-248) relata como seu esquecimento seria funesto não apenas para Ariadne, mas também para o próprio herói. Essa subdivisão do poema se inicia com a anuência divina à súplica da jovem (*Id. ib.*, LXIV 202-206), anuência que seria manifestada não apenas pelo aceno de cabeça de Júpiter, deus que consentiria igualmente na união de Peleu e Tétis, mas também pela reverberação desse movimento nas três partes que comporiam o mundo: a terra, o céu e o mar[345]. Em seguida, a atenção se volta finalmente para Teseu, narrando-se como o olvido toma a mente do herói no momento em que ele aproxima de Atenas (*Id. ib.*, LXIV 207-211; 238-240), o que culmina no suicídio de seu próprio pai (*Id. ib.*, LXIV 241-245). No momento em que ele adentra a casa paterna, um sofrimento semelhante àquele que ele causara a Ariadne se instala em seu peito e ele se reconhece

---

pronome *nulla*, referindo-se a esse futuro, e a imagem relativa ao vazio, cuja dimensão é enfatizada pelo uso do plural neutro *omnia*, que corresponderia à realidade de Ariadne nesse momento.

[343] Catull. *Carmina*, LXIV 200-201:

sed quali solam Theseus me mente reliquit, 200
tali mente, deae, funestet seque suosque.

[344] Catull. *Carmina*, LXIV 58, 123, 135 *et* 248. '*Immemor*' e '*perfidus*' são também as acusações que Catulo dirige a seu amigo Alfeno em outra de sua composições (*Id. ib.*, XXX), acusações que, assim espera o poeta, também deveriam ser punidas pelos deuses, como visto no *carmen* LXIV.

[345] Catull. *Carmina*, LXIV 205-206:

quo motu tellus atque horrida contremuerunt 205
aequora concussitque micantia sidera mundus.

A súplica de Ariadne se mostra mais eficaz que a prece de Egeu, já que esse teria pedido anteriormente a Atena que Teseu não se esquecesse das promessas feitas a ele, seu pai:

Id. ib. 228-232:

quod tibi si sancti concesserit incola Itoni,
quae nostrum genus ac sedes defendere Erecthei
annuit, ut tauri respergas sanguine dextram, 230
tum uero facito ut memori tibi condita corde

culpado, o que não ocorre em relação ao abandono de Ariadne, por essa morte (*Id. ib.*, LXIV 246-248)[346], concretizando a vingança clamada pela jovem e anuída pelos deuses.

A descrição dos males causados pelo esquecimento de Teseu a si próprio é interrompida, porém, por mais uma digressão, a qual, por meio sobretudo da representação da fala que seu pai, Egeu, teria lhe dirigido antes dele partir para Creta (*Id. ib.*, LXIV 212-237), apresenta as promessas que Teseu teria feito a ele e que, não cumpridas, assim como as próprias promessas que o herói teria feito a Ariadne, teriam sido a causa da morte paterna. Embora Teseu seja uma das principais personagens nessas digressões expostas por Catulo, em nenhum momento nos é apresentada sua versão da história e mesmo nesta cena, em que a participação de Ariadne é indireta, o poeta prefere reproduzir uma fala atribuída a seu pai, Egeu, a dar a palavra ao herói.

Diversamente da participação de Ariadne na morte do meio-irmão e no abandono de sua própria família, a 'perfídia' de Teseu em relação ao acordo que ele teria firmado com Egeu e sua participação indireta na morte de seu pai é, porém, determinada por uma decisão divina. O modo afetuoso empregado por Egeu para se referir a Teseu em sua fala[347], assim como a representação do suicídio paterno como resposta à suposta morte do filho[348] e a menção ao sofrimento do herói ao se deparar com a morte de seu pai[349] parecem ter como objetivo tanto apresentar a grandeza da punição que Teseu teria recebido por seus atos, punição que seria proprocional à crueldade desses, quanto enfatizar a estreiteza dos laços existentes entre pai e filho. A falta de *pietas* de Ariadne perante sua família se contrapõe diretamente ao vínculo existente entre Teseu e Egeu, mas os atos de ambos, sejam eles motivados pela paixão (traindo sua própria família), sejam eles motivados pelo esquecimento (traindo suas próprias promessas), trariam conseqüências não apenas para suas famílias, mas também para suas pátrias. Essa última parte se encerra com a retomada da primeira imagem representada na manta, em que se veria Ariadne, aflita, no litoral de Dia, observando Teseu partir ao longe (*Id. ib.*, LXIV 249-250), imagem que conduz a atenção da audiência de volta à tapeçaria.

---

haec uigeant mandata, nec ulla oblitteret aetas;

[346] Catull. *Carmina*, LXIV 246-248:

sic funesta domus ingressus tecta paterna
morte ferox Theseus, qualem Minoidi luctum
obtulerat mente immemori, talem ipse recepit.

Acerca de alguns paralelos entre a descrição de Ariadne e de Egeu, *uide* M. C. J. PUTNAM, "The Art of Catullus 64", pp. 185 sqq.

[347] Catull. *Carmina*, LXIV 215-

[348] Catull. *Carmina*, LXIV 241-245.

A écfrase da segunda cena (*Id. ib.*, LXIV 251-264), aparentemente tecida em outra parte da manta[350], inicia-se com uma apóstrofe a Ariadne (*Id. ib.*, LXIV 251-253), na qual se descreve a aproximação de Iaco/Baco, acompanhado de um séquito composto de sátiros, silenos e bacantes, como geralmente visto nas pinturas murais romanas supéstites[351], e possivelmente se dirigindo para a ilha com o intuito de desposá-la, embora Ariadne tenha se reconhecido igualmente culpada em relação aos crimes contra sua própria família[352]; essa apóstrofe é interrompida por uma lacuna de tamanho incerto. A écfrase é concluída com a descrição do cortejo de bacantes (*Id. ib.*, LXIV 254-264), na qual se destacam tantos os exóticos adereços portados por elas[353], quanto seus variados instrumentos musicais, cujas distintas sonoridades são enfatizadas textualmente por assonâncias e aliterações[354], conferindo um curioso colorido a essa cena. Diversamente da primeira cena, cujos acontecimentos pregressos e posteriores relativos a mito representado por essa imagem são apresentados em diversas digressões, nada é dito, ao menos nos versos supérstites, acerca da união posterior de Ariadne e Baco ou sobre o que teria motivado o deus a se dirigir a ilha, nem sobre a disposição dessa imagem em relação à primeira cena[355].

---

[349] Catull. *Carmina*, LXIV 246-248.
[350] Catull. *Carmina*, LXIV 252: *parte ex alia*.
[351] *Vide* nota de rodapé 306, p. 118.
[352] Para Wiseman, a intenção de Dioniso poderia ser identificada como rapto, não casamento, embora ele acredite que não seja possível identificar a qual versão do mito Catulo esteja se referindo; *uide* T. P. WISEMAN, "Catullus' Iacchus and Ariadne", pp. 177-180; *Idem*, "Catullus 64 again", pp. 21-22. Contra Wiseman e a sugestão de rapto que estaria presente nessa passagem, *uide* G. GIANGRANDE, "Catullus 64", pp. 230-231; P. Y. FORSYTH, "Catullus 64: Dionysus Reconsidered", pp. 101-103. Embora a representação do cortejo nupcial de Ariadne e Dioniso já seja encontrada em Pompéia, esse motivo parece tornar-se realmente popular somente a partir do século II d.C., aparecendo sobretudo na arte sepulcral; *uide* S. KÖHN, *Ariadne auf Naxos*, pp. 38-43 *et* 75 sqq.
[353] Catull. *Carmina*, LXIV 256-260:

harum pars tecta quatiebant cuspide thyrsos,
pars e diuulso iactabant membra iuuenco,
pars sese tortis serpentibus incingebant,
pars obscura cauis celebrabant orgia cistis,
orgia quae frustra cupiunt audire profani; 260

[354] Catull. *Carmina*, LXIV 261-264:

plangebant aliae proceris tympana palmis,
aut tereti tenuis tinnitus aere ciebant;
multis raucisonos efflabant cornua bombos
barbaraque horribili stridebat tibia cantu. 264

Epanalepses e assonâncias também marcam textualmente, de maneira um pouco menos enfática, os versos dedicados à descrição dos objetos portados pelas bacantes, destacando-se, em primeiro plano, a anáfora de *pars* na posição inicial dos quatro primeiros versos (com exceção do verso 256, onde *pars* ocupa a segunda posição do verso).
[355] De acordo com as representações pictóricas conhecidas desse mito, Ariadne se encontraria geralmente adormecida durante a aproximação do deus. Não é possível se determinar se as imagens deveriam estar retratadas de modo independente ao longo da manta e haveria duas diferentes representações da figura de Ariadne visíveis em sua trama ou se as imagens estariam interligadas por uma única figura de Ariadne tomada pelo desespero e ignorante da aproximação de Baco.

Tendo sido encerrada a descrição das cenas tecidas na manta, fim que é delimitado por dois versos (*Id. ib.*, LXIV 265-266)[356], os quais remetem textualmente aos versos que marcam o início da écfrase[357] e atraem a atenção da audiência de volta ao átrio do palácio de Peleu, onde estaria disposto o pulvinar recoberto pela manta, a narrativa referente às bodas de Tétis e Peleu é retomada (*Id. ib.*, LXIV 267-383). Assim como a *persona* do poeta se afasta da manta, aparentemente satisfeito com sua descrição, os visitantes mortais, aparentemente saciados após contemplar demoradamente a beleza desse mesmo objeto, deixam imediatamete o palácio, dando lugar aos convidados divinos do banquete nupcial. O movimento da profusão de pessoas a deixar o palácio de Peleu é representado por meio de um símile, no qual se descreve o aumento do tamanho das ondas do mar à medida que Zéfiro passa a soprar cada vez com mais força ao nascer do dia (*Id. ib.*, LXIV 267-277)[358], como que a aludindo por uma última vez a Ariadne rodeada pelas ondas no litoral de Dia e fazendo que essa imagem seja levada para longe do casamanto de Tétis e Peleu junto com público que deixa o palácio[359].

As primeiras divindades a chegar são o centauro Quíron (*Id. ib.*, LXIV 278-284) e Pênio (*Id. ib.*, LXIV 285-293), divindade fluvial associada ao rio homônimo, os quais trazem, respectivamente, flores, cujas espécies não são nomeadas, e árvores, faias, loureiros, plátanos, choupos e ciprestes, como presentes nupciais, presentes que são imediatamente dispostos como uma espécie de festivo ornamento do palácio[360]. O

---

[356] Catull. *Carmina*, LXIV 265-266:

talibus amplifice uestis decorata figuris 265
puluinar complexa suo uelabat amictu.

[357] Catull. *Carmina*, LXIV 50-51:

haec uestis priscis hominum uariata figuris 50
heroum mira uirtutes indicat arte.

[358] Para Murgatroyd, Catulo construiria esse símile a partir de um símile encontrado na *Ilíada* (Homer. *Ilias*, Δ 422-431), alterando, porém, seu contexto e a intensidade das imagens; *uide* P. MURGATROYD, "The Similes in Catullus 64", pp. 79-81. Acerca de possíveis modelos utilizados e acerca da própria construção desse símile, *uide etiam* F. KLINGNER, *Catulls Peleus-Epos*, pp. 87-89; D. F. S. Thomson, *Catullus*, pp. 423-424 [*ad* Poem 64, 269-277].

[359] Para Curran, o mar teria uma imagem ambivalente ao longo do poema, associado à partida da Argo e às Nereidas e sua beleza no que se refere à narrativa acerca de Tétis e Peleu e, portanto, tornando possível o casamento, mas associado à partida de Teseu e ao isolamento de Ariadne em Dia no que se refere a Ariadne e Teseu e, portanto, mostrando-se hostil e causa de sofrimento para Ariadne; *uide* L. C. CURRAN, "Catullus 64 and the Heroic Age", pp. 175 sqq. De acordo com Fitzgerald, o símile marinho dos humanos deixando o palácio inverte a cena de Ariadne na praia; *uide* W. FITZGERALD, *Catullus Provocations*, pp. 159 sqq.

[360] Para Harmon, os presentes trazidos por Quíron e Pênio não apenas expressariam alegria, mas também o desejo de que o casamento floresça e dê frutos; *uide* D. P. HARMON, "Nostalgia for the Age of Heroes in Catullus 64", pp. 323-324. Como já apontado por Bramble, o cipreste e o chorão seriam consideradas árvores fúnebres, inadequadas como presentes nupciais, ponto que é mais recentemente retomado por Papaioannou, a qual, mencionando também um artigo de Judith Sebesta, argumenta que não apenas o

terceiro convidado a surgir é Prometeu, aparentemente recém-libertado de seu suplício por Júpiter (*Id. ib.*, LXIV 294-297). A menção a sua recém-cumprida pena e sua própria presença entre os convidados parece aludir a uma outra versão do mito, segundo a qual ele teria tido participação no enlace de Tétis e Peleu[361], embora alguns prefiram ver sua presença e as marcas ainda visíveis de sua pena como um sinal sombrio[362]. Os presentes que possivelmente teriam sido trazidos por Prometeu e pelos demais deuses não são em nenhum momento mencionados[363].

Os últimos convidados a chegar seriam Júpiter e Juno, acompanhados de seus descendentes (*Id. ib.*, LXIV 298-302). Esses versos se destacam não somente pela concisão, já que apenas o nome de Júpiter é mencionado e maiores detalhes acerca de seus acompanhantes são omitidos, o que não seria esperado no caso de convidados divinos de tamanha importância, mas também por anunciar a ausência de Apolo/Febo e sua irmã Ártemis/Diana entre os convidados. O *carmen* LXIV é o mais antigo texto conhecido a omitir a presença de Apolo na celebração do casamento de Tétis e Peleu, deus que teria um papel extremamente relevante nessa celebração de acordo com algumas das fontes conservadas[364]. Sua ausência neste poema talvez possa ser justificada pelo próprio desenrolar do mito, visto que a Apolo também é comumente

---

cipreste e o chorão, mas todas as árvores trazidas por Pênio como presente nupcial teriam alguma conotação sombria, sendo associadas à morte, aos ínferos ou a personagens mitológicos que teriam tido fins trágicos, lançando assim uma sombra funesta sobre o casamento; *uide* J. C. BRAMBLE, "Structure and Ambiguity in Catullus LXIV", pp. 30-31; S. PAPAIOANNOU, "Wedding Bells or Death Knells? Cross-Textual Doom and Poetics in 'Depicting' Famous Epic Banquets: Catullus, c. 64.43-51 and Vergil, Aeneid 1.637 ff.", pp. 82 sqq. Infelizmente eu não consegui ter acesso ao artigo de Judith Sebesta, "The Wedding Gifts in Catullus 64", *SyllClass* XI (2000), pp. 127-140. Para Papaioannou, não só as arvores presenteadas por Pênio poderiam ser vistas por um viés negativo, mas também as flores silvestres colhidas por Quíron, as quais, arrancadas dos recantos mais puros e isolados, simbolizariam um ato de violação de algo inocente e recatado, e a própria presença do centauro, o qual teria ajudado Peleu a capturar Tétis em versões mais antigas do mito; *uide* S. PAPAIOANNOU, *Idem*, pp. 83-86. Acerca da ambigüidade associada às imagens de flores, árvores e outros elementos naturais, *uide etiam* D. KONSTAN, *Catullus' Indictment of Rome*, pp. 89-99.

[361] A presença de Prometeu entre os convidados do casamento de Tétis e Peleu talvez seja uma alusão a uma das versões do mito encontrada em uma das tragédias de Ésquilo (Aeschyl. *Prometheus Vinctus*, 752 sqq.), de acordo com a qual Prometeu provavelmente teria advertido Zeus sobre o perigo do deus se unir a Tétis, já que ela estaria destinada a gerar um filho mais poderoso que o pai.

[362] Para alguns comentadores a presença de Prometeu sinalizaria o conflito entre deuses e homens, já que ele teria entregado o fogo como presente aos homens, e prenunciaria a ruptura que é mencionada nos versos finais do *carmen* LXIV; *uide* J. C. BRAMBLE, "Structure and Ambiguity in Catullus LXIV", pp. 31 sqq.; S. E. KNOPP, "Catullus 64 and the Conflict between *Amores* and *Virtutes*", p. 211. Para Gaisser, sua presença entre os convidados seria muito mais ambígua, já que seu presente aos homens seria não apenas um sinal de 'degeneração', mas também de 'progresso'; *uide* J. H. GAISSER, "Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64", p. 609.

[363] Presentes que teriam sido ofertados pelos deuses a Peleu por ocasião de suas núpcias com Tétis são mencionados já em Homero: Hom. *Ilias*, Σ 82-85, Ψ 276-278.

[364] Acerca das diversas fontes que relatam a presença de Apolo entre os convidados dessa união e das profecias acerca de seu futuro, *uide* I. L. HADJICOSTI, "Apollo at the Wedding of Thetis and Peleus: Four Problematic Cases", pp. 15-22.

atribuída a morte de Aquiles em Tróia[365]. Ao mesmo tempo que Catulo elimina a presença de Apolo do casamento, livrando-o assim de futuras acusações de hipocrisia, ele também dissocia o deus do canto que celebraria a união de Tétis e Peleu, atribuindo esse papel às Parcas[366]. Ártemis não parece ter alguma participação conjunta com Apolo nessas narrativas, de modo que sua ausência talvez tivesse um motivo independente, talvez relacionado a própria natureza heterogênea da união[367].

Após a chegada dos convidados divinos, dá-se início ao banquete nupcial, durante o qual os convivas são entretidos pelo canto entoado pelas Parcas (*Id. ib.*, LXIV 303-383). Esse canto, caracterizado pelo poeta não apenas como verídico[368], mas também como livre de perfídia[369], características que o opõem textualmente às promessas feitas por Teseu a Ariadne[370] e parecem garantir à audiência do poema que o que será então cantado realmente irá se realizar, apresenta elementos que o vinculam tanto a cantos nupciais, quanto a cantos proféticos. De acordo com a tradição textual conhecida, profecias acerca da progênie de Tétis apareceriam em diversas versões do mito, em muito casos justificando a própria união de Tétis e Peleu, versão esta que não é, porém, mencionada diretamente em nenhuma passagem do c*armen* LXIV. Catulo não seria o primeiro também a mencionar vaticínios associados à ocasião de celebração das bodas de Tétis e Peleu, mas parece ter sido o primeiro, ao menos entre os testemunhos conservados, a relacionar a figura das Parcas a esses vaticínios, a revelar o conteúdo do

---

[365] Contra a interpretação de que uma profecia apolínea, segundo a qual ele teria vaticinado uma vida longa e feliz para Aquiles, seria aludida já na *Ilíada*, *uide* J. S. BURGESS, "Untrustworthy Apollo and the Destiny of Achilles: "Iliad" 24.55-63", pp. 21-40.

[366] Acerca da ausência de Apolo nos festejos nupciais de Tétis e Peleu, *uide etiam* R. REITZENSTEIN, "Die Hochzeit des Peleus und der Thetis", pp. 88 sqq.; T. E. KINSEY, "Irony and Striucture in Catullus 64", p. 924: J. C. BRAMBLE, "Structure and Ambiguity in Catullus LXIV", p. 33; S. E. KNOPP, "Catullus 64 and the Conflict between *Amores* and *Virtutes*", p. 211; E. COURTNEY, "Moral Judgements in Catullus 64", p. 115; D. KONSTAN, "Neoteric Epic: Catullus 64", p. 72; J. WARDEN, "Catullus 64: Structure and Meaning", pp. 401-402; E. LEFÈVRE, "Alexandrinisches und Catullisches im Peleus-Epos (64)", pp. 187-189; S. PAPAIOANNOU, "Wedding Bells or Death Knells? Cross-Textual Doom and Poetics in 'Depicting' Famous Epic Banquets: Catullus, c. 64. 43-51 and Vergil, Aeneid 1.637ff.", p. 84, nota de rodapé 23.

[367] Outra possibilidade interpretativa mencionada pelos comentadores seria que o Sol e a Lua, associados aqui então aos nomes de Apolo e de Ártemis/Hécate, não poderiam se afastar do céu durante tal celebração, já que esses astros teriam um papel importante na delimitação do tempo dedicado a cada estágio das comemorações de um casamento. Acerca da ausência de Ártemis, *uide* J. WARDEN, "Catullus 64: Structure and Meaning", pp. 401-402.

[368] Catull. *Carmina*, LXIV 306: *ueridicos Parcae coeperunt edere cantus*. As próprias Parcas se referem a seu canto como um '*ueridicum oraclum*' (*Id. ib.*, LXIV 326).

[369] Catull. *Carmina*, LXIV 322: *carmine, perfidiae quod post nulla arguet aetas*.

[370] Para Gaisser, a menção da perfídia aludiria às profecias acerca de Aquiles que teriam sido entoadas por Apolo em uma outra versão do mito e a sua participação posterior na morte desse; *uide* J. H. GAISSER, "Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64", p. 610.

canto dessas divindades[371] e a mesclar elementos de dois gêneros poéticos diversos na construção de um único canto[372].

As Parcas e sua arte de fiar são detalhadamente descritas pelos poetas nos versos que servem de prelúdio ao canto entoado por essas divindades (*Id. ib.*, LXIV 303-322). Conforme a descrição encontrada nesses versos, as Parcas trajariam uma veste branca com borda púrpura, provavelmente uma 'toga pretexta', a qual seria igualmente trajada por áugures e alguns outros sacerdotes romanos[373], trariam fitas nos cabelos, assim como as três Moiras descritas por Platão[374], teriam uma aparência senil e debilitada[375] e teriam as mãos ocupadas pelo fiar[376]. A detalhada descrição de sua arte de fiar[377] ao mesmo tempo constrata com a ausência de informações acerca da feitura da manta em

---

[371] Na tragédia *Ifigênia em Aulis*, Quíron é o responsável por enunciar uma profecia acerca do futuro filho de Tétis e Peleu, o qual se distinguiria por sua glória e, junto com uma armada de mirmidões, lutaria na guerra de Tróia, portando as armas que lhe deriam sido entregues por sua mãe.
Euripid. *Iphigenia Aulidensis*, 1062-1075:

Ὦ Νηρηὶ κόρα,
παῖδά σε Θεσσαλίαι μέγα φῶς
μάντις ὁ φοιβάδα μοῦσαν
εἰδὼς γεννάσειν 1065
Χείρων ἐξονόμαζεν,
ὃς ἥξει χθόνα λογχήρεσι σὺν Μυρμιδόνων
ἀσπισταῖς Πριάμοιο κλεινὰν
γαῖαν ἐκπυρώσων, 1070
περὶ σώματι χρυσέων
ὅπλων Ἡφαιστοπόνων
κεκορυθμένος ἐνδύτ', ἐκ
θεᾶς ματρὸς δωρήματ' ἔχων
Θέτιδος, ἅ νιν ἔτικτεν. 1075

[372] Este poema de Catulo parece ser a mais antiga composição romana supérstite a representar um 'canto profético' em seus versos e talvez tenha servido como modelo para as profecias representadas posteriormente na obra de outros poetas. Acerca da presença de 'cantos proféticos' na tradição poético graco-romana, *uide* V. BUCHHEIT, "Statius' Geburtstagsgedicht zu Ehren Lucans (Silv. 2,7)", pp. 242 sqq. [para bibliografia sobre o tema, *uide* p. 242, notas de rodapé 3 e 4; as composições romanas em essa temática é empregada são mencionadas na página 243, nota de rodapé 1]; J. T. VRUGT-LENTZ, "Die Singenden Parzen des Catulls", p. 262.

[373] Assim como também por magistrados e por meninos que ainda não teriam atingido a idade adulta, como aquele que escoltaria a jovem noiva até o marido no *carmen* LXI e referido por meio do termo *praetextatus* (Catull. *Carmina*, LXI 182). Acerca dos *praetextati*, *uide etiam* nota de rodapé 124, p. 86.

[374] Plat. *Res publica*, 617c-d.

[375] Como destacado por Syndikus e Lefèvre, a descrição da velhice e suas marcas no corpo das Parcas remete à poesia alexandrina; *uide* H. P. SYNDIKUS, *Catull*, Teil II, p. 178; E. LEFÈVRE, "Alexandrinisches und Catullisches im Peleus-Epos (64)", p. 189. Para Fitzgerald, a presença das Parcas durante o banquete nupcial talvez aludisse grotescamente à imagem das jovens dançarinas geralmente presente nos banquetes dos nobres para seu entretenimento; *uide* W. FITZGERALD, *Catullan Provocations*, p. 163.

[376] Catull. *Carmina*, LXIV 307-310:

his corpus tremulum complectens undique uestis
candida purpurea talos incinxerat ora,
at roseae niueo residebant uertice uittae,
aeternumque manus carpebant rite laborem. 310

[377] Catull. *Carmina*, LXIV 311-319.

que está representada a história de Ariadne e realça as conexões textuais, presentes não apenas nesta passagem do poema, entre compor um canto e tecer[378].

É possível que as Parcas agregassem sob essa denominação mais de uma tradição: a de antigas divindades romanas associadas ao nascimento, não somente protegendo a parturiente nos últimos meses de gestação e no momento do parto, mas também a função de determinar, assim como também as Moiras, cuja imagem parece se fundir em algum momento com a imagem das Parcas, já no momento do nascimento ou talvez posteriormente a duração de cada vida, delimitando quando uma vida deveria ser encerrada e profetizando desse modo sobre todo o futuro de cada mortal[379]. Essa dupla função e a relevância dessas divindades no mundo romano talvez tenham motivado a escolha das Parcas para serem as executoras desse canto nupcial-profético, embora a criança sobre a qual elas enunciam as previsões não tenha ainda sido, em princípio, nem ao menos gerada. A associação dessas divindades com a morte, associação que se revela também ao longo do canto entoado por elas no *carmen* LXIV, aparece em diversas inscrições mortuárias romanas e parece ter se disseminado entre a arte funerária romana de períodos posteriores[380], mas essa seria aparentemente apenas uma de suas esferas de atuação, já que sua participação seria imprescindível nos momentos determinantes de cada existência, entre os quais se incluiriam não apenas o nascimento e a morte, mas também o casamento[381].

A seção correspondente ao canto que seria entoado pelas Parcas durante o banquete nupcial é composta por 58 versos, os quais se divididem em 12 estrofes de tamanho irregular, entremeadas essas pelo refrão *currite ducentes subtegmina, currite, fusi*, "girai, condutores dos fios, girai, fusos"[382]. Formalmente, esse refrão se assemelha aos refrãos encontrados nos *Idílios* I e II de Teócrito e nos outros dois poemas nupciais de Catulo, já que sua função primeira parece ser conferir ritmo ao poema e com isso

---

[378] *Vide* pp. 119 sqq.

[379] Acerca das diversas tradições relacionadas aos nomes das Parcas e das Moiras, *uide* S. EITREM, "Moira", cc. 2449-2497; P. C. van der HORST, "Fatum, Tria Fata: Parca, Tres Parcae", pp. 217-227; J. T. VRUGT-LENTZ, "Die Singenden Parzen des Catulls", pp. 262-266; S. de ANGELI, "Problemi di Iconografia Romana: Dalle Moira alle Parche", pp. 105-128.

[380] *Vide uide* S. EITREM, "Moira", cc. 2478-2479; ; J. T. VRUGT-LENTZ, "Die Singenden Parzen des Catulls", pp. 264 sqq. ; S. de ANGELI, "Problemi di Iconografia Romana: Dalle Moira alle Parche", pp. 105-128.

[381] Na comédia *As Aves* de Aristófanes, as Moiras também entoam um canto nupcial, este dedicado às bodas de Zeus e Hera (Aristoph. *Aues*, 1731-1735), embora seu conteúdo não seja descrito pelo poeta. Acerca desses versos, *uide etiam* pp. 26 sqq.

[382] Acerca do uso desse refrão, *uide* E. E. BEYERS, "The Refrain in the Song of the Fates in Catullus 64 (323-381)", pp. 86-89; H. P. SYNDIKUS, *Catull,* Teil II, pp. 179-180; M. RUIZ SÁNCHEZ, "Formal

diferenciar esses versos, identificados como 'canto' pelo narrador interno, do restante do poema. Diversamente do que pode ser visto nos refrãos encontrados nesses outros poemas, o refrão do *carmen* LXIV se abstém de reiterar o nome de uma divindade ou de exortar os celebrantes, preferindo enfatizar a importância de uma parte técnica, identificada pela figura do fuso, naquilo que seria a mágica de tecer o destino[383]. Para vários comentadores, esse canto constituiria uma espécie de epitalâmio, mas em meio a tópicas comumente associadas a esse gênero poético encontram-se elementos que destoam de um canto nupcial e que remetem ao que poderia ser classificado como uma espécie de canto profético, o que se torna mais evidente pelo fato de as próprias Parcas se referirem a seu canto como um '*ueridicum oraclum*'[384].

O canto das Parcas se inicia com uma exortação de natureza hínica em *Du-Stil* dirigida a Peleu, na qual, embora este não seja uma divindade, são indicadas aquela que seria sua sedes, a Tessália, o apreço que Júpiter teria por ele, menção esta que parece ocupar aqui o lugar da referência a seu γένος[385], o qual, apesar de aparentemente ser uma tópica comum em composições nupciais, não é em nenhum momento mencionado, e a grandeza de seus feitos[386], retomando os mesmos detalhes acerca de Peleu utilizado em sua apresentação no início do *carmen* LXIV[387]. Talvez fosse esperado que esse início hínico fosse endereçado a Tétis por causa de sua natureza divina, mas os elogios à noiva são omitidos tanto neste canto pretensamente nupcial[388], quanto no restante do poema[389].

Technique and Epithalamial Setting in the Song of the Parcae (Catullus 64.305-22, 328-36, 372-80)", pp. 84-85; D. KONSTAN, "El Estribillo en la Poética Clásica, o el Poder de la Repetición", pp. 403-404.

[383] Para Ruiz Sánchez a menção aos fusos aproximaria o texto do canto que corriqueiramente trabalhadores, neste caso tecelãs, entoariam durante o período de labuta; *uide* M. RUIZ SÁNCHEZ, "Formal Technique and Epithalamial Setting in the Song of the Parcae (Catullus 64.305-22, 328-36, 372-80)", p. 85.

[384] Catull. *Carmina*, LXIV 325-326:

accipe, quod laeta tibi pandunt luce sorores, 325
ueridicum oraclum [...].

[385] De acordo com a versão do mito já presente na *Ilíada*, o próprio Peleu também descenderia da linhagem de Zeus: Hom. *Ilias*, Φ 188-189.

[386] Catull. *Carmina*, LXIV 323-326.

[387] Catull. *Carmina*, LXIV 22 sqq. Para Schmale, os versos que abrem o canto das Parcas teriam algo de programático, já que aludem a esses versos iniciais, nos quais Peleu seria referido como protagonista do poema e como figura paragigmática da Idade dos Heróis; *uide* M. SCHMALE, *Bilderreigen und Erzähllabyrinth*, p. 229.

[388] O que talvez se deva ao fato de a noiva ainda não estar presente nesse estágio da celebrações, já que nada é dito acerca da participação ou da presença dos noivos no banquete nupcial ao longo do *carmen* LXIV, de modo que a chegada/aparição da noiva, como indicado logo a seguir (Catull. *Carmina*, LXIV 328-329), seria ainda aguardada pelos celebrantes, assim como também seria aguardada a noiva mencionada no *carmen* LXII, a qual não teria tomado parte no banquete ou teria se ausentado para se preparar para a *deductio*. No *carmen* LXI, ao contrário, é a figura do noivo que ocupa um papel

A essa exortação segue-se o anúncio da aparição da noiva[390], a qual, se considerarmos a ordem dos acontecimentos indicada no *carmen* LXII, deveria em breve se juntar aos outros celebrantes para que as próximas etapas das comemorações nupciais seguissem seu curso, momento que seria determinado pela aparição de Héspero no céu[391]. A relutância da noiva em prosseguir, concordando em deixar a casa de seus pais e se unir a seu futuro esposo, seria uma tópica tradicionalmente presente nesse contexto, identificada nos dois outros poemas nupciais de Catulo, mas deixada de lado no *carmen* LXIV[392]. A ausência dessa tópica neste poema parece estar relacionada à própria versão do mito narrada pelo poeta, segundo a qual Tétis e Peleu teriam mutuamente se apaixonado e a própria deusa teria consentido em se unir ao mortal, o que não deixa de soar de maneira irônica, já que nas outras versões conhecidas do mito, provavelmente muito mais populares que esta versão apresentada por Catulo, Tétis teria se oposto de diversas formas a essa união.

O amor recíproco de Tétis e Peleu, tal como descrito por Catulo já no início do poema, é tema da terceira estrofe do canto das Parcas (*Id. ib.*, LXIV 334-337). A intensidade de tal amor é realçada aqui pelo uso das anáforas de *nullus* e *qualis*, assim como o vínculo entre os noivos é enfatizado pela escolha vocabular, composta por palavras que se referem não somente ao amor e à concórdia, conceito que engloba aquilo que seria um casamento ideal e que constitui um dos elementos tradicionalmente presentes na *allocutio sponsalis*[393], mas também por palavras que designam propriamente a ligação que passaria a existir entre eles a partir da consumação do casamento[394]. O mesmo vocabulário, com exceção da referência à *concordia*, é

---

secundário, já que o poeta/mestre-de-cerimônias e a própria audiência do poema acompanham sobretudo a trajetória da noiva desde a saída da casa de seus pais até o momento em que o tálamo é fechado.

[389] Um único elogio é endereçado a Tétis ao longo de todo o poema, *pulcerrima Nereine*: Catull. *Carmina*, LXIV 28. Embora não seja mencionado novamente pelas Parcas em seu canto, o γένος de Tétis é referido pelo poeta nesses versos iniciais: *Id. ib.*, LXIV 28-30.

[390] Catull. *Carmina*, LXIV 328-332.

[391] Acerca da 'participação' de Héspero nas celebrações nupciais greco-romanas, *uide* pp. 98 sqq.

[392] A única referência à relutância da noiva em se unir ao marido aparece na menção ao temor, manifestado pela mãe da noiva, de que sua filha se recusasse a se unir fisicamente ao marido na noite de núpcias (ou mesmo nas noites subseqüentes), impedindo a concepção de herdeiros para o casal: Catull. *Carmina*, LXIV 379-380.

[393] Catulo se refere não somente aqui ao amor e concórdia como aquilo que deve ser esperado de um casamento ideal, mas também em seu poema conhecido como *Coma Berenices* e reconhecido como uma tradução de um poema de Calímaco (Callim. *Aetia*, fr. 110 Pfeiffer):
Catull. *Carmina*, LXVI 87-88:

sed magis, o nuptae, semper concordia uestras,
semper amor sedes incolat assiduus. 88

Acerca da idéia de 'concórdia' e sua presença como tópica poética em poemas nupciais, *uide* pp. 14 sqq.

[394] Catull. *Carmina*, LXIV 334-336:

<u>nulla</u> domus tales umquam contexit ***amores,***

empregado novamente no final desse canto profético-nupcial, quando as Parcas retomam a temática nupcial e dirigem suas últimas palavras aos noivos, desejando que eles sejam unidos em um *felici foedere*, "feliz enlace"[395].

Duas outras tópicas nupciais tradicionais também são mencionadas no canto das Parcas: a consumação física do casamento e a esperança de uma progênie futura, tópicas que se mostram interligadas e refletem o conceito romano de 'casamento', já que o matrimônio seria visto pelos romanos como uma instituição que teria como principal objetivo gerar filhos legítimos e assegurar ao Estado o nascimento de novos cidadãos[396]. De acordo com o que pode ser depreendido dos epitalâmios supérstites, essas tópicas seriam encontradas com freqüência nos versos referentes à *allocutio sponsalis*, sendo também utilizadas por Catulo na composição da *allocutio sponsalis* que ocupa os versos finais do *carmen* LXI[397].

A consumação do casamento é aludida em dois momentos: primeiramente na segunda estrofe deste canto, após ser anunciada a aguardada aparição da noiva[398], e posteriormente na estrofe que o encerra, na qual duas pessoas próximas da noiva, sua mãe e sua nutriz, são apresentadas como futuras testemunhas dessa consumação[399]. Entretanto, assim como no *carmen* LXI, a principal tópica nupcial desenvolvida por Catulo ao longo dos versos correspondentes ao canto das Parcas se refere aos descendentes que haverão de ser gerados a partir da união celebrada nesse canto. Essa temática ocupa mais da metade das estrofes entoadas por essas divindades, mais

---

nullus ***amor*** *tali* ***coniunxit foedere amantes,*** 335
qualis adest Thetidi, qualis ***concordia*** *Peleo.*

[395] Catull. *Carmina*, LXIV 372-374:
quare agite optatos animi ***coniungite amores.***
accipiat ***coniunx*** *felici* ***foedere*** *diuam,*
dedatur cupido iam dudum nupta marito. 374

Acerca do emprego de '*foedus*' em contexto amoroso ou matrimonial, *uide TLL* VI.1, 5, *s.u.* "2. *Foedus,-eris*", cc. 1004-1005 [B, 3].

[396] Cic. *De Officiis*, I 54: *Nam cum sit hoc natura commune animantium, ut habeant libidinem procreandi, prima societas in ipso coniugio est, proxima in liberis, deinde una domus, communia omnia; id autem est principium urbis et quasi seminarium rei publicae*. Acerca do ideal e do propósito do matrimônio em Roma, *uide etiam* S. TREGGIARI, *Roman Marriage*, pp. 5-13.

[397] Catull. *Carmina*, LXI 211-230. Acerca desses versos, *uide* pp. 88 sqq.

[398] Catull. *Carmina*, LXIV 331-332:
languidulosque paret tecum coniungere somnos,
leuia substernens robusto bracchia collo.

[399] Catull. *Carmina*, LXIV 376-381:
non illam nutrix orienti luce reuisens
hesterno collum poterit circumdare filo, 377
anxia nec mater discordis maesta puellae 379
secubitu caros mittet sperare nepotes. 380
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

exatamente as estrofes centrais dessa seção do poema[400], as quais revelam a natureza profética das Parcas e se afastam do tom festivo, geralmente esperado em uma composição nupcial, que abre e encerra o canto.

A tópica que se refere à progênie que seria esperada a partir da consumação de uma união matrimonial apresenta muitas vezes uma espécie de elogio desses futuros descendentes (e direta ou indiretamente também de seus genitores)[401], tanto por eles se assemelharem a seus genitores, quanto pela perspectiva futura deles conseguirem aumentar a fama de sua linhagem. O canto proferido pelas Parcas transforma, de certo modo, essa tópica no principal tema de sua profecia, mostrando que os votos relativos ao nascimento de filhos não foram esquecidos por ela, ao contrário, eles foram concretizados, já que esses versos não somente atestam o nascimento de um filho dessa união, mas também indicam que a glória de Aquiles e de seus feitos talvez superasse a própria glória de seu pai, Peleu. A profecia entoada pelas Parcas diz respeito, porém, não apenas ao nascimento do filho de Tétis e Peleu, Aquiles, mas também a seus feitos futuros. A apresentação de suas vítimas e daqueles atingidos por seus feitos como testemunhas de sua glória, sua morte prematura antes da tomada final de Tróia, morte cuja causa não nos é revelada por este canto, e sua união póstuma com Polixena, a qual é apresentada como sua vítima derradeira, agregam, por sua vez, um tom funesto ao nascimento de Aquiles e destoam, assim como a digressão acerca da imagem de Ariadne, dos versos que emolduram essa narrativa.

A relação de parentesco entre Aquiles e seus pais é anunciada somente pelos vocábulos que ocupam as duas posições iniciais do primeiro verso relativo à profecia enunciada pelas Parcas[402], vocábulos que também estabelecem um vínculo entre essa nova temática e os versos dedicados à celebração do casamento. Por meio apenas desses dois vocábulos, a primeira estrofe vinculada à profecia apresenta a seu público o γένος de Aquiles. Sem se ater a sua natureza semi-divina, nesta primeira estrofe a coragem é enfatizada como uma de suas principais virtudes e o modo como ele iria se sobressair nas corridas por sua rapidez como uma de suas principais habilidades[403].

Não apenas essas características teriam consagrado Aquiles, porém, como o maior herói que teria lutado na guerra de Tróia, título que lhe é outorgado na segunda

---

[400] Catull. *Carmina*, LXIV 338-371.

[401] Como parece ser o caso da menção ao filho que haveria de ser gerado por Aurunculéia e Torquato na *allocutio sponsalis* do *carmen* LXI (Catull. *Carmina*, LXI 216-230). Acerca desses versos, *uide* pp. 88-89.

[402] Catull. *Carmina*, LXIV 338: *nascetur uobis expers terroris Achilles,* [...]

estrofe desta seção, quinta do canto profético-nupcial como um todo[404]. De acordo com a profecia das Parcas, seu renome estaria relacionado não somente a suas aptidões inatas como guerreiro, mas sobretudo ao número de cadáveres que teriam sido mortos por suas mãos ou mesmo em seu nome. Além disso, a veridicidade dessa profecia, atestada pelas Parcas e pelo poeta, seria testemunhada futuramente não apenas pelos presentes nesse banquete nupcial e pela audiência externa desse canto, mas também pelas próprias vítimas de Aquiles e por aqueles atingidos por essas mortes. São esses cadáveres, mais do que os próprios feitos de Aquiles, que ocupam as estrofes restantes da profecia e destoam da matéria que seria esperada em um canto nupcial.

As três estrofes que se seguem parecem ser construídas a partir de um modelo iliádico, o qual se mostra tanto na construção do símile dos ceifadores[405], o qual caracteriza Aquiles como uma espécie de 'ceifador de vidas'[406], ou na referência à imagem das correntes do Escamandro bloqueadas pelos mortos[407], quanto na descrição da imagem das mães em luto pelos filhos mortos[408], imagem que, de forma indireta, alude ao mesmo tempo ao lamento de Tétis por seu filho que haveria de morrer jovem[409] e ao lamento de Andrômaca e das demais mulheres troianas pela morte de Heitor[410], episódios que não são, porém, mencionados neste poema[411]. Se comparada, porém, com a imagem de Aquiles encontrada na *Ilíada*, a figura de Aquiles representada neste canto

---

[403] Catull. *Carmina*, LXIV 338-342.
[404] Catull. *Carmina*, LXIV 343-347.
[405] Catull. *Carmina*, LXIV 353-356.
[406] Símile similar, embora empregado para se referir ao embate entre gregos e troianos e não aos feitos funestos de um único homem, é encontrado nesta passagem: Hom. *Ilias*, Λ 67-71:

Οἳ δ', ὥς τ' ἀμητῆρες ἐναντίοι ἀλλήλοισιν
ὄγμον ἐλαύνωσιν ἀνδρὸς μάκαρος κατ' ἄρουραν
πυρῶν ἢ κριθῶν· τὰ δ δράγματα ταρφέα πίπτει·
ὣς Τρῶες καὶ 'Αχαιοὶ ἐπ' ἀλλήλοισι θορόντες 70
δῄουν, οὐδ' ἕτεροι μνώοντ' ὀλοοῖο φόβοιο..

[407] Catull. *Carmina*, LXIV 357-361. O episódio referente a essa passagem encontra-se no canto XXI: Hom. *Ilias*, Φ 1-382.
[408] Catull. *Carmina*, LXIV 348-352. A imagem das troianas em luto pelos feitos que trariam glória a Aquiles é também já referida na *Ilíada*: Hom. *Ilias*, Σ 120-125:

ὣς καὶ ἐγών, εἰ δή μοι ὁμοίη μοῖρα τέτυκται, 120
κείσομ' ἐπεί κε θάνω· νῦν δ κλέος ἐσθλὸν ἀροίμην,
καί τινα Τρωϊάδων καὶ Δαρδανίδων βαθυκόλπων
ἀμφοτέρῃσιν χερσὶ παρειάων ἁπαλάων
δάκρυ' ὀμορξαμένην ἁδινὸν στοναχῆσαι ἐφείην,
γνοῖεν δ' ὡς δὴ δηρὸν ἐγὼ πολέμοιο πέπαυμαι· 125

[409] Hom. *Ilias*, Σ 51-96, Ω 83-92.
[410] Hom. *Ilias*, Ω 710-775. O luto de Andrômaca se inicia, porém, ainda antes do funeral, no momento em que ela descobre que seu marido foi morto: Hom. *Ilias*, X 466-515.

apresenta, como bem apontado por STOEVESANDT, algumas diferenças constitutivas: os excessos dos feitos do Aquiles iliádico na guerra de Tróia são justificados pela morte de seu melhor amigo, Pátroclo, e pela dor sentida pelo herói, morte que não é mencionada pelo poeta do *carmen* LXIV, para quem os atos de Aquiles não parecem ser motivados por um acontecimento ou situação em especial, mas constituiriam algo intrínseco a seu caráter[412].

Apesar de igualmente tratarem dos feitos associados ao nome de Aquiles e apresentarem uma testemunha de tais feitos, as duas estrofes que encerram a parte profética do canto das Parcas[413] diferenciam-se das estrofes que as precedem em alguns aspectos. Primeiramente, o acontecimento representado nesses versos, o sacrifício de Polixena sobre o túmulo de Aquiles, sucederia a morte de herói, o qual cairia morto antes mesmo da tomada de Tróia. A apresentação, por parte do poeta, daqueles que testemunhariam o heroismo de Aquiles parece constituir uma espécie de crescendo: as mães em luto são testemunhas indiretas, vivenciando a violência da guerra através dos corpos já mortos de seus filhos; o Escamandro é testemunha ocular e tátil, já que suas águas são capazes de sentir o calor do sangue troiano misturado a suas correntes, mas não vítima direta; Polixena está destinada não apenas a vivenciar diante de seus olhos e em sua carne aquilo que deverá testemunhar, mas também a ser, diversamente das outras testemunhas, a própria vítima desses atos. Além disso, Polixena seria então ao mesmo tempo testemunha não somente do poder de Aquiles, ainda que este já estivesse morto, mas também da morte do herói, já que é pela narrativa de seu triste destino que a audiência toma conhecimento da curta duração da vida do herói, e de sua própria morte. As Parcas fiam e cantam não apenas o nascimento de Aquiles, mas também sua morte.

Estas duas estrofes também se mostram diferentes das estrofes anteriores por não se referirem a imagens homéricas, já que, embora aludida em diversas passagens, a morte prematura de Aquiles não é matéria da *Ilíada* e o nome de Polixena, uma das filhas de Príamo, não é nem ao menos mencionado ao longo do poema. É difícil determinar se Catulo faria referência a alguma fonte poética anterior em particular

---

[411] Acerca da utilização de elementos iliádicos na composição, sobretudo, do canto das Parcas, *uide etiam* M. STOEVESANDT, "Catull 64 und die Ilias: Das Peleus-Thetis-Epyllion im Lichte der neueren Homer-Forschung", pp. 167-205.
[412] Acerca dessa análise, *uide* M. STOEVESANDT, "Catull 64 und die Ilias: Das Peleus-Thetis-Epyllion im Lichte der neueren Homer-Forschung", pp. 181-183.
[413] Catull. *Carmina*, LXIV 362-365 *et* 366-371.

nessas duas estrofes[414]. Os mitos relativos a vida e morte de Aquiles que conhecemos hoje teriam provavelmente origem em uma tradição mítica que seria somente em parte aludida por composições como os poemas homéricos ou os poemas cíclicos, poemas estes que, apesar de alguns de seus títulos e argumentos terem sido transmitidos, nos são em grande parte desconhecidos[415]. A mais antiga obra supérstite a caracterizar a morte de Polixena como um sacrifício a Aquiles não é uma narrativa épica, mas sim a tragédia de Eurípides que retrata o destino de sua mãe, Hécuba, após a tomada de Tróia.

Já no prólogo dessa tragédia, o fantasma de Polidoro relata a aparição do fantasma de Aquiles diante dos soldados aqueus, ocasião em que o herói teria requisitado que Polixena fosse sacrificada sobre seu túmulo[416]. O sacrifício da jovem não é parte direta da ação da peça, mas é descrito com detalhes por Taltíbio, arauto e espectador direto do sacrifício, em uma fala endereçada a Hécuba[417]. De acordo com esta versão do mito, Neoptólemo, filho de Aquiles, seria o responsável pela execução da solicitação de seu pai, encarregando-se dos pormenores relativos ao ritual sacrificial e empunhando também a lâmina que desferiria o golpe fatal contra a vítima. Entretanto, é a figura de Polixena que mais se destaca na fala de Taltíbio[418], não apenas por sua beleza e juventude, reveladas ainda mais explicitamente pela nudez da parte superior do corpo, já que a veste que o ocultava é rasgada pela própria Polixena no momento em que ela se posiciona sobre o túmulo do herói, mas sobretudo por sua coragem e nobreza, visto que a jovem aceita esse destino sem nenhum hesitação, recusando-se a suplicar aos deuses por sua vida, dirigindo-se de bom grado até o local do próprio sacrifício e exortando seu algoz a tirar-lhe a vida sem maior demora, de modo que sua excelência é reconhecida até mesmo pelo exército grego[419].

---

[414] Para Skinner, esses versos de Catulo teriam sido influenciados pela representação da morte de Ifigênia encontrada em Lucrécio (Lucret. *De Rerum Natura*, I 84-101); *uide* M. B. SKINNER, "Iphigenia and Polyxena: A Lucretian Allusion in Catullus", pp. 52-61.

[415] Acerca das diversas variantes que parecem compor ou aludir à figura de Aquiles no período arcaico, *uide* J. S. BURGESS, *The Death and Afterlife of Achilles*, *passim*. Para os fragmentos e testemunhos supérstites acerca dos poemas conhecidos como 'Cíclicos', *uide* A. BERNABÉ, *Poetarum Epicorum Graecorim Testimonia et Fragmenta*, *Pars* I.

[416] Eurip. *Hecuba*, 37-41:

ὁ Πηλέως γὰρ παῖς ὑπ ρ τύμβου φανεὶς
κατέσχ' Ἀχιλλεὺς πᾶν στράτευμ' Ἑλληνικόν,
πρὸς ο κον εὐθύνοντας ἐναλίαν πλάτην·
αἰτεῖ δ' ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην 40
τύμβωι φίλον πρόσφαγμα καὶ γέρας λαβεῖν.

Acerca da tradição mítica relacionada ao sacrifício de Polixena, *uide* E. WÜST, "Polyxena", cc. 1841 sqq.

[417] Eurip. *Hecuba*, 518-582.

[418] Eurip. *Hecuba*, 546 sqq.

[419] Eurip. *Hecuba*, 571-580.

A morte de Polixena é referida de maneira muito mais sucinta no *carmen* LXIV, ocupando apenas duas estrofes do canto das Parcas. No verso que encabeça essas estrofes, dois substantivos parecem definir a presença de Polixena no canto das Parcas: *testis*, "testemunha", e *praeda*, "presa, espólio"[420]. Como '*testis*', ela será capaz de testemunhar o caráter funesto da glória de Aquiles, assim como as outras 'testemunhas' arroladas neste canto; como '*praeda*', sua história se conecta ao sub-tema que agrega as glórias de Aquiles, a guerra de Tróia, e coroa todos os feitos do herói nesse embate, já que a divisão do butim marca o fim de sua participação heróica nessa guerra, ainda que este já esteja morto. Ao contrário do que é visto em *Hécuba* ou em outras versões posteriores do mito[421], nada nos é dito acerca dos acontecimentos que teriam levado ao sacrifício de Polixena, nem ao menos o nome do algoz nos é fornecido pelo poeta, como se essa ausência de informações enfatizasse a participação e a responsabilidade de Aquiles por essa morte. Assim como em Eurípides, Neoptólemo é o responsável por empunhar a arma que atinge Polixena em grande parte dos testemunhos conservados, de modo que o silêncio de Catulo/Parcas acerca do nome do algoz da jovem é também um modo de privar Aquiles, e por conseqüência também Peleu, de descendentes que dariam continuidade a essa linhagem. Também não ha nenhuma referência no *carmen* LXIV à coragem e à determinação com as quais Polixena teria encarado seu destino[422]; a jovem é identificada sobretudo como uma vítima, tanto da guerra, quanto da sede de Aquiles por sangue.

Ao longo dessas duas estrofes, Catulo compara Polixena, imolada em honra de um herói já morto, à imagem de um animal sacrificado a uma divindade: os brancos membros[423] remetem a alvura da pelagem dos animais que seriam oferecidos a diversos deuses olímpicos, o sangue derramado sobre o local do sacrifício[424] atingiria o solo como o sangue dos animais sacrificados aos deuses ctônicos e seria sorvido por ele[425], seu corpo tombaria por fim sobre seus joelhos[426] como o corpo de um animal já sem

---

[420] Catull. *Carmina*, LXIV 362: *denique testis erit morti quoque reddita praeda*, [...].

[421] Acerca da menção ao sacrifício de Polixena em outras textos supérstites, *uide* E. WÜST, "Polyxena", cc. 1841 sqq.

[422] Esses atributos também são destacado por Ovídio nas *Metamorfoses* e por Sêneca em sua representação trágica de Polixena: Ovid. *Metamorphoses*, XIII 450 sqq.; Senec. *Troades*, 1148-1159.

[423] Catull. *Carmina*, LXIV 364: *excipiet niueos perculsae uirginis artus*.

[424] Catull. *Carmina*, LXIV 368: *alta Polyxenia madefient caede sepulcra*.

[425] A rapidez com que o sangue é absorvido pela terra é enfatizada por Sêneca:
Senec. *Troades*, 1162-1164:

Non stetit fusus cruor
humoue summa fluxit: obduxit statim
saeuusque totum sanguinem tumulus bibit. 1164

[426] Catull. *Carmina*, LXIV 369-370:

vida, atingido por uma arma sacrificial. A representação da morte da jovem como uma espécie de sacrifício já é encontrada no poema de Eurípides, no qual são descritos alguns aspectos desse ritual, mas a atitude de Polixena perante o sacrifício a distancia em grande medida da imagem de um animal subjugado. Em outra passagem de *Hécuba*, encontra-se uma comparação da jovem a um animal, neste caso uma novilha (μόσχος), mas essa comparação é utilizada em outro contexto, talvez caracterizando antes a separação da jovem de sua mãe do que a identificando com uma vítima sacrificial, embora sua futura morte seja mencionada[427].

Após terem sido anunciadas as mortes de Aquiles e Polixena, as Parcas encerram a parte profética de seu canto e retomam a temática nupcial em uma estrofe que constitui uma espécie de *allocutio sponsalis*, em cujos versos é desejado que os noivos sejam finalmente unidos e o vínculo conjugal seja estabelecido[428], anunciando não apenas o fim de seu canto, mas aparentemente também sugerindo que um novo estágio das celebrações nupciais seria iniciado juntamente com a aparição/chegada da noiva[429], embora as comemorações subseqüentes não sejam matéria deste poema. A justaposição dessa *allocutio sponsalis* à imagem do sacrifício de Polixena sobre o túmulo de Aquiles, como se os versos 372-375 constituissem ao mesmo tempo um fecho para a profecia e para o canto nupcial, parece conferir uma nova conotação ao episódio que une Polixena

---

quae, uelut ancipiti succumbens uictima ferro,
proiciet truncum summisso poplite corpus. 370

[427] Eurip. *Hecuba*, 205-210:

σκύμνον γάρ μ' ὥστ' οὐριθρέπταν 205
μόσχον δειλαία δειλαίαν
< >ἐσόψηι 206
χειρὸς ἀναρπαστὰν
σᾶς ἄπο λαιμότομόν θ' Ἅιδαι
γᾶς ὑποπεμπομέναν σκότον, ἔνθα νεκρῶν μέτα
τάλαινα κείσομαι. 210

Comparação semelhante também é encontrada em outra tragédia de Eurípides, na qual Ifigênia é igualmente comparada a uma novilha (*Id. Iphigenia Aulidenses*, 1080 sqq.). Como apontado por Segal, a imagem da novilha parece remeter não somente ao sacrifício, mas também a uma imagem matrimonial tradicional, a, da separação entre mãe e filha por ocasião das bodas da jovem, tópica que é também mencionada por Catulo em outro poema (Catull. *Carmina*, LXII 21-23); *uide* C. SEGAL, "Violence and the Other: Greek, Female, and Barbarian in Euripides' Hecuba", p. 116.

[428] Catull. *Carmina*, LXIV 372-375; esses versos encontram-se citados na nota de rodapé 395, p. 137.

[429] Esta estrofe parece reforçar a idéia de que aparentemente a aparição da noiva seria aguardada não apenas pelo noivo, mas também pelos convivas, como também visto no *carmen* LXII. No centão nupcial composto por Ausônio, no qual são apresentadas a sucessão de etapas correspondentes à celebração de uma cerimônia nupcial hipotética, nas apenas a aparição da noiva (Auson. *Opuscula*, XIX 33-45), mas também a aparição do noivo (*Id. ib.*, 46-56) perante os celebrantes após o encerramento do banquete nupcial. Não é possível determinar pelas informações fornecidas ao longo do *carmen* LXIV se Tétis estaria presente ou não durante a realização banquete nupcial, nem em que momento ela teria se dirigido até o palácio de Peleu.

e Aquiles, sugerindo que esse episódio também pode ser entendido como um casamento, ainda que a união do casal só ocorra no reino dos mortos[430].

Na estrofe que encerra o canto das Parcas e a *allocutio sponsalis*[431], os votos relativos à consumação física da união de Tétis e Peleu e à esperança de que este casamento gere filhos aparecem associados a duas figuras femininas, a nutriz e a mãe, ambas mencionadas unicamente nesta passagem. Essas provavelmente seriam as pessoas centrais na vida que uma jovem noiva teria levado até então e são apresentadas aqui como aquelas que seriam capazes de testemunhar a mudança de *status* da jovem após a consumação do matrimônio. A referência ao que seria aparentemente um costume popular, o qual deveria em princípio confirmar a perda da virgindade da jovem, destoa do tom presente na profecia há pouco proferida, mas não dos gracejos que seriam permitidos em composições nupciais, gracejos que são encontrados no *carmen* LXI de Catulo[432] e também no epitalâmio mitológico atribuído a Teócrito[433]. A imagem do fio e sua participação na determinação do futuro deste casamento também conecta este canto nupcial-profético às outras esferas do poema, interligando-o à digressão acerca de Ariadne, a qual teria entregue a Teseu um fio que o ajudaria a encontrar a saída do labirinto e determinaria assim o seu futuro, e também à própria celebração da união de Tétis e Peleu, durante a qual as Parcas presentificam o futuro desse casal através dos fios tecidos por elas próprias.

A narrativa acerca do casamento de Tétis e Peleu se encera juntamente com o canto das Parcas. Nada é dito sobre a reação dos convivas ou dos noivos ao conteúdo da profecia, reação que seria esperada, já que a profecia revela que, embora um descendente fosse gerado por essa união, este morreria ainda jovem e não retornaria para casa após o fim da guerra de Tróia, nem sobre a continuidade dos festejos. Assim como no caso da écfrase da manta onde estão representadas cenas dos mitos relacionados à figura de Ariadne, a inserção do epitalâmio-profecia entoado pelas

---

[430] Na tragédia de Sêneca dedicada ao futuro das mulheres troianas após a tomada de Tróia, a união póstuma de Aquiles e Polixena é claramente identificada como um casamento: o fantasma Aquiles pede que ela lhe seja entregue como esposa (Senec. *Troades*, 195-196), Helena, no papel de prônuba, cuida dos preparativos relativos a noiva, ocultando, porém, os detalhes sobre seu destino e iludindo-a com a esperança de uma união não com Aquiles, mas sim com seu filho, ainda vivo, Neoptólemo/Pirro (*Id. ib.*, 861-887), e Polixena é caracterizada como uma noiva na cena em que se descreve sua execução (*Id. ib.*, 1132 sqq.). Para Skinner, a descrição do sacrifício de Polixena no *carmen* LXIV encontra paralelos na descrição do próprio casamento de Tétis e Peleu; *uide* M. B. SKINNER, "Iphigenia and Polyxena: A Lucretian Allusion in Catullus", pp. 54-55.

[431] Catull. *Carmina*, LXIV 376-381. Esses versos encontram-se citados em outra passagem deste texto: *uide* nota de rodapé 399, pp. 137-138.

[432] Catull. *Carmina*, LXI 126-145. Acerca desses versos, *uide* pp. 82 sqq.

[433] Theocr. *Idyllia*, XVIII 9-15.

Parcas na narrativa principal é demarcada textualmente por alguns versos, os quais marcam o início[434] e o fim[435] do canto. Neste caso, os versos 382-382 demarcam não apenas o fim do canto entoado pelas Parcas, mas também o fim da narrativa acerca das núpcias de Tétis e Peleu. Esses versos não concluem, porém, o poema, mas servem como uma espécie de elo .

Nos 25 versos finais[436], Catulo nos apresenta uma espécie de epílogo, no qual um mundo diverso daquele que teria presenciado o casamento de Tétis e Peleu se descortina para sua audiência. Duas épocas diversas são contrapostas pelo poeta nesses versos, contraposição que é demarcada temporalmente, por meio do emprego do advérbio *ante*, "antes"[437], e da conjunção *postquam*, "depois que"[438], nos versos que abrem cada uma dessas passagens[439]. Na primeira parte do epílogo (*Id. ib.*, LXIV 384-396) faz-se referência a um passado mítico, no qual deuses e homens ainda conviviriam e a *pietas* seria respeitada, principal motivo que diferencia esses dois períodos temporais. A menção a heróis, cujas casas seriam então visitadas pelos imortais[440], remete não apenas à Idade dos Heróis[441], período que seria aludido por esses versos, mas também a todas as narrativas que precedem este epílogo. O termo *heros* é empregado quatro vezes ao longo deste poema, primeiramente no prólogo[442], referindo-se tanto a Peleu quanto aos outros participantes da expedição dos Argonautas, uma vez nos versos que introduzem a écfrase da manta, referindo-se aos mitos representados na

---

[434] Catull. *Carmina*, LXIV 320-322:

haec tum clarisona pellentes uellera uoce 320
talia diuino fuderunt carmine fata,
carmine, perfidiae quod post nulla arguet aetas.

[435] Catull. *Carmina*, LXIV 382-383:

talia praefantes quondam felicia Pelei 382
carmina diuino cecinerunt pectore Parcae.

[436] Catull. *Carmina*, LXIV 384-408. Acerca desse epílogo, *uide etiam* M. C. J. PUTNAM, "The Art of Catullus 64", pp. 195-200; T. E. KINSEY, "Irony and Structure in Catullus 64", pp. 927 sqq.; D. P. HARMON, "Nostalgia for the Age of Heroes in Catullus 64", pp. 327-331; J. H. DEE, "Catullus 64 and the Heroic Age: A Reply", pp. 105 sqq.; E. COURTNEY, "Moral Judgenments in Catullus 64", pp. 120 sqq.; D. KONSTAN, "Neoteric Epic: Catullus 64", pp. 74 sqq.; M. STOEVESANDT, "Catull 64 und die Ilias: Das Peleus-Thetis-Epyllion im Lichte der neueren Homer-Forschung", pp. 198-204; J. GODWIN, *Catullus: Poems 61-68*, *ad* LXIV, pp. 173-175; M. SCHMALE, *Bilderreigen und Erzähllabyrinth*, pp. 259 sqq.

[437] Catull. *Carmina*, LXIV 384-385: *praesentes namque ante domos inuisere castas*/ *heroum* [...].

[438] Catull. *Carmina*, LXIV 397: *sed postquam tellus scelere est imbuta nefando* [...].

[439] Para Traina, toda a estrutura temporal do poema estaria construída entre a antítese entre passado e presente e os versos correspondentes ao epílogo reiterariam essa contraposição; *uide* A. TRAINA, "Allusività Catulliana (Due Note al c. 64)", pp. 148 sqq.

[440] Catull. *Carmina*, LXIV 384-385. Passagem citada acima, na nota de rodapé 437.

[441] Uma das cinco 'idades' descritas por Hesíodo: Hes. *Opera et Dies*, 156-173.

[442] Catull. *Carmina*, LXIV 22-23:

o nimis optato saeclorum tempore nati 22
heroes, saluete, deum genus!

tapeçaria ou a seus desdobramentos[443], uma vez no canto das Parcas, referindo-se a Aquiles e aos demais participantes do cerco de Tróia[444], e, por fim, nesta passagem do epílogo. A presença desse vocábulo nesses versos finais parece ter como objetivo reunir, apesar das ambigüidades encontradas na representação de alguns desses 'heróis', todas as narrativas arroladas ao longo do *carmen* LXIV sob um único rótulo. A escolha dos deuses a serem mencionados ao longo desta passagem também parece realçar a identificação entre o panorama descrito nessa primeira metade do prólogo e os acontecimentos representados ao longo do poema[445].

A segunda parte do prólogo (*Id. ib.*, LXIV 397-406) refere-se a uma idade posterior, a qual possivelmente incluiria a própria época de Catulo[446], idade que teria se iniciado quando os crimes tomaram a terra e a justiça teria sido esquecida pelos homens[447], os quais não contariam mais com os deuses para julgá-los e estabelecer a ordem. Essa época seria marcada não apenas pela ausência dos deuses, os quais teriam então abandonado os mortais a sua própria sorte, mas sobretudo por crimes contra a *pietas*[448]. Embora não exista nenhuma correspondência vocabular entre as passagens, a imagem da terra sendo embedida pelos crimes talvez possa ser compreendida como uma alusão à morte de Polixena, já que, assim como os crimes dessa idade, seu sangue embebe igualmente a terra, neste caso a terra do local em que o corpo de Aquiles teria

---

[443] Catull. *Carmina*, LXIV50-51:

haec uestis priscis hominum uariata figuris 50
heroum mira uirtutes indicat arte.

Acerca do emprego da expressão *heroum uirtutes*, *uide* pp. 120 sqq.

[444] Catull. *Carmina*, LXIV 343-344:

non illi quisquam bello se conferet heros, 343
cum Phrygii Teucro manabunt sanguine <campi>,
[...].

[445] Catull. *Carmina*, LXIV 387-396. São mencionados nesses versos Júpiter (*Id. ib.*, LXIV 387-389), principal deus nomeado ao longo do poema, Líber (*Id. ib.*, LXIV 390-393), divindade romana muitas vezes identificada com Dioniso e com Baco, o qual é representado acompanhado por bacantes, assim como Dioniso/Baco ao se aproximar de Ariadne abandonada, e algumas outras divindades, Marte, Atena e Nêmesis (*Id. ib.*, LXIV 394-396), as quais aparecem em contexto bélico e parecem remeter indiretamente aos feitos de Aquiles na guerra de Tróia.

[446] A inclusão da própria época de Catulo nessa 'idade de crimes' parece ser indicada pela presença do pronome *nobis* no fim dessa passagem (Catull. *Carmina*, LXIV 406), mas isso não implica que esses versos se refiram necessariamente a essa época em particular. Para alguns comentadores, esses versos aludiriam inclusive a impiedades cometidas nesse período, as quais seriam imediatamente reconhecida por seus contemporâneos. Acerca dessas possíveis alusões, *uide* L. HERRMANN, "Le Poème LXIV de Catulle et l' Actualité", pp. 27 sqq.; T. K. HUBBARD, "The Unwed Stepmother", p. 400; *contra* J. H. DEE, "Catullus 64 and the Heroic Age: A Reply", pp. 105 sqq.; E. COURTNEY, "Moral Judgenments in Catullus 64", pp. 120 sqq.

[447] Catull. *Carmina*, LXIV 397-398.

[448] O desrespeito à *pietas* é enfatizado textualmente não apenas pela enumeração de crimes então cometidos pelos homens, mas também pela epanalepse do adjetivo *impia* nos versos 403-404.

sido sepultado[449]. A semelhança entre essas imagens talvez seja proposital, interligando ambas as passagens e desse modo apresentando esse sacrifício, humano e em honra de um cadáver, como uma espécie de marco temporal, o qual assinalaria ao mesmo tempo o fim da Idade dos Heróis e o ingresso em uma nova época, em que atos não-heróicos como esses seriam dignos de aprovação. A análise dessa segunda parte do epílogo revela ainda uma estrutura circular, no qual os dois versos iniciais[450] são espelhados com certa variação pelos dois versos finais[451]. No intervalo emoldurado por esses versos, é apresentada uma lista de transgressões, as quais se voltam, sem exceção, contra a imagem da família, acusando mães, pais, filhos e irmãos de cometerem atos impíos contra essa instituição.

Apesar de esses versos poderem ser compreendidos de forma vária por audiências diversas, sendo associados ou não a determinadas pessoas e a crimes em particular[452], a convivência entre deuses e homens e a representação de uma idade que seria conhecida por seus crimes e pelo desrespeito às leis divinas são motivos já encontrados na poesia grega arcaica, servindo possivelmente de modelo poético para Catulo[453]. Por outro lado, embora a menção a *pietas* e sua violação possam aludir a um motivo poético anterior[454], a função desse motivo parece ser antes conectar este epílogo com o restante do poema e a valores conhecidos por uma audiência romana. O contraste entre *fides* e *perfidia* e entre *pietas* e *impietas* se revela ao longo de todo o *carmen* LXIV, não apenas neste epílogo, mas também na contraposição do casamento de Tétis e Peleu à duas outras "uniões" representadas nas narrativas emolduradas por essa história e mesmo na construção das personagens que povoam essas narrativas secundárias,

---

[449] Catull. *Carmina*, LXIV 368: *alta Polyxenia madefient caede sepulcra*.

[450] Catull. *Carmina*, LXIV 397-398:

sed postquam tellus scelere est imbuta ***nefando*** 397
iustitiam*que omnes cupida* ***de mente*** *fugarunt,*
[...].

[451] Catull. *Carmina*, LXIV 405-406:

omnia ***fanda nefanda*** *malo permixta furore* 405
iustificam *nobis* ***mentem*** *auertere deorum.*

Para Traill, o *carmen* LXIV seria construído como um todo a partir da estrutura de uma *Ringkomposition*; *uide* D. A. TRAILL, "Ring-composition in Catullus 64", pp. 232-241. Para um panorama acerca dos modelos compositivos tradicionalmente associado a esse poema, *uide* J. WARDEN, "Catullus 64: Structure and Meaning", pp. 397-398.

[452] Acerca dessa hipótese, *uide* nota de rodapé 446, p. 146.

[453] Como já apresentado por Dee em um artigo de 1982; *uide* J. H. DEE, "Catullus 64 and the Heroic Age: A Reply", pp. 106 sqq.

[454] A falta de respeito às instituições humanas e divinas nas relações familiares, nas relações entre os próprios homens e nas relações entre homens e deuses é, porém, já atribuída por Hesíodo à geração identificada por ele como 'raça de ferro', a qual sucederia, assim como apresentado por Catulo, a raça dos heróis: Hesiod. *Opera et Dies*, 174-201.

desvelando as ambigüidades de um mundo heróico e destoando assim do retrato totalmente positivo desse mundo apresentado na primeira parte do epílogo[455].

Os dois versos que encerram o epílogo e também esta composição[456] servem como uma espécie de conclusão para ambos. No que diz respeito ao epílogo, esse par de versos apresenta uma espécie de indignação ou repúdio dos deuses diante desses crimes como justificativa para sua ausência tanto nos casamentos que seriam celebrados a partir do fim da Idade dos Heróis quanto em outras instâncias mortais em que sua presença e/ou participação seriam esperadas. No que diz respeito ao *carmen* LXIV como um todo, esses versos finais parecem remeter também à própria matéria central desse poema, a união de Tétis e Peleu, união se destaca não somente por sua natureza 'mista', já que se refere ao casamento de uma deusa com um mortal, mas também pela presença dos deuses nesse enlace, os quais aos mesmo tempo são testemunhas divinas dessa celebração e simples convidados de um banquete nupcial. Visto que a convivência entre deuses e homens deixaria de existir, uniões como essa não mais seriam celebradas após o término da Idade dos Heróis e a própria representação poética de uniões divinas parece se mostrar destoante desse novo mundo. A inserção de detalhes que remetem a aspectos romanos de uma celebração nupcial e a suas instituições morais talvez tivesse como objetivo não apenas aproximar a matéria mítica deste poema da realidade de sua audiência, adequando-o assim a seu público, mas também mostrar como a escolha dessa matéria talvez se mostrasse inadequada a essa realidade. A presença de diversas ambigüidades narrativas, claramente identificadas ao longo do *carmen* LXIV, também parece indicar a seu ouvinte/leitor a então inadequação de se compor poemas como o *Idílio* XVIII de Teócrito e tantos outros epitalâmios similares que deveriam ser conhecidos ainda nessa época, os quais almejariam celebrar em seus versos casamentos mitológicos, pois, embora apenas os aspectos felizes de um casamento devessem ser celebrados em um poema desse tipo, é difícil imaginar que seu público pudesse esquecer momentaneamente os aspectos menos gloriosos associados a grande parte desses mitos, muitas vezes como conseqüência da própria união. A inserção de uma profecia de tom funesto no epitalâmio cantado pelas Parcas em honra do casamento de

---

[455] Acerca das ambigüidades identificadas ao longo do poema e sua relação com este epílogo, *uide etiam* A. ZIERL, "Alte und Neue Werte in den Gedichten Catulls", p. 211-218. Acerca da menção a *fides* e outros valores morais romanos ao longo do *carmen* LXIV, *uide* A. TRAINA, "Allusività Catulliana (Due Note al c. 64)", pp. 152-156; D. F. S. THOMSON, *Catullus*, pp. 391-392; R. ARMSTRONG, *Cretan Women*, pp. 300-301.

[456] Catull. *Carmina*, LXIV407-408:

quare nec talis dignantur uisere coetus, 407

Tétis e Peleu parece apontar diretamente para essa impossibilidade, ainda que Catulo tenha optado por representar a união em si da maneira mais favorável, como conseqüência do amor recíproco dos noivos. Não é possível dizer se essas idéias seriam populares entre os outros poetas romanos, mas o *carmen* LXIV é um dos raros epitalâmios latinos de caráter mitológico conservados[457]; os epitalâmios latinos posteriores, influenciados possivelmente pelo poema de Estácio e por modelos retóricos, celebram em seus versos enlaces mortais.

* * *

Infelizmente não foram conservados outros epitalâmios contemporâneos a esses poemas de Catulo. Ainda que alguns detalhes, como a escolha métrica e a recorrência de alguns poucos motivos, possam ser identificados nos escassos fragmentos de composições nupciais atribuídos a Calvo e Ticidas, isso ainda é muito pouco para se delinear a identidade que esse gênero poético assume nesse breve período. Esses fragmentos sugerem, porém, que talvez existissem ao menos alguns pontos de contatos entre essas composições e os poemas nupciais de Catulo.

A análise desses três poemas catulianos revela primeiramente uma preocupação com a variação em relação à forma e ao conteúdo. Quanto ao metro, combinação do metro glicônico, aparentemente também empregado por Calvo e Ticidas em seus epitalâmios[458], com o ferecrácio[459] é empregada no *carmen* LXI e o hexâmetro datílico[460], nos outros dois poemas. Quanto à ocasião de performance representada nesses poemas, cada um deles se refere especificamente a uma ou mais etapas atribuídas às celebrações nupciais: no *carmen* LXI se acompanha o trajeto da noiva desde o momento em que os celebrantes chegam na casa de seu tutor até o momento em que ela e seu novo marido são fechados no tálamo para a consumação física do casamento; no

---

nec se contingi patiuntur lumine claro.

[457] Acerca da tensão entre passado e presente e entre continuidade e ruptura apresentada por este poema e da possibilidade dessa tensão ter sido expressada também por outros poetas neotéricos em seus epilíos, *uide* J. B. DeBROHUN, "Catullan Intertextuality: Apollonius and the allusive Plot of Catullus 64", pp. 309-311.

[458] Calv. *Fragmenta*, fr. 4 Morel / Buechner / Blänsdorf ~ 29 Hollis; Ticid. *Fragmenta*, fr. 1 Morel / Buechner / Blänsdorf ~ fr. 102 Hollis. Também é esse o metro escolhido por Plauto para enunciar o refrão nupcial em *Casina*: Plaut. *Casina*, 800 ~ 808: *hymen, hymenaee o hymen*.

[459] Combinação possivelmente também empregada por Calvo em ao menos um poema nupcial, como pode ser deduzido da análise métrica do fragmentos citado na nota anterior.

[460] Empregado também por Calvo em outros fragmentos: Calv. *Fragmenta*, fr. 5-6 Morel / Buechner / Blänsdorf ~ 30-31 Hollis

carmen LXII é representado um embate poético travado entre alguns convidados do banquete nupcial, situado provavelmente entre o fim desse banquete e o início da *deductio*; no *carmen* LXIV é apresentado o intervalo temporal que vai da chegada dos convidados mortais no palácio de Peleu até a realização do banquete. Quanto à matéria propriamente dita, no *carmen* LXI vemos a celebração de uma união mortal, cujos noivos são identificados como Mânlio Torquato e Jûnia Aurunculéia, no *carmen* LXII os noivos não são nomeados ou mesmo apresentados, embora se trate hipoteticamente de um casamento entre mortais, e no *carmen* LXIV vemos um casamento mítico entre uma deusa, Tétis, e um mortal, Peleu. Quanto à forma, o *carmen* LXI é um poema mimético, em que a audiência é guiada através de diferentes estágios da celebração pela *persona* do poeta, o qual atua como uma espécie de mestre-de-cerimônias, e a passagem por esses diferentes estágios são identificados ao longo por mudança de tom, uso de diferentes refrãos e apóstrofes do poeta a diferentes pessoas; o *carmen* LXII é um canto amebeu, em que coros formados, de um lado, por *innuptae*, "jovens não-casadas", e, do outro, por *iuuenes*, "rapazes", defendem alternadamente a perspectiva de cada grupo acerca de casamento e permanecer virgem em relação ao papel de uma jovem em idade de se casar; no *carmen* LXIV, a narrativa acerca do casamento de Tétis e Peleu emoldura duas outras histórias: a écfrase de uma manta, na qual estão representadas cenas relativas ao mito de Ariadne, écfrase que é seguida por uma longa digressão acerca desse mito, e uma espécie de canto nupcial-profético, em que profecias acerca do futuro de Aquiles são emolduradas por tópicas apropriadas a uma epitalâmio.

Apesar dessa aparente preocupação com a variação, esses poemas apresentam também algumas semelhanças entre si, as quais parecem conferir certa unidade a esse pequeno conjunto de composições nupciais. No que se refere à representação de costumes nupciais, em nenhum dos três poemas se observa uma preocupação do poeta em reproduzir passo a passo todas as práticas conhecidas que estariam associadas à celebração de um casamento, seja no mundo grego, seja no mundo romano; nada nos é informado acerca de sacrifícios, presságios, banhos ou outros pormenores associados a esse tipo de ocasião. A distinção entre costumes gregos e romanos também é enfaticamente sinalizada ao longo dessas composições. Apenas um dos três poemas, o *carmen* LXI, é dedicado certamente à comemoração de um casamento romano, mas é difícil dizer quais dos costumes representados em seus versos corresponderiam a práticas efetivamente ainda vigentes na época de Catulo e quais costumes constituiriam já nessa época tópicas poéticas, muitas delas herdadas de uma tradição poética grega.

Essa dificuldade se deve não somente à ausência ou à escassez de informações acerca de de alguns desses costumes[461], mas também ao desconhecimento acerca das próprias particularidades que o gênero poético conhecido como epitalâmio teria assumido ao longo dos séculos que precedem estes poemas. O cenário do *carmen* LXII se mostra indefinido, embora alguns poucos detalhes remetam a elementos gregos. No *carmen* LXIV é representado uma união situada geografica e mitologicamente em ambiente grego, mas isso não parece ter impedido Catulo de adicionar elementos tipicamente romanos a esse cenário. Não só isso, em todos essas três composições, independentemente do *background* de cada uma delas, faz-se alusão a instituições morais e/ou sociais romanas, as quais parecem ter sido poeticamente entrelaçadas a motivos tradicionais[462]. Outro detalhe ainda chama a atenção: embora os noivos sejam identificados nominalmente em duas dessas composições, pouco destaque parece ser dado a ele nesses epitalâmios. Embora sejam dirigidos elogios e exortações a Torquato e, sobretudo, a Aurunculéia no *carmen* LXI e se acompanhe nesse poema algumas etapas atribuídas à celebração desse enlace, quase nada é deduzido acerca desses indivíduos a partir dos detalhes fornecidos por esse poema; grande parte desses elogios parecem constituir tópicas tradicionais, as quais poderiam ou mesmo deveriam ser dirigidas a qualquer casal de noivos, independente de suas identidades. Nada é dito acerca dos noivos no *carmen* LXII e apenas advertências são endereçadas à figura, não-identificada e ausente do embate, da noiva na estrofe final. No *carmen* LXIV, os noivos parecem ocupar um papel secundário, dando-se prioridade à representação de outras narrativas, diretamente relacionadas, como o futuro de Aquiles, ou não, como a história de Ariadne e seus desdobramentos, aos noivos, e quase não se faz nenhuma menção à noiva.

É imposssível precisar quão original Catulo teria sido em suas escolhas, quão próximas suas composições estariam das composições de seus contemporâneos e qual teria sido a importância de seus poemas nupciais para a continuidade do gênero em

[461] O recém-lançado livro de Karen Hersch, originalmente sua tese de doutorado defendida na Rutgers University, trata de diversos costumes e práticas romanas associadas a casamentos, mas infelizmente eu não tive acesso ao livro em tempo de incorporar parte desse material a esta tese; *uide* K. K. HERSCH, *The Roman Wedding: Ritual and Meaning in the Antiquity*.

[462] Em um artigo recente, Nauta mostra como outro dos *carmina maiora* de Catulo, o *carmen* LXIII, poema dedicado à historia de Átis, apresenta elementos que também remetem a uma identidade moral e social romana, referindo-se sobretudo ao imaginário da *pietas*, e como esses elementos seriam provavelmente identificados por uma audiência romana, sobrepondo-se talvez ao cenário grego do poema e a uma possível influência helenística e aludindo assim ao conceito de identidade nacional romana; *uide* R. R. NAUTA, "Catullus 63 in a Roman Context", pp. 596-628.

Roma, mas parece certo que sua fama se preservou através dos séculos[463] e seus epitalâmios continuaram a ser lido por seus sucessores.

[463] Acerca das alusões, direta ou indireta, a alguns motivos presentes nesses poemas de Catulo identificadas posteriormente em epitalâmios ingleses, *uide* V. J. TUFTE, " 'High Wedlock then be Honored': Rhetoric and the Epithalamium", pp. 32-41.

2. O Epitalâmio na Poesia Trágica Romana: Sêneca

Assim como nas comédias e tragédias gregas remanescentes, casamentos também integram o enredo das composições trágicas e cômicas romanas conhecidas. Apesar de uniões nupciais serem mencionadas nesses poemas, muitas vezes como desfecho para os percalços de certos personagens cômicos, não é conhecida nenhuma comédia que seja encerrada por um canto nupcial, como visto em duas das peças atribuídas a Aristófanes[1], e apenas um epitalâmio aparece representado no *corpus* trágico supérstite, no primeiro canto coral da tragédia *Medéia* de Sêneca.

Sêneca não foi o primeiro autor a compor uma tragédia acerca dos destino de Jasão e Medéia após desembarcarem em Corinto. A mais antiga tragédia conhecida a tratar desse episódio mítico parece ser a tragédia *Medéia* de Eurípides, a qual possivelmente teria tido uma grande influência sobre as composições posteriores[2]. Embora nenhuma outra peça composta nos séculos que separam essas duas tragédias tenha sido conservada, os testemunhos supérstites indicam que outros autores, como Ênio[3], Ovídio[4] e Neofron de Sícion, tragediógrafo que é mencionado em algumas fontes como autor de uma *Medéia*, a qual teria sido utilizada como modelo por Eurípides[5], também teriam escrito tragédias dedicadas a esse episódio[6].

---

[1] Acerca desses textos e dos epitalâmios presentes na tragédias de Eurípides, *uide* pp. 31 sqq.

[2] Acerca dos diversos mitos associados ao nome de Medéia, *uide* A. LESKY, "Medeia", cc. 29-65; A. ARCELLASCHI, *Médée dans le Théâtre Latin*, pp. 13-36; D. J. MASTRONARDE, *Euripides, Medea*, pp. 44-57. Acerca dos mitos associados às figuras de Jasão e Medéia ao longo da Antigüidade, *uide etiam* A. MOREAU, *Le Mythe de Jason et Médée*, *passim*. Acerca das diversas esferas utilizadas por Eurípides em sua construção da imagem de Medéia, *uide* D. BOEDEKER, "Becoming Medea: Assimilation in Euripides", pp. 127-148. Acerca das particularidades das tragédias de Sêneca em relação a seus antecessores e supostos modelos, *uide* R. J. TARRANT, "Senecan Drama and its Antecedents", pp. 213-263.

[3] Acerca dos fragmentos atribuídos à composição conhecida como *Medea exul* (Enni. *Fragmenta*, fr. 103-116 Jocelyn), *uide* H. D. JOCELYN, *The Tragedies of Ennius*, pp. 113-123 [fragmentos] *et* 342-382 [comentário]. Acerca dessa tragédia, *uide etiam* A. ARCELLASCHI, *Médée dans le Théâtre Latin*, pp. 37-99; G. VOGT-SPIRA, "Ennius, *Medea*: Eine Fremde in Rom", pp. 264-275. Acerca da provável influência dessa na composição do *carmen* LXIV de Catulo, *uide* bibliografia mencionada na notas de rodapé 278 *et* 333, pp. 112-113 *et* 124 respectivamente.

[4] Acerca dessa tragédia e de seus testemunhos e fragmentos supéstites, *uide* T. HEINZE, *P. Ovidius Naso, Der XII. Heroidenbrief: Medea an Jason*, pp. 221-252.

[5] Essa hipótese é mencionada por Diógenes Laércio (Diogen. Laert. *Vitae Philosophorum*, III 134), assim como também em um dos verbetes do léxico de Suda (Sud. *Lexicon*, *s.u.* Νεοφρῶν) e no sumário que precede a tragédia de Eurípides ([Euripid.], *Hypothesis Medeae*, ll. 25-27 Diggle), mas é impossível determinar sua veracidade. Embora um tragediógrafo do século V a.C. denominado Neofron seja citado entre os concorrentes das Dionísias, não é possível saber se os fragmentos supérstites atribuídos a sua *Medéia* correspondem realmente a uma de suas peças ou se esses fragmentos seriam originários de uma tragédia posterior, influenciada por Eurípides e erroneamente atribuída a Neofron. Acerca desses testemunhos, fragmentos e dessa discussão, *uide* D. J. MASTRONARDE, *Euripides, Medea*, pp. 57-64.

[6] Acerca dos testemunhos sobre a existência de outras composições dedicadas a esse episódio e sobre a possível influência de Eurípides sobre esses autores, *uide* A. LESKY, "Medeia", cc. 53 sqq.; D. J.

Diversamente do que é visto na *Medéia* de Sêneca, na peça de Eurípides a ação se inicia após a união de Jasão e da filha de Creonte, cujo nome não é em nenhum momento mencionado ao longo dessa composição, já ter sido celebrada, impossibilitando a inserção de um canto nupcial em seus versos. A escassez de fragmentos supérstites referentes às composições que se ocupariam do mesmo tema não nos permite dizer se Sêneca teria sido original ao apresentar um epitalâmio em um dos coros de sua tragédia, mas é possível que ele tenha usado como um de seus modelos os cantos nupciais já presentes em algumas tragédias gregas, como aqueles encontrados em duas tragédias de Eurípides[7], já que, assim como nessas outros textos trágicos, o tom festivo deste epitalâmio também se apresenta em desarmonia com o restante da peça e, de certo modo, parece enfatizar o terror presente nos versos finais, quando a audiência é informada acerca das mortes de Creonte e Creúsa e da destruição do palácio real pelo fogo e testemunha a morte dos filhos de Jasão e Medéia pelas mãos da própria mãe[8].

O epitalâmio que ocupa a primeira parte coral desta tragédia de Sêneca (Sen. *Medea*, 56-115)[9] é composto por 60 versos e se caracteriza pela polimetria, dividindo-se em quatro seções de tamanho desigual, as quais são delimitadas pela própria escolha métrica. O canto entoado coro, formado aparentemente pelos cidadãos de Corinto[10], é identificado pela próprio poeta como um *hymenaeus*, "himeneu" [11], e em seu monólogo inicial, o qual ocupa todo o prólogo da peça, Medéia anuncia que, contra sua vontade, o dia das bodas de Jasão e Creúsa chegou e que os celebrantes já devem empunhar os archotes nupciais[12].

MASTRONARDE, *Euripides, Medea*, pp. 64-70. Acerca das tragédias latinas conhecidas que teriam sido compostas desde os primórdios de Roma até a época de Sêneca, *uide* A. ARCELLASCHI, *Médée dans le Théâtre Latin*, *passim*; A. J. BOYLE, *An Introduction to Roman Tragedy*, *passim*.

[7] Acerca dos cantos nupcias representados nessas tragédias, *uide* pp. 31 sqq.

[8] Sen. *Medea*, 879 sqq.

[9] A edição utilizada nesta análise é a de Costa: , C. D. N. COSTA, *Seneca, Medea*. Para um comentário mais detalhado acerca desse epitalâmio, *uide etiam* C. D. N. COSTA, *Seneca, Medea*, *ad* vv. 56-115, pp. 70-81; H. M. HINE, *Seneca, Medea*, *ad* vv. 56-115, pp. 121-129; A. NÉMETI, *Lucio Anneo Seneca*, *Medea*, *ad* vv. 56-115, pp. 152-162; S. HORSTMANN, *Das Epithalamium in der Lateinischen Literatur der Spätantike*, pp. 41-49.

[10] Não parece ser possível determinar a identidade dos membros do coro com maior precisão. Nos versos 106 e 107, os *iuuenes* são exortados a entoar os versos fesceninos, de modo que Krill afirma que o coro seria formado pelos jovens de Corinto; *uide* R. M. KRILL, "Allusions in Seneca's Medea 56-74", p. 199. Embora a maior parte dos comentadores considere provável que o coro fosse formado somente por homens, Bentley sugeriria um coro formado por homens e mulheres (vv. 75-81: mulheres; vv. 82-92: homens; vv. 93-109: mulheres) e Tufte, um coro formado somente por mulheres; *uide* E. HEDICKE, *Studia Bentleiana II*, p. 18; V. TUFTE, *The Poetry of Marriage*, p. 45.

[11] Sen. *Medea*, 116: *occidimus, aures pepulit hymenaeus meas*.

[12] Sen. *Medea*, 27-30. Nos versos da epístola endereçada por Medéia a Jasão, Medéia também descreve a aproximação de uma procissão nupcial, a qual entoaria cantos adequados a ocasião juntamente com o grito '*hymen hymenaee*':
Ovid. *Heroides*, XII 137-144:

Não somente o metro distingue as quatro seções que compõem este epitalâmio[13]. A invocação aos deuses nupciais, a qual caracteriza a primeira seção[14], o elogio dos noivos, tema da segunda[15] e, em parte, da terceira seção[16], e a indicação de que Hímen deve acender os archotes nupciais e os cantos fesceninos devem ser entoados, elementos presentes na quarta seção[17], talvez aludam a momentos específicos dos festejos de um casamento. A representação de diversas fases de uma celebração nupcial e dos cantos associados a cada uma delas em um único poema já é visto ao longo do *carmen* LXI de Catulo. A associação, igualmente identificada nesse poema de Catulo, entre alguns desses elementos e momentos específicos das celebrações parece guiar aqui também a disposição dessas seções. Se considerarmos que o *carmen* LXI apresenta uma espécie de paradigma para a ordem dos acontecimentos, a primeira seção deste coro corresponderia então a uma espécie de hino endereçado aos deuses nupciais, cuja ocasião de performance precederia a transposição da noiva para sua nova casa[18], a segunda aos elogios que seriam dirigidos à noiva com o intuito de convencê-la a concordar com o casamento e deixar a casa de seus pais[19], a terceira à aparição da noiva diante dos celebrantes, indicando que tanto ela quanto seus pais consentiram com o casamento[20], e a quarta ao início da *deductio*, indicando que logo viria o momento apropriado aos gracejos fesceninos[21]. Em razão da ausência de informações acerca de outros epitalâmios que teriam sido compostos no final da República e acerca da possibilidade de cantos nupciais similares também terem sido representados em versões

---

ut subito nostras hymen cantatus ad aures
uenit et accenso lampades igne micant
tibiaque effundit socialia carmina uobis,
at mihi funerea flebiliora tuba, 140
pertimui nec adhuc tantum scelus esse putabam,
sed tamen in toto pectore frigus erat.
turba ruunt et: hymen, clamant: hymenaee, frequenter;
quo propior uox haec, hoc mihi peius erat.

Acerca do uso da forma *hymen* por Ovídio, *uide* T. HEINZE, *P. Ovidius Naso, Der XII. Heroidenbrief: Medea an Jason*, *ad* v. 137, pp. 182-183.

[13] Acerca da tipologia e estrutura dos coros presentes nas tragédias de Sêneca, *uide* G. MAZZOLI, "Tipologia e Strutture dei Cori Senecani", pp. 3-16.

[14] Sen. *Medea*, 56-74.

[15] Sen. *Medea*, 75-92.

[16] Sen. *Medea*, 93-109.

[17] Sen. *Medea*, 110-115.

[18] Catull. *Carmina*, LXI 1-75.

[19] Catull. *Carmina*, LXI 76-120.

[20] Elogios não são endereçados à noiva na seção correlata do *carmen* LXI, mas o consentimentos dos pais e da noiva é um motivo enfatizado no *carmen* LXII: Catull. *Carmina*, LXII 59-66.

[21] Catull. *Carmina*, LXI 121-155. Para Costa e Hine, porém, o epitalâmio que ocupa a posição do primeiro coro na *Medéia* de Sêneca não aludiria a uma seqüência formal de acontecimentos, nem

anteriores desta tragédia, não é possível, porém, determinar se o *carmen* LXI teria sido usado como modelo direto para a construção da estrutura deste epitalâmio ou se essa estrutura e a utilização de *tópoi* preestabelecidos já tinham se tornado um padrão usual na composição de epitalâmios[22].

A primeira dessas seções (*Id. ib.*, 56-74), composta em asclepiadeus menores, apresenta a estrutura de um ὕμνος κληπικός[23], centrando-se na invocação de deuses propícios às uniões nupciais, cujos atributos são apresentados em grande parte por meio de *Relativstil*[24]. A natureza desses versos o aproximam da invocação apresentada por Medéia nos versos iniciais do prólogo[25], na qual, porém, a imagem dos deuses conjugais que teriam testemunhado os votos conjugais de Jasão e Medéia é logo encoberta pela imagem das divindades que regem os ínferos e pela descrição do aspecto terrível das Erínias/Fúrias[26], invocadas por Medéia em busca de vingança divina[27]. Os primeiros

---

refletiria alguma noção temporal, *uide* C. D. N. COSTA, *Seneca, Medea*, p. 72; H. M. HINE, *Seneca, Medea*, p. 121.

[22] Acerca de uma possível influência dos epitalâmios de Catulo na representação de Hímen e de Héspero presentes nesta tragédia, *uide* A. PERUTELLI, "Il Primo Coro della Medea di Seneca", p. 104. Acerca de algumas similaridades entre as obras poéticas de Sêneca e dos poetas de período de Augusto, *uide* A. MARTINA, "Alcune Osservazioni sul Coro della Tragedia Latini dalle Origini a Seneca", pp. 26 sqq.

[23] Conforme o paralelismo indicado acima, o *carmen* LXI de Catulo também se inicia com uma espécie de ὕμνος κληπικός, o qual é endereçado, porém, exclusivamente a Hímen; acerca desses versos, *uide* pp. 69 sqq. Lohner, em um comentário inédito desta tragédia, divide essa seção em três partes: vv. 56-58 (invocação dos deuses celestes e solicitação de silêncio ritual), vv. 59-66 (vítimas votivas são ofertadas a Júpiter e Juno, Lucina e Paz) e VV: 67-74 (versos dirigidos a Himeneu e Vésper), similar à utilizada por mim nesta análise.

[24] Sen. *Medea*, 57: *qui caelum superi quique regunt fretum*; 62-65: *asperi/ Martis sanguineas quae cohibet manus,/ quae dat belligeris foedera gentibus/ et cornu retinet diuite copiam*; 68: *et tu, qui facibus legitimis ades*; 71-72: *et tu quae, gemini praeuia temporis,/ tarde, stella, redis semper amantibus*. Acerca das possíveis formas de se endereçar a uma divindade em um hino, *uide* E. NORDEN, *Agnostos Theos*, pp. 143-76.

[25] Sen. *Medea*, 1-18. Acerca dos deuses que seriam invocados nesses versos, *uide* A. NÉMETI, *Lucio Anneo Seneca*, *Medea*, *ad* vv. 1-2, pp. 128-129. Acerca da função das partes corais e de sua relação com as partes restantes da peça, *uide* J. D. BISHOP, "The Choral Odes of Seneca's 'Medea'", pp. 313-316. Acerca da contraposição entre o prólogo e este epitalâmio, *uide* G. G. BIONDI, *Il Nefas Argonautico*, pp. 25-34; H. M. HINE, "Medea versus the Chorus: Seneca 'Medea' 1-115", pp. 413-419; A. PERUTELLI, "Il Primo Coro della Medea di Seneca", pp. 99-117; Acerca dos paralelismos e contrastes textuais entre as imagens do prólogo e do primeiro coro, *uide etiam* G. G. BIONDI, *Il Nefas Argonautico*, pp. 28-29; A. MARTINA, "Alcune Osservazioni sul Coro della Tragedia Latini dalle Origini a Seneca", pp. 30 sqq.; S. HORSTMANN, *Das Epithalamium in der Lateinischen Literatur der Spätantike*, pp. 44-45.

[26] Sen. *Medea*, 13-18:

nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae,
crinem solutis squalidae serpentibus,
atram cruentis manibus amplexae facem, 15
adeste, thalamis horridae quondam meis
quales stetistis: coniugi letum nouae
letumque socero et regiae stirpi date.

[27] Além das semelhanças temáticas entre ambas as histórias, as mesmas divindades também são invocadas por Ariadne, ao se ver abandonada por Teseu em Dia, no *carmen* LXIV (Catull. *Carmina*, LXIV 192-201). Essas não são, porém, as únicas semelhanças entre o monólogo proferido por Ariadne nesse poema de Catulo (*Id. ib.*, LXIV 132-201) e o monólogo de Medéia que ocupa o prólogo deste poema (Sen. *Medea*, 1-55). A referência à violação da *fides*, a um vocabulário nupcial, à traição do amante e à sede de

três versos desta seção[28] anunciam que a ocasião de performance é um casamento, que deuses celestes serão invocados e que o silêncio ritual deve ser respeitado[29]. A caracterização de cada um deles parece remeter a Júpiter e Juno (*Id. ib.*, 59: *sceptriferis Tonantibus*), a Diana (*Id. ib.*, 61: *Lucinam*)[30], a Vênus (*Id. ib.*, 62-65: *asperi/ Martis sanguineas quae cohibet manus,/ quae dat belligeris foedera gentibus/ et cornu retinet diuite copiam*)[31], a Hímen (*Id. ib.*, 67: *qui facibus legitimis ades*) e a Héspero (*Id. ib.*, 71-72: *quae, gemini praeuia temporis,/ tarde, stella, redis semper amantibus*). Aos primeiros, referidos em *Er-Stil*, recomenda-se que sacrifícios sejam ofertados[32]; a Hímen e Héspero, endereçados em *Du-Stil*, pede-se que eles estejam presentes nessa ocasião[33]. Todas essas divindades podem ser associadas de alguma forma a celebrações nupciais e não é de se estranhar que elas sejam em tal momento invocadas. A referência aos sacrifícios também encontra correspondência no prólogo, nos versos em que Medéia anuncia que nada mais pode ser feito para impedir o casamento de Jasão e Creúsa e que a ela somente resta agora agir como uma prônuba e imolar as vítimas aos deuses sacrificiais (*Id. ib.*, 37-39)[34], imagem que parece prefigurar as vítimas humanas que

---

vingança, assim como a presença de falas dirigidas pelas heroínas a suas próprias mentes e o uso recorrente de epanalepses e interrogações aproximam em grande medida a construção dos dois monólogos. Quanto à participação de cada uma na desejada vingança, Ariadne não teria participação direta na punição de Teseu, o qual seria punido pelos deuses pela quebra da *fides*, enquanto Medéia, embora invoque os deuses no início desse prólogo, pune Jasão através de suas próprias mãos, embora tenha a anuência de Hécate, e o horror de toda cena é descrito em detalhes, o que, mais do que uma marca do gênero, seria característico das tragédias de Sêneca. Acerca da representação da violência e da morte nas tragédia de Sêneca, *uide* A. J. BOYLE, *Tragic Seneca*, pp. 133-137.

[28] Sen. *Medea*, 56-58:

Ad regum thalamos numine prospero 56
qui caelum superi quique regunt fretum
adsint cum populis rite fauentibus.

[29] No *Hino a Apolo* de Calímaco, a observância do silêncio ritual também é solicitada pelo poeta durante a execução de cantos em honra do deus: Callim. *Hymni*, II 17-18.

[30] 'Lucina' é já nomeada no v. 2, embora nessa passagem a denominação pareça estar se referindo a Juno, não a Diana. Acerca da identificação dos 'Tonantes' e de 'Lucina' e de suas diversas possibilidades, *uide* R. M. KRILL, "Allusions in Seneca's Medea 56-74", pp. 200-203; H. M. HINE, *Seneca, Medea*, *ad* v. 2, p. 112; A. NÉMETI, *Lucio Anneo Seneca*, *Medea*, *ad* vv. 1-2, pp. 128-129.

[31] A maior parte dos comentadores acredita que a enunciação é ambígua e pode se referir tanto a Paz quanto a Vênus, embora Costa acredite ser mais provável que Sêneca aluda a *Pax* nessa passagem e Krill defenda a alusão a Vênus; *uide* C. D. N. COSTA, *Seneca, Medea*, *ad* vv. 64 sqq., pp. 73-74; R. M. KRILL, "Allusions in Seneca's Medea 56-74", pp. 203-204.

[32] Sen. *Medea*, 59-66. Para Fyfe, a menção a esses sacrifícios em um epitalâmio sugeriria que o coro se sentiria culpado e tentaria aplacar os deuses, os mesmos invocados por Medéia, por meio desse ato; *uide* H. FYFE, "An Analysis of Seneca's Medea", p. 79.

[33] Sen. *Medea*, 67-74.

[34] Sen. *Medea*, 37-39:

hoc restat unum, pronubam thalamo feram 37
ut ipsa pinum postque sacrificas preces
caedam dicatis uictimas altaribus.

serão mortas por ela no desenrolar da ação[35]. Os noivos são referidos apenas de modo indireto na expressão *regum thalamos*, "casamentos reais"[36], mas a menção a eles não seria esperada nessa parte do epitalâmio.

A segunda seção (*Id. ib.*, 75-92) é composta em glicônicos[37] e se dedica ao elogio da beleza dos noivos. O elogio da noiva, Creúsa, é enunciado em primeiro lugar[38] e sua beleza é comparada à beleza de noivas de outras cidades ou regiões da Grécia (Atenas[39], Esparta[40], Beócia[41] e Peloponeso[42]) e declarada superior. O elogio do noivo[43] é um verso mais longo que aquele dirigido à beleza de sua noiva e, ao contrário desse, que não mostra nenhuma comparação específica, mas alude às mulheres gregas de modo geral, apresenta Jasão como superior aos imortais em beleza[44]. Sobrepor o noivo aos próprios deuses provavelmente não seria considerada uma tópica comum em um epitalâmio, já que geralmente um mortal poderia ser equiparado a eles em um determinado momento glorioso de sua vida, como no caso de uma celebração de suas próprias núpcias, mas não se considerar ou ser considerado superior a eles, o que

---

[35] Acerca das diversas interpretações associadas a essa imagem, *uide* C. D. N. COSTA, *Seneca, Medea*, *ad* vv. 37-40, pp. 67-68. Acerca de uma possível alusão a Creúsa e aos filhos de Medéia e Jasão através dessa imagem, *uide* H. M. HINE, "Medea versus the Chorus: Seneca 'Medea' 1-115", pp. 415-416. Não apenas as mortes de suas 'vítimas', mas também a própria fuga de Medéia no carro do Sol parecem ser prenunciados por esse prólogo.

[36] Sen. *Medea*, 56.

[37] Esse metro, que não aparece em nenhuma outra tragédia de Sêneca, é empregado por Catulo em seu *carmen* LXI, onde aparece combinado com o ferecrácio, e provavelmente também na composição de outros epitalâmios latinos, como indicado pelos fragmentos supéstites atribuídos a Calvo e a Ticidas.

[38] Sen. *Medea*, 75-81. Embora não se refira diretamente ao elogio dos noivos, mas sim ao, de suas famílias, Menandro afirma que seria comum mencionar a família mais renomada antes; *uide* Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 403 01-05. Creúsa é filha de Creonte, rei de Corinto, o qual abrigara o exilado Jasão em seus domínios, onde o próprio casamento é celebrado, de modo que parece apropriado que o elogio da noiva seja enunciado primeiramente.

[39] Sen. *Medea*, 76: *Cecropias nurus*.

[40] Sen. *Medea*, 77-79:

et quas Taygeti iugis
exercet iuuenum modo
muris quod caret oppidum, 79
[...]

[41] Sen. *Medea*, 80: *Aonius latex*. Provavelmente uma referência a Tebas; *uide* H. M. HINE, *Seneca, Medea*, *ad* vv. 80-81, p. 126; A. NÉMETI, *Lucio Anneo Seneca*, *Medea*, *ad* vv. 75-81, p. 156.

[42] Sen. *Medea*, 81: *Alpheosque sacer*. Hine identifica uma possível alusão a Olímpia nesse verso: *uide* H. M. HINE, *Seneca, Medea*, *ad* vv. 80-81, p. 126.

[43] Sen. *Medea*, 82-89.

[44] O paralelismo apresentado na comparação da beleza dos noivos e o próprio uso da comparação são prescritos por Menandro em seu tratado acerca da composição de epitalâmios em prosa: Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 403 26 – 404 09. O *status* equivalente dos noivos também é apontado como tópico por Pseudo-Dionísio de Halicarnasso: Pseudo-Dionys. Halicarn. *Ars Rhetorica*, I 2, 7. Na epístola ovidiana que teria sido escrita por Medéia para Jasão, descreve-se a participação do herói no cortejo nupcial de seu novo casamento, no qual sua excelência seria destacada pelo brilho dourado de suas vestes (*Id. ib*. XII 151-152).

poderia acarretar uma punição divina[45]. Por outro lado, a comparação de Jasão com os próprios deuses parece aproximar a figura do herói muito mais da imagem de Medéia, a qual se identifica já no prólogo como descendente do Sol e invoca por ajuda divina ao longo de todo o poema, do que da imagem de sua nova noiva, Creúsa[46]. O elogio das belezas dos noivos se encerra com uma prece dirigida aos deuses, rogando que estes noivos continuem a sobrepujar os que, assim como eles, foram unidos pelos laços do matrimônio[47].

A terceira parte (*Id. ib.*, 93-109), composta novamente em asclepiadeus menores, inicia-se com a retomada do elogio da noiva e sua beleza[48]. A beleza de Creúsa e sua supremacia são enfatizadas agora por meio de sua comparação a imagens da natureza[49], mais exatamente aos ciclos celestes[50], comparação que possivelmente reflete um pendor romano[51]. Os versos seguintes (*Id. ib.*, 102-106)[52] aparentemente deveriam constituir um μακαρισμός endereçado ao noivo, o que é indicado pelo emprego do adjetivo *felix* no verso 105, mas dedicam apenas dois de seus cinco versos à felicidade do noivo e à indicação de que os costumes foram seguidos, segundo os quais

---

[45] Acerca do caráter excessivo dos elogios dirigidos a Jasão e das possíveis interpretações para esses versos, *uide* H. M. HINE, "Medea versus the Chorus: Seneca 'Medea' 1-115", pp. 416-419.

[46] A alusão à ligação entre Jasão e Medéia por meio desta passagem também é destacada por Horstmann; *uide* S. HORSTMANN, *Das Epithalamium in der Lateinischen Literatur der Spätantike*, p. 46. Acerca da caracterização de Jasão e de Medéia ao longo desta tragédia de Sêneca, *uide* G. MAURACH, "Jason und Medea bei Seneca", pp. 125-140.

[47] Sen. *Medea*, 90-92:

Sic, sic, caelicolae, precor, 90
uincat femina coniuges,
uir longe superet uiros.

[48] Sen. *Medea*, 93-101. Lohner divide o elogio da noiva em duas partes: vv. 93-98 (anúncio da aparição da noiva e comparação dela primeiramente com o Sol e depois com a Lua) e vv. 99-101 (paralelo entre a cor da lua cheia ao aparecer no céu e brilho da luz do sol nascente refletido na face de um pastor). Para ele, a associação da imagem da noiva ao Sol e a Lua constituiriam uma prefiguração funesta, já que aludiriam, de modos diversos, à morte de Creúsa.

[49] A comparação da beleza dos noivos a imagens do reino vegetal seria uma tópica recorrente em epitalâmios, sendo mencionada também entre as recomendações de Menandro, o Retor: Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 404 7-8. Acerca do emprego de imagens vegetais nos epitalâmios supérstites, *uide* nota de rodapé 72, p. 78.

[50] A escolha de Sêneca não deixa de ser irônica, visto que Medéia descende da linhagem do Sol.

[51] E possivelmente também estóico, já que a menção a fenômenos celestes nessa comparação parece aludir ao interesse estóico pelo estudo dos diversos domínios do mundo natural. Ao se referir à eternidade do furor que toma Medéia, o qual nunca deixaria de existir e sempre se tornaria mais intenso, Sêneca se apropria de imagens semelhantes e compara sua existência à existência dos próprios fenômenos celestes e meteorológicos (Sen. *Medea*, 401-407). Acerca do interesse estóico pelo mundo natural e de sua presença nas tragédias de Sêneca, *uide* T. G. ROSENMEYER, "The Rage to Embrace Nature", *in Idem*, *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, pp. 160-203.

[52] Sen. *Medea*, 102-106:

Ereptus thalamis Phasidis horridi,
effrenae solitus pectora coniugis
inuita trepidus prendere dextera,
felix Aeoliam corripe uirginem 105

a noiva somente seria entregue a seu novo marido após o consentimento de seus pais[53]. A essa imagem, apropriada a uma celebração nupcial, opõe-se os três versos anteriores, os quais se ocupam da descrição de Medéia como uma noiva hórrida, indômita e temida pelo próprio Jasão[54], como que justificando seu segundo casamento e o abandono da primeira esposa e respondendo às acusações contra ele proclamadas por Medéia no prólogo desta tragédia. Assim como os deuses invocados na primeira parte do epitalâmio, em nenhum momento Creúsa, Jasão ou Medéia são nomeados nesses versos e tanto Medéia quanto Creúsa são aludidas por meio de referências geográficas. Esta seção se encerra com a exortação dos jovens que integram o grupo de celebrantes, incitando-os a darem início aos gracejos que provavelmente corresponderiam aos cantos fesceninos mencionados na quarta seção deste epitalâmio, costume romano também mencionado por Catulo no *carmen* LXI e que destoa da temática grega da tragédia[55].

A quarta e última parte (*Id. ib.*, 110-115), composta em hexâmetros datílicos[56], é também a mais breve. Esta parte se inicia com uma nova invocação dirigida a Hímen, a indicação de que as tochas nupciais devem ser acesas e de que, provavelmente, a *deductio* seria enfim iniciada[57]. Os últimos versos (*Id. ib.*, 113-115) se referem novamente ao costume de se entoarem fesceninos e talvez outros tipos de insultos endereçados aos noivos ao longo do trajeto da *deductio*, mas concluem com insultos

---

nunc primum soceris sponse uolentibus.

[53] Sen. *Medea*, 105-106. Acerca do papel dos pais da noiva na determinação do casamento, *uide* pp. 107 sqq. Para Guastella, os valores matrimoniais apresentados ao longo do poema corresponderiam a um ideal romano; *uide* G. GUASTELLA, "Virgo, Coniunx, Mater: The Wrath of Seneca's Medea", pp. 197-220.

[54] Sen. *Medea*, 102-104. O adjetivo *horridi* encontra-se ligado a *Phasidis*, referindo-se apenas por meio de uma metonímia a Medéia.

[55] Sen. *Medea*, 107-109. Acerca da presença de elementos romanos nesta e em outras tragédias de Sêneca, *uide* M. HADAS, "The Roman Stamp of Seneca's Tragedies", pp. 220-231. Acerca da adaptação do mito de Medéia a um contexto poético, político e filosófico característico da época de Nero, *uide* E. LEFÈVRE, "Die Transformation der Griechischen durch die Römischen Tragödie am Beispiel von Senecas *Medea*", pp. 65-83. Acerca da natureza dos cantos fesceninos, *uide* pp. 82 sqq. Embora Sêneca pareça utilizar aqui o verbo *ludere* somente para se referir à participação dos jovens nos gracejos que seriam entoados durante a *deductio*, Catulo utiliza o mesmo verbo para se referir à participação dos celebrantes ao longo de todas as etapas da celebração nupcial (Catull. *Carmina*, LXI 232) e também aos prazeres sexuais que deveriam ser desfrutados pelos noivos a partir de então (*Id. ib.*, LXI 211). Como apontado também por Costa, é possível que o verso 108 se referisse a alguma espécie de embate poético/musical, talvez similar à disputa representada no *carmen* LXII de Catulo, por meio do emprego da expressão *hinc illinc*; *uide* C. D. N. COSTA, *Seneca, Medea*, *ad* vv. 107 sqq., p. 80.

[56] Esse metro não costuma ser empregado na construção do coro de uma tragédia, mas sua escolha e emprego aqui talvez se devam à popularidade desse metro na composição de poemas nupciais. Acerca do uso de hexâmetros no coro de tragédias, *uide etiam* C. D. N. COSTA, *Seneca, Medea*, *ad* vv. 110-115, p. 80. Para Lohner, as particularidades métricas dessa passagem imitariam talvez a rusticidade do metro no antigo verso fescenino, a qual seria aludida por Horácio (Hor. *Epistolae*, II 1, 145-146) e Vergílio (Vergil. *Georgica*, II 384-385).

[57] Sen. *Medea*, 110-112.

Horstmann vê nessa última parte do primeiro coro um resumo dos principais aspectos de um epitalâmia; *uide* S. HORSTMANN, *Das Epithalamium in der Lateinischen Literatur der Spätantike*, p. 48.

dirigidos não aos noivos, mas sim a Medéia[58]. Tanto agora quanto na seção anterior encontra-se subentendida a acusação de que Medéia não respeitou a *pietas* familiar, traindo sua família e casando-se com Jasão sem o consentimento de seu pai, acusação esta que parece se contrapor à acusação de perfídia que Medéia lança sobre Jasão no prólogo desta tragédia. Essa não é, porém, o único elemento a relacionar o monólogo de Medéia a este coro. Nesses versos[59], o coro expressa o desejo de que Medéia abandone Corinto, aludindo por meio do adjetivo *fugitiva*, "fugitiva", ao abandono anterior de sua própria pátria e à traição de sua família, traição esta que teria sido causada tanto pela fuga quanto pelo casamento com um marido estrangeiro. Ao se referir a Jasão através do adjetivo *peregrinus*, "estrangeiro", Sêneca não somente apresenta uma inversão de papéis, já que Medéia é aquela acusada de ser estrangeira pelos próprios habitantes de Corinto, mas remete também às imprecações que essa dirige a Jasão em seu monólogo, entre as quais é expresso o desejo de que Jasão vivencie as humilhações sofridas por um estrangeiro, revelando assim a própria pena que lhe foi destinada por ser a esposa estrangeira de Jasão[60]. Nada se diz nesse canto nupcial sobre outros atos mais infames de Medéia, como o assassinato de seu irmão Apsirto ou a participação na morte de Pélias, de modo que é ela é somente acusada pela violação dos costumes matrimoniais, provavelmente por essa ser uma acusação em princípio mais apropriada a um epitalâmio.

A menção ao costume de se emitir gracejos e insultos contra os noivos durante o avanço do cortejo nupcial na terceira e quarta seções deste epitalâmio parecem ter sido cuidadosamente dispostas junto às acusações do coro contra Medéia, como se justificando a presença desse tema em meio à temática festiva de um casamento, mas essa aparente justificativa não parece atenuar o teor dessas acusações. Embora diversos elementos formais associados a um canto nupcial estejam lá, reafirmando a natureza do epitalâmio, as alusões a Medéia, ainda que seu nome não seja nunca diretamente enunciado, e a seu casamento, agora desfeito, com Jasão de alguma forma prenunciam o final trágico que está por vir, enevoando a aparente imagem de felicidade trazida pelo

---

[58] Sen. *Medea*, 114-115:

soluat turba iocos – tacitis eat illa tenebris,
si qua peregrino nubit furtiua marito. 115

[59] Sen. *Medea*, 114-115.

[60] Sen. *Medea*, 20-22:

uiuat; per urbes erret ignotas egens 20
exul pauens inuisus incerti laris,
iam notus hospes limen alienum expetat;

epitalâmio[61]. Não somente isso: a contraposição e ao mesmo tempo o entrelaçamento das imagens do prólogo e das imagens deste coro também parecem lançar uma sombra funesta sobre a possibilidade de sucesso dessa união.

Além dos diversos paralelismos vocabulares entre o prólogo e o primeiro coro desta tragédia, um elemento em particular parece enfatizar o elo não somente entre essas duas seções, mas também entre as esferas nefastas e nupciais: a menção a *faxes* "tochas"[62]. Em contexto nupcial, tochas seriam portadas pelos participantes da *deductio* para iluminar o caminho até o tálamo[63], sendo utilizadas como metonímia para o próprio casamento[64]. Em contextos menos favoráveis a um casamento, tochas também seriam por divindades como Erínias/Fúrias[65] e Hécate[66] e estaria entre as oferendas ofertadas por Medéia a ela ao buscar por anuência divina e também podem remeter indiretamente ao incêndio que destruiria o palácio de Creonte[67]. *Fax* não é, porém, o único substantivo empregado por Sêneca para se referir aos archotes nupciais. Nos versos 38 e 111, essas tochas são referidas por meio do vocábulo *pinum*, "pinho, madeira". O aspecto funesto dessa designação reside mais uma vez nos significados que são agregados à ela no restante do poema: essa metonímia é utilizada não apenas para se referir às tochas nupciais, mas também à Argo[68] em um canto que celebra a descoberta da navegação e ocupa a segunda parte coral desta tragédia[69]; a partida da Argo marca miticamente não apenas o início da navegação entre os gregos, mas também o início de todas as desgraças relacionadas a Medéia[70].

---

[61] Tufte também classifica o epitalâmio de *Medéia* como 'anti-epitalâmio'; *uide* V. TUFTE, *The Poetry of Marriage*, pp. 44-47. Acerca dos aspectos que, segundo Tufte, caracterizam este e outros cantos nupciais como 'anti-epitalâmio', *uide* pp. 36-37.
[62] Acerca de usos diversos associados à imagem de tochas e lâmpadas, *uide* E. PARISINOU, " 'Lighting' the World of Women: Lamps and Torches in the Hands of Women in the Late Archaic and Classical Periods", pp. 19-43.
[63] Sen. *Medea*, 26, 38, 67 *et* 839.
[64] Sen. *Medea*, 398. Acerca desse sentido, *uide TLL* VI.1, *s.u.* "*Fax, facis*", c. 402. Acerca do costume de se portar tochas durante a *deductio*, *uide* nota de rodapé 28, p. 71.
[65] Sen. *Medea*, 15, 960 *et* 965.
[66] Sen. *Medea*, 779, 792, 800 *et* 842.
[67] Sen. *Medea*, 880 sqq.
[68] Sen. *Medea*, 336.
[69] Sen. *Medea*, 301-379.
[70] Acerca das imagens negativas associadas à imagem da Argo e à partida da expedição dos Argonautas, *uide* nota de rodapé 277, p. 112. Acerca do emprego da imagem dessa nau na *Medéia* de Sêneca, *uide* A. J. BOYLE, *Tragic Seneca*, pp. 126-128.

3. Um Novo Modelo Nupcial: Stat. *Silu.* I 2

Um único epitalâmio é encontrado entre as composições poéticas de Estácio agrupadas sob o título *Siluae*, "Selvas"[1]. Sob essa denominação, à qual são associadas diversas interpretações que dizem respeito tanto à matéria desses poemas quanto a seu estilo ou à rapidez de sua composição[2], são reunidos poemas encomiásticos de natureza diversas, os quais de destacam não apenas pela temática variada, mas também pela diversidade métrica, embora o hexâmetro datílico seja o metro empregado com maior freqüência[3], e por seus vários destinatários[4].

Esses poemas encontram-se divididos em cinco livros, dentre os quais os quatro primeiros teriam sido editados provavelmente pelo próprio Estácio e o quinto teria sido organizado e publicado postumamente[5]. Todos os cinco livros são encabeçados por prefácios em prosa[6], os quais se apresentam como epístolas, endereçadas estas ao destinatário de cada livro como um todo[7], no qual são brevemente apresentados, não

---

[1] As principais edições empregadas neste estudo são as de Marastoni e Courtney: A. MARASTONI, *P. Papini Stati Silvae*; E. COURTNEY, *P. Papini Stati Silvae*. A preferência por uma ou outra leitura é apontada ao longo do texto latino. Texto latino do prefácio do livro I e do 'Epitalâmio de Estela e Violentila', assim como as respectivas traduções, encontram-se no Anexo I. A numeração das passagens citadas segue a edição de Courtney.

[2] Acerca dos sentidos associados à denominação *silua*, *uide* S. T. NEWMYER, *The Silvae of Statius*, pp. 3-8; D. F. BRIGHT, *Elaborate Disarray*, pp. 20-49; K. M. COLEMAN, *Statius:Silvae IV*, pp. xxii-xxiv. Acerca de uma possível associação com a poesia pastoral, *uide* C. E. NEWLANDS, *Statius'* Silvae *and the Poetics of Empire*, pp. 36-38. Acerca da natureza da coleção, *uide* H.-J. van DAM, *P. Papinius Statius, Silvae Book II*, pp. 5-9; K. M. COLEMAN, *Idem*, pp. xxiv-xxviii; B. GIBSON, *Statius:* Silvae *5*, pp. xviii-xxviii. Acerca da recepção desse gênero poético e de sua continuidade nos séculos seguintes, *uide etiam* H.-J. van DAM, "Wandering Woods Again: From Poliziano to Grotius", pp. 45-64.

[3] Acerca do uso desse metro, *uide* bibliografia citada na nota de rodapé 34, p. 168.

[4] Para um resumo do que foi dito acerca das *Siluae* desde o final do século XIX até meados dos anos 80 do século XX, *uide* H. CANCIK, "Statius' 'Silvae'. Ein Bericht über die Forschung seit Friedrich Vollmer (1898) [Bibliographie unter Mitarbeit von H.-J. van Dam]", pp. 2681-2726; H.-J. van DAM, "Statius, 'Silvae'. Forschungsbericht 1974-1984", pp. 2727-2753. Para um panorama mais recente acerca desses estudos, *uide* A. AUGOUSTAKIS *et* C. E. NEWLANDS, "Introduction: Statius's *Silvae* and the Poetics of Intimacy", pp. 117-125.

[5] Acerca da natureza do livro V das *Siluae*, *uide* B. GIBSON, *Statius:* Silvae *5*, pp. xxviii-xxx.

[6] Acerca da natureza dos prefácios e de seus usos anteriores e posteriores a Estácio, *uide* Z. PAVLOVSKIS, "From Statius to Ennodius: A Brief History of Prose Prefaces to Poems", pp. 535-567; F. FELGENTREU, *Claudians Praefationes*, pp. 13-57. Acerca dos *praefationes* de Estácio em particular, *uide* P. WHITE, "The Presentation and Dedication of the *Silvae* and the *Epigrams*", pp. 40-61; S. T. NEWMYER, *The Silvae of Statius*, pp. 10 sqq.; N. JOHANNSEN, *Dichter über ihre Gedichte*, pp. 240-301; C. E. NEWLANDS, "Statius' Prose Prefaces", 229-242. Prefácios em prosa, emulando como aqui a forma de uma epístola, e em verso, na maior parte dos casos, elegíaco, são vistos também nas composições nupciais latinas posteriores a Estácio: Auson. *Opuscula*, XVIII Green; Ennod. *Opera*, CCCLXXXVIII Vogel; Venant. Fortunat. *Carmina*, VI 1 Reydellet; Sidon. Apollinar. *Carmina*, X *et* XIV Loyen.

[7] Com exceção do livro V, cuja epístola/prefácio, dirigida a Flávio Abascanto, menciona somente a primeira composição do livro, um epicédio celebrando Priscila, sua recém falecida esposa, e provavelmente não constituiria originalmente um prefácio para esse livro como um todo. Acerca desse

apenas a esse destinatário, mas aparentemente também a um público mais amplo, os poemas contidos em cada livro em particular. Nesses prefácios, Estácio enfatiza ainda a rapidez com que tais poemas teriam sido compostos e entregues e/ou apresentados àqueles a quem eles seriam dedicados[8] e também a suposta simplicidade e o caráter menos elevado dessas composições[9], às quais seus opositores teriam dirigido críticas, como indicado no prefácio do livro IV[10].

Esses elementos são claramente identificados no fragmentado prefácio do livro I das *Siluae*, livro dedicado ao poeta romano L. Arrúncio Estela, contemporâneo de Estácio, cujo casamento com Violentila, uma viúva de origem napolitana[11], é celebrado por Estácio no epitalâmio que integra este livro (Stat. *Siluae*, I 2). Embora o livro seja endereçado a Estela, assim como uma das composições agrupadas nessa obra, os poemas que abrem (*Id. ib.*, I 1)[12] e fecham (*Id. ib.*, I 6)[13] essa coleção celebram realizações do imperador Domiciano[14], provavelmente enfatizando assim a importância da figura do imperador para a composição de sua obra poética[15]. Ainda que nenhum dos livros seja endereçado diretamente a Domiciano, esses não são os único poemas dedicados, direta ou indiretamente, a sua figura ao longo das *Siluae* e sua *auctoritas* em

---

prefácio e do poema que o sucede, endereçados igualmente a Abascanto, *uide* B. GIBSON, *Statius:* Silvae *5*, pp. 71 sqq.

[8] Stat. *Siluae*, I *praefatio*, 2-4, 11-15 *et* 16 sqq.; II *praefatio*, 7-12: *huius amissi recens uulnus, ut scis, epicedio prosecutus sum adeo festinanter ut excusandam habuerim adfectibus tuis celeritatem. nec nunc eam apud te iacto qui nosti, sed et ceteris indico, ne quis asperiore lima carmen examinet et a confuso scriptum et dolenti datum, cum paene superuacua sint tarda solacia*; III *praefatio*, 3-6: [...] *cum scias multos ex illis in sinu tuo subito natos et hanc audaciam stili nostri frequenter expaueris, quotiens in illius facundiae tuae penetrale seductus altius litteras intro et in omnes a te studiorum sinus ducor*.

[9] Stat. *Siluae*, I *praefatio*, 2: *hos libellos*; 9: *stilo remissiore*; II *praefatio*, 3: *opusculorum*; III *praefatio*, 2-3: *libellorum istorum*; 11: *libellus*; 21-23: *hic* [*Siluae*, III 5]*, si uerum dicimus, sermo est, et quidem securus ut cum uxore et qui persuadere malit quam placere*, 23: *huic libello*; IV *praefatio*, 3: *opusculum meum*; 29: *exerceri* [...] *ioco*.

[10] Stat. *Siluae*, IV *praefatio*, 24-35.

[11] Nada mais sabemos acerca de Violentila além das informações que compõem seu retrato apresentadas ao longo do *Epitalâmio a Estela e Violentila* de Estácio.

[12] Estácio justifica a disposição de um poema dedicado a Domiciano já no início do livro I como um '*a Ioue principium*': Stat. *Siluae*, I *praefatio*, 17. Acerca da composição ecfrástica que abre esse livro, *uide* H. CANCIK, *Untersuchungen zur Lyrischen Kunst des P. Papinius Statius*, pp. 89-100; J. W. GEYSSEN, *Imperial Panegyric in Statius*, *passim*.

[13] Acerca desse poema, *uide* H. CANCIK, *Untersuchungen zur Lyrischen Kunst des P. Papinius Statius*, pp. 100-108.

[14] Acerca da organização dos livros e de sua estrutura e da disposição dos poemas em cada um deles, *uide* S. T. NEWMYER, *The Silvae of Statius*, pp. 45-58; D. F. BRIGHT, *Elaborate Disarray*, pp. 50-76.

[15] De acordo com o que é sugerido por um de seus poemas (Stat. *Siluae*, V 3, 176 sqq.), Domiciano talvez tenha sido pupilo do pai de Estácio, reconhecido poeta e *grammaticus*. Acerca dessa passagem do epicédio dedicado a morte de seu pai, *uide* B. GIBSON, *Statius:* Silvae *5*, pp. 333 sqq. Acerca da educação de Domiciano, *uide* B. W. JONES, *The Emperor Domitian*, pp. 12-14. Acerca da carreira do pai de Estácio como poeta e *grammaticus*, *uide etiam* A. HARDIE, *Statius and the Silvae*, pp. 5-14; G. LAGUNA, *Estacio,* Silvas *III*, pp. 3-5; C. McNELIS, "Greek Grammarians and Roman Society during the Early Empire: Statius' Father and his Contemporaries", pp. 67-94. Acerca de uma possível cronologia acerca da vida de Estácio e de seu pai, *uide* W. J. DOMINIK, *The Mythic Voice of Statius*, pp. 181-183.

relação à produção poética do período é também invocada por Estácio no prefácio do livro IV[16].

As poucas informações preservadas acerca da obra poética e da vida de Lúcio Arrúncio Estela derivam em grande parte dessas composições de Estácio e de alguns epigramas atribuídos a Marcial[17]. Apesar de Estácio somente se referir a esse poeta no prólogo do livro I das *Siluae*, livro a ele dedicado, e no epitalâmio que celebra seu casamento com Violentila, composição possivelmente encomendada pelo próprio Estela a Estácio[18], enquanto o nome de Estela é mencionado em diversos epigramas de Marcial, distribuídos ao longo de seus vários livros de poemas[19], a referência a sua pessoa e a sua obra nas obra desses poetas provavelmente revela a existência de uma relação de *amicitia* entre Marcial e Estela e possivelmente também entre Estela e Estácio[20]. Estácio também não é o único poeta a celebrar o casamento de Estela e Violentila em seus versos. A essa união, Marcial também dedica um de seus epigramas[21], o qual também pode ter sido comissionado ou não por Estela: infelizmente, é impossível determinar se Estela teria incumbido ou não outros poetas seus contemporâneos com a mesma tarefa, já que são escassas as informações preservadas acerca de suas composições[22].

---

[16] Stat. *Siluae*, IV *praefatio*, 28: *multa ex illis iam domino Caesari dederam*. Acerca da menção à figura do imperador nessa passagem, *uide* K. M. COLEMAN, *Statius:Silvae IV*, *ad praef.* 27, p. 60. Acerca da presença do imperador como patrono e de sua influência sobre a produção literária romana durante o período flaviano, *uide* A. HARDIE, *Statius and the Silvae*, pp. 37-49; R. R. NAUTA, *Poetry for Patrons*, pp. 327-440; J. LEBERL, *Domitian und die Dichter, passim*. Acerca dos poemas estacianos que celebram Domiciano, *uide etiam Idem*, "Statius in the *Silvae*", pp. 144-150. Acerca do paradoxo de uma obra em estilo mais 'relaxado' se iniciar com um poema dedicado a Domiciano enquanto suas *Tebaida* e *Aquileida* abrem com uma espécie de *recusatio* da matéria imperial, *uide* B. GIBSON, "The *Silvae* and Epic", pp. 167 sqq.

[17] Acerca de Estela, *uide* P. von ROHDEN, "Arruntius [26]", cc. 1265-1266; R. R. NAUTA, *Poetry for Patrons*, pp. 211-212. O mesmo ocorre também em relação a Estácio, cujas informações acerca de sua vida e trajetória como poeta são fornecidas quase que exclusivamente por suas composições poéticas; *uide* K. M. COLEMAN, *Statius:Silvae IV*, pp. xv-xx; R. R. NAUTA, *Poetry for Patrons*, pp. 195-204.

[18] Stat. *Siluae*, I *praefatio*, 21: *epithalamium tuum quod mihi iniunxeras*.

[19] Mart. *Epigrammata*, I 7; 43; 61; IV 6; V 11; 12; 59; VI 21; 47; VII 14; 36; VIII 78; IX 42; 55; 89; X 48; XI 52; XII 2 (3). Violentila, sua esposa, também é aludida por meio do nome *Ianthis* em outros três epigramas: *Id. ib.*, VII 14; 15; 50.

[20] Acerca da relação de *amicitia* entre os poetas latinos e seus supostos 'patronos', *uide* P. WHITE, "*Amicitia* and the Profession *of Poetry in Early Imperial Rome*", pp. 74-92. Acerca da relação de Estácio e Marcial com Estela e outros possíveis *amici*/patronos e o modo como isso é apresentado na obra poética de cada um desses poetas, *uide* F. DELARUE, "Stace et ses Contemporains", pp. 536-548; P. WHITE, "The Friends of Martial, Statius, and Pliny, and the Dispersal of Patronage", pp. 265-300; A. HARDIE, *Statius and the Silvae*, pp. 58-72; R. R. NAUTA, *Poetry for Patrons*, pp. 37-189 [Marcial] *et* 191-323 [Estácio]; *Idem*, "Statius and the *Silvae*", pp. 150 sqq.

[21] Mart. *Epigrammata*, VI 21.

[22] Talvez essa fosse uma prática então popular. Pola Argentária, viúva de Lucano, também teria encomendado composições a Estácio (Stat. *Siluae*, II 7), Marcial (Mart. *Epigrammata*, VII 21-23) e talvez a outros poetas por ocasião do aniversário do poeta. Acerca do *genethliacon* de Estácio, *uide* V. BUCHHEIT, "", pp. 231-249; *uide* H.-J. Van DAM, *P. Papinius Statius, Silvae Book II*, *ad* II 7, pp. 450-

Esse epigrama (Mart. *Epigrammata*, VI 21)[23], composto em dísticos elegíacos, apresenta em seus dez versos uma admoestação de Vênus a Estácio por ocasião de seu casamento com Violentila, sugerindo discretamente, junto a seu ouvido, que ele deveria seguir seu conselho e permanecer fiel a sua nova esposa, assim como Marte também teria permanecido fiel após ter se unido à deusa. O tom desse epigrama e a própria admoestação contida em seus versos parecem remeter ao mesmo tipo de gracejo, identificado como fescenino, presente no *carmen* LXI de Catulo[24], no qual, porém, não a deusa, mas a própria *persona* poética do poeta, caracterizada como uma espécie de mestre-de-cerimônias, adverte o noivo acerca da fidelidade esperada de um marido. Apesar das diferenças entre os gêneros de cada composição, certa correspondência de motivos poéticos também pode ser identificada entre os poemas de Marcial e Estácio dedicados a esta celebração[25]. Tanto em Estácio quanto em Marcial, Vênus aparece como uma espécie de prônuba, mas enquanto no epitalâmio composto por Estácio a deusa se ocupa da noiva, tentando convencê-la a se unir a Estela[26] e permanecendo em segundo plano para não ofuscar a própria noiva[27], neste epigrama de Marcial Vênus se dirige somente a Estela e seu discurso dá a sugerir que, assim como Marte, Estela teria tido outras amantes, contrastando com a devoção de Estela a Violentila retratada por Estácio. A referência a uma suposta união legítima de Vênus e Marte também é identificada em ambas as composições, mas Estácio somente alude a essa imagem por

---

506. Acerca dos epigramas de Marcial dedicados a essa ocasião, *uide* V. BUCHHEIT, "Martials Beitrag zum Geburtstag Lucans als Zyklus", pp. 90-96; G. GALÁN VIOQUE, *Martial, Book VII*, *ad* VII 21-23, pp. 168-179.

[23] Mart. *Epigrammata*, VI 21:

Perpetuam Stellae dum iungit Ianthida uati
laeta Venus dixit 'plus dare non potui'.
Haec coram domina; sed nequius illud in aurem:
'Tu ne quid pecces, exitiose, uide.
Saepe ego lasciuum Martem furibunda cecidi, 05
legitimos esset cum uagus ante toros.
Sed postquam meus est, nulla me paelice laesit:
tam frugi Iuno uellet habere uirum'.
Dixit et arcano percussit pectora loro.
Plaga iuuat: sed tu iam, dea, caede duos. 10

Acerca desse epigrama, *uide* G. FAROUK, *Martial, Buch VI*, *ad* VI 21, pp. 176-185; P. WATSON, "Martial on the Wedding of Stella and Violentilla", pp. 348-356.

[24] Catull. *Carmina*, LXI 126-155.

[25] Esses paralelismo levam os críticos a acreditarem que esse epigrama teria sido composto posteriormente ao epitalâmio de Estácio e que Martial teria o poema de Estácio em mente ao escrever esses versos. Para White, seria possível que Marcial estivesse zombando por meio desse epigrama não apenas de Estácio em particular, mas de outros poetas que supostamente também teriam composto epitalâmios em honra desse casamento; *uide* P. WHITE, "The Friends of Martial, Statius, and Pliny, and the Dispersal of Patronage", pp. 268 sqq.

[26] Stat. *Siluae*, I 2, 162-193.

[27] Stat. *Siluae*, I 2, 11-15.

meio da representação dos deuses dormindo lado a lado na residência da deusa e da alusão a punição que outrora teria sido destinada ao casal por sua infidelidade passada[28], deixando subentendido que agora a situação seria diferente, enquanto Marcial opta por enfatizar essa relação e o modo como ele foi subjugado por Vênus e "convencido" a se manter fiel a ela. Alusões a motivos elegíacos, motivadas provavelmente pela própria natureza dos poemas de Estela, são identificadas também em ambos os poemas, embora sejam aparentemente empregados com finalidades diversas[29].

O epitalâmio composto por Estácio para celebrar a união de Estácio e Violentila (Stat. *Siluae*, I 2) é formado por 277 versos hexamétricos e destaca-se sobretudo pelo caráter encomiástico[30], elemento que ele apresenta em comum com as composições que integram os cinco livros que compõem as *Silvae*[31]. Embora o metro hexamétrico não seja utilizado apenas neste poema, mas sim na maior parte do poemas que compõem as *Siluae*[32], influenciados talvez pela tradição dos panegíricos épicos e sua natureza encomiástica[33], o emprego do hexâmetro datílico na composição de um epitalâmio encontra precedentes em outros poemas nupciais supérstites[34]. Esta composição destoa em parte, porém, dos outros epitalâmios hexamétricos conhecidos por não celebrar um casamento mitológico[35], como é o caso do *Idílio* XVIII de Teócrito e do *carmen* LXIV de Catulo, embora um αἴτιον de natureza mitológica ocupe a maior de seus versos e diversos exemplos míticos sejam arrolados ao longo do poema[36]. Esse não é, porém, o único detalhe que difere este poema dos poemas nupciais supérstites anteriores a ele.

---

[28] Stat. *Siluae*, I 2, 51 sqq.

[29] Para Watson, a caracterização de Estela e Iantis/Violentila nesse epigrama corresponderia provavelmente às *personae* que Estela teria construído para ambos em suas composições elegíacas; *uide* P. WATSON, "Martial on the Wedding of Stella and Violentilla", pp. 354 sqq.

[30] Para Vessey, este poema é antes de tudo um panegírico; *uide uide* D. VESSEY, "Aspects of Statius' Epithalamion", p. 177.

[31] Para uma análise textual mais detalhada desse poema, *uide* F. VOLLMER, *Publius Papinius Statius, Silvarum Libri*, *ad* I 2, pp. 232-262; O. PEDERZANI, *Il Talamo, l'Albero e lo Specchio*, pp. 20-148.

[32] Acerca de outras coleções de poemas hexamétricos que poderiam ter servido em parte como modelo para as *Siluae*, *uide* D. F. BRIGHT, *Elaborate Disarray*, p. 11.

[33] Acerca da tradição panegírica em Roma, *uide* D. RUSSELL, "The Panegyrists and their Teachers", *in* M. WHITBY, *The Propaganda of Power*, pp. 17-50.

[34] Acerca do emprego do hexâmetro datílico na composição das *Siluae* e de outras particularidades que associam esses poemas a determinados tipos de poemas compostos nesse metro, *uide* D. F. BRIGHT, *Elaborate Disarray*, pp. 16 sqq.; A. HARDIE, *Statius and the Silvae*, pp. 85 sqq. Acerca da alusão à matéria épica na composição das *Siluae*, *uide etiam* H.-J. van DAM, "Multiple Imitation of Epic Models in the *Siluae*", pp. 185-205; B. GIBSON, "The *Silvae* and Epic", pp. 163-183.

[35] Como também apontado por Pavlovskis: Z. PAVLOVSKIS, "Statius and the Late Latin Epithalamia", p. 164.

[36] Embora o *carmen* LXII de Catulo também não refira a um casamento mitológico, o emprego do hexâmetro datílico nesse poema parece se referir também a uma tradição poética em particular, nesse caso as disputas poéticas reproduzidas na poesia pastoral. Acerca do uso de motivos mitológicos nos poemas que reunidos sob o título *Siluae, uide* a bibliografia mencionada na nota de rodapé 49, p. 170.

Algumas marcas textuais presentes no *Epitalâmio para Estela e Violentila* parecem indicar que a ocasião de performance retratada se inicia no momento em que a *deductio* se encerra e a noiva chega, juntamente com o cortejo, a sua nova casa, sendo então unida a seu novo marido[37]. Apesar da preocupação em restringir o retrato a um único estágio das celebrações nupciais, poucas informações são fornecidas a seu público acerca dessa ocasião por Estácio, o qual dedica seu poema principalmente aos elogios dos noivos, à descrição dos deuses que teriam assistido à cerimônia e à origem do amor de Estela e Violentila. Ao contrário do que é visto no *carmen* LXIV de Catulo, provavelmente um dos epitalâmios utilizados como modelo para esta composição, deuses e homens parecem se dirigir ao mesmo tempo à casa de Estela para celebrar sua união com Violentila e os próprios noivos mortais seriam amparados por essas divindades[38].

Assim como no *Epitalâmio de Tétis e Peleu* de Catulo, a narrativa principal deste poema também é interrompida por uma digressão mitológica[39], mas aqui essa digressão não apenas deriva diretamente da temática principal do poema, mas também possui uma natureza etiológica, tendo o objetivo de apresentar a seus leitores uma narrativa mitológica acerca da própria origem da união de Estela e Violentila, na qual Amor, deificado como um dos diversos filhos de Vênus, e a própria deusa teriam sido os verdadeiros responsáveis pela paixão que supostamente teria tomado Estela e pela legalização dessa relação amorosa por meio do casamento. Essa não é a única particularidade identificada neste poema: em seus versos são mesclados motivos que remetem tanto ao universo nupcial quanto ao imaginário elegíaco, não somente incluindo a Elegia entre as Musas que formariam o coro nupcial[40], mas ainda atribuindo aos noivos características próprias desse imaginário. Isso se deve provavelmente à natureza dos poemas que teriam sido compostos por Estela e, talvez, à caracterização da própria *persona* poética de Estela e também de sua amada nessas composições[41].

---

[37] Stat. *Siluae*, I 2, 16-23 *et* 229-240.
[38] Estácio, porém, indica que Vênus teria dissimulado sua aparência divina em meio às mulheres romanas: Stat. *Siluae*, I 2, 13-15.
[39] Stat. *Siluae*, I 2, 51-200. A menção às Parcas e ao fio tecido por elas, como aqueles que determinaram o dia em que Violentila seria unida a Estela (*Id. ib.*, I 2, 24-25), parece aludir também ao *carmen* LXIV de Catulo.
[40] Stat. *Siluae*, I 2, 7-10.
[41] Para Watson, a licenciosidade do epigrama de Marcial dedicado a esse casamento (Mart. *Epigrammata*, VI 21) poderia ser justificada pela suposta alusão do poeta a uma caracterização poética de Estela e Violentila já presente na obra poética de Estela, o que também pode ser o caso deste epitalâmio; *uide* P. WATSON, "Martial on the Wedding of Stella and Violentilla", pp. 354 sqq.

A primeira parte deste poema nupcial de Estácio (*Id. ib.*, I 2, 1-50)[42] inicia-se com o anúncio da aproximação de Apolo, como deus que inspira o canto, e de outras divindades[43], anúncio que é encabeçado por duas interrogações acerca do motivo de tal movimentação[44]. Essa resposta é fornecida já nos versos seguintes, nos quais se identifica que as Musas trazem a água e o fogo, próprios do cerimonial nupcial romano[45], para um casamento[46] e Vênus é caracterizada como uma prônuba, conduzindo a noiva até a casa de seu futuro marido[47]. O caráter romano desse casamento é enfatizado já nesses poucos versos, não somente pela menção a esses dois costumes romanos, mas sobretudo pela referência a Vênus como *genetrix Aeneia*, "genetriz de Enéias"[48], identificando-a assim não como deusa que rege as relações amorosas, mas sim como ancestral e protetora de todo o povo romano. Essas não são, porém, as únicas divindades nomeadas nesses versos[49]. Após a própria *persona* do poeta assumir que reconhece o motivo e a ocasião que ocasiona tal movimentação, outros nomes são adicionados ao nome de Apolo: Baco, caracterizado aqui, como também em outras passagens das *Siluae*, como deus que inspira, assim como Apolo, os cantos aos

---

[42] Para uma análise diversa da estrutura do poema e de seus paralelismos internos, *uide* D. VESSEY, "Aspects of Statius' Epithalamion", pp. 185 sqq.

[43] Stat. *Siluae*, I 2, 1-23.

[44] Stat. *Siluae*, I 2, 1-3:

Vnde sacro Latii sonuerunt carmine montes?
cui, Paean, noua plectra moues umeroque comanti
facundum suspendis ebur? [...] 03

[45] Fest., *De Verborum Significatu*, *s.u.* '*Aqua et Igni*', p. 3 Lindsay: *Aqua et igni tam interdici solet damnatis, quam accipiunt nuptae, uidelicet quia hac duae res humanam uitam maxime continent*. Acerca desses costumes e de sua presença nestes versos de Estácio, *uide* F. VOLLMER, *Publius Papinius Statius, Silvarum Libri*, *ad* I 2, 5, pp. 238-239; O. PEDERZANI, *Il Talamo, l'Albero e lo Specchio*, *ad* I 2, 4-5, p. 37.

[46] Stat. *Siluae*, I 2, 3-6:

procul ecce canoro
demigrant Helicone deae quatiuntque nouena
lampade sollemnem thalamis coeuntibus ignem 05
et de Pieriis uocalem fontibus undam.

[47] Stat. *Siluae*, I 2, 11-15:

ipsa manu nuptam genetrix Aeneia duxit
lumine demissam et dulci probitate rubentem,
ipsa toros et sacra parat coetuque[47] *Latino*
dissimulata deam crinem uultusque genasque
temperat atque noua gestit minor ire marita. 15

A escolha de Vênus e não de Juno como prônuba seria aparentemente justificada pela distinta beleza da noiva, a qual é retratada posteriormente como *alumna Veneris*.

[48] Stat. *Siluae*, I 2, 11. Acerca da imaginário de Vênus cultuado a partir da época de Augusto, *uide* P. ZANKER, *The Power of Images in the Age of Augustus*, pp. 195-201.

[49] Acerca do uso de diversos elementos mitológicos na composição das *Siluae*, *uide* H. SZELEST, "Mythologie und ihre Rolle in den 'Silvae' des Statius", pp. 309-317; B. C. VERSTRAETE, "Originality and Manneirism in Statius's Use of Myth in the Silvae", pp. 195-205. Acerca do emprego de motivos mitológicos na composição específica deste poema, *uide Idem, ibidem*, pp. 197-199; M. ROBERTS, "The Use of Myth in Latin Epithalamia from Statius to Venantius Fortunatus", pp. 321-328

vates[50], Mercúrio[51], Amor e uma única Graça[52], os quais são mencionados em um cenário estritamente nupcial, trazendo *serta*, "guirlandas", e lançando flores, rosas, lírios e violetas, sobre o casal[53]. Com exceção de Amor e da Graça, nenhum dos outros deuses é nomeado diretamente[54].

Uma décima divindade, cuja participação não seria em princípio esperada nem um epitalâmio nem uma composição épica, aproxima-se das nove Musas, unindo-se a elas no coro nupcial: a Elegia deificada[55]. Estácio não seria o primeiro poeta a apresentar uma personificação desse gênero poético e provavelmente conheceria a passagem da obra de Ovídio onde a Elegia já aparece personificada[56], mas a inserção dessa imagem em um poema nupcial provavelmente não teria precedentes. Como já mencionado acima, a presença da Elegia entre as demais divindades que teriam se dirigido ao casamento de Estela e Violentila prenuncia a natureza dos poemas que teriam sido composto por Estela e pelos quais ele seria conhecido. Por outro lado, sua presença também parece ter certa natureza programática, antecipando as diversas imagens elegíacas utilizadas na caracterização dos noivos e o próprio elogio de Estela, o

---

[50] Acerca da caracterização de Baco como deus da poesia, *uide uide* H.-J. van DAM, *P. Papinius Statius, Silvae Book II*, *ad* II 7, 7, p. 459 [nessa passagem ele é mencionado também ao lado de Apolo].

[51] Hermes/Mercúrio também é mencionado em um dos tratados de Menandro, o Retor, como uma divindades que estaria presente nas celebrações nupciais: Menand. Rhet. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 400 19.

[52] Acerca da menção a uma única *Gratia* e não a três, como seria o usual, *uide* O. PEDERZANI, *Il Talamo, l'Albero e lo Specchio*, *ad* I 2, 19, p. 45. A equivalência do poderio desses deuses em âmbito poético é enfatizada por Estácio mais adiante neste epitalâmio: Stat. *Siluae*, I 2, 219-228.

[53] Stat. *Siluae*, I 2, 16-23. A menção a violetas (*uiolae*) entre as flores que seriam lançadas pelo Amor e pela Graça sobre o casal talvez constitua uma alusão ao nome da noiva, *Violentilla*, a qual é referida por Marcial pela forma grega desse vocábulo (*Ianthis*) ao longo de seus epigramas. Acerca da possibilidade do nome *Violentilla* derivar de *uiolentus* ou correlatos e não de *uiola*, , *uide* F. VOLLMER, *Publius Papinius Statius, Silvarum Libri*, p. 237; I. KAJANTO, *The Latin Cognomina*, p. 268. Acerca da presença de flores e outras imagens vegetais na composição de epitalâmios, *uide* nota de rodapé 72, p. 78.

[54] Apolo: *Paean* (Stat. *Siluae*, I 2, 2), *Phoebus* (*Id. ib*., I 2, 17); Musas: *canoro demigrant Helicone deae* (*Id. ib*., I 2, 3-4); Vênus: *genetrix Aeneia* (*Id. ib*., I 2, 11); Baco: *Euhan* (*Id. ib*., I 2, 17); Mercúrio: *uolucer Tegeaticus* (*Id. ib*., I 2, 18).

[55] Stat. *Siluae*, I 2, 7-10:

quas inter uultu petulans Elegea propinquat
celsior adsueto diuasque hortatur et ambit
alternum fultura pedem, decimamque uideri
se cupit et medias fallit permixta sorores. 10

[56] Ovid. *Amores*, III 1, 7-10:

uenit odoratos Elegia nexa capillos,
et, puto, pes illi longior alter erat.
forma decens, uestis tenuissima, uultus amantis,
et pedibus uitium causa decoris erat. 10

Coincidentemente ou não e independentemente da diferença métrica, ambas as imagens ocupam a mesma posição (versos 7-10) em seus respectivos poemas.

qual culmina na equiparação de seus versos elegíacos aos versos de outros poetas elegíacos que o precederam[57].

O nome de Estela é o primeiro a ser mencionado[58], interpelado pela própria *persona* do poeta, e é a ele que Estácio se dirige na maior parte deste poema[59]; o nome de Violentila é mencionado uma única vez ao longo de todo o poema[60]. É sua paixão por Violentila, e não o contrário, que é enfatizada ao longo do epitalâmio, o que seria aparentemente justificado não apenas pelo fato de Estela ter encomendado este poema a Estácio, mas também por sua caracterização como amante elegíaco rejeitado por sua *domina*. Um motivo aparentemente tradicional, o pudor demonstrado pela noiva durante a *deductio*, é associado à imagem de Violentila já nesses versos iniciais. Apesar de essa imagem inicial não sugerir isso, pelo fato de Violentila ser uma viúva, o que somente é anunciado ao leitor nos versos 138-139, Estácio insere esse motivo em um outro contexto, desvinculando o pudor da imagem da noiva virgem e temerosa diante do casamento e associando-o à imagem da castidade e ao conceito romano de esposa *uniuira*[61], relutante em se casar em respeito a seu primeiro marido, caracterização que é apresentada com mais detalhes na narrativa etiológica que ocupa a posição central do poema[62].

A chegada de Violentila à casa de Estela e o reconhecimento público de ambos pela primeira vez como um casal ocupa a segunda parte desses versos iniciais (*Id. ib.*, I 2, 24-45). Estácio apresenta um retrato casto desse casal, desmentindo a fama, talvez derivada da própria obra de Estela como poeta elegíaco[63], mas não necessariamente dissociada da figura real dos noivos, de que eles manteriam uma relação amorosa ilícita antes do casamento. A castidade de Violentila é realçada ainda pela referência à anuência divina que o casal teria recebido por ocasião de sua união legítima[64] e pela alusão à tópica poética, popular na poesia amorosa, conhecida como παρακλαυσίθυρον, segundo a qual o amante, refutado por sua *domina*, "senhora",

---

[57] Stat. *Siluae*, I 2, 250-255.
[58] Stat. *Siluae*, I 2, 17.
[59] Violentila é endereçada individualmente por Estácio somente nos poucos versos que precedem a *allocutio sponsalis*: Stat. *Siluae*, I 2, 260-265.
[60] Stat. *Siluae*, I 2, 25.
[61] Acerca desse conceito, *uide* p. 85, com bibliografia citada na nota de rodapé 120.
[62] Acerca da caracterização de Violentila neste epitalâmio, caracterização que incorporaria elementos relativos a duas imagens distintas, a da casta noiva e da poderosa *domina*, *uide* N. K. ZEINER-CARMICHAEL, "Perfecting the Ideal: Molding Roman Women in Statius's *Silvae*", pp. 166-175.
[63] Acerca da representação do *uates* na obra poética de Estácio, *uide* H. LOVATT, "Statius, Orpheus, and the Post-Augustan Vates", pp. 145-163.
[64] Stat. *Siluae*, I 2, 31-33.

encontra as portas da casa dela trancadas e se lamenta junto a elas por ter sido preterido nessa ocasião[65]. A referência ao *limen*, "limiar"[66], adquire um duplo sentido nessa passagem, indicando não apenas que a noiva adentrou finalmente sua nova casa e o casamento foi estabelecido aos olhos da sociedade, mas também que a *domina* consentiu finalmente em receber seu amante em seu leito. Tal noiva seria de qualquer forma um prêmio digno de seus esforços, excelência que é enfatizada pela comparação dos esforços e sofrimentos de Estela a diversos exemplos mitológicos[67].

Esta primeira parte do poema é concluída por uma invocação do poeta endereçada a uma Musa em particular, Erato, divindade que presidiria a poesia amorosa (*Id. ib.*, I 2, 46-50)[68]. Um vocábulo se destaca nesse trecho, *causa*, "causa, motivo"[69], vocábulo que não apenas retoma os versos iniciais desta seção, no qual o poeta se refere inicialmente às Musas e indaga acerca do que teria motivado a aproximação dos deuses e qual a razão dos festejos[70], mas também antecipa a natureza etiológica da próxima seção, marcando a transição entre as duas seções e se apresentando como uma espécie de prólogo para os versos que se seguem[71].

A seção que inicia no verso 51 (*Id. ib.*, I 2, 51-200) apresenta um αἴτιον acerca da origem da paixão de Estela e do modo como Violentila foi persuadida a se unir a ele em um segundo matrimônio. Apesar de Estácio apresentar nesse αἴτιον a união desse casal como resultado de uma intervenção divina, NAUTA defende que na realidade esse

---

[65] Stat. *Siluae*, I 2, 34-37. Acerca dessa tópica e do *tópos* do *exclusus amator*, *uide* F. O. COPLEY, *Exclusus Amator*, *passim*; O. PEDERZANI, *Il Talamo, l'Albero e lo Specchio*, *ad* I 2, 34-36, p. 52; II 3, 35-37a, p. 182. A espera de Estela diante das portas fechadas de Violentila é referida novamente mais adiante: Stat. *Siluae*, I 2, 195-196.

[66] Stat. *Siluae*, I 2, 34.

[67] Stat. *Siluae*, I 2, 38-45.

[68] Stat. *Siluae*, I 2, 46-50:

Sed quae causa toros inopinaque gaudia uatis
attulit, hic mecum, dum feruent agmine postes
atriaque et multa pulsantur limina uirga,
hic, Erato iucunda, doce. uacat apta mouere
colloquia, et docti norunt audire penates. 50

Erato também é invocada no início de outro poema que integra as *Siluae* (Stat. *Siluae*, IV 7, 2), mas não em contexto amoroso; acerca dessa invocação, *uide* K. M. COLEMAN, *Statius: Silvae IV*, *ad* IV 7, 2, pp. 198-199. Acerca da utilização e da função da invocação das Musas na poesia de Estácio, *uide* G. ROSATI, "Muse and Power in the Poetry of Statius", pp. 229-251. Erato também é a Musa invocada no início do canto III dos *Argonautica* para instruir o poeta acerca da história de amor de Jasão e Medéia; acerca da possibilidade do canto III desse poema ter sido empregado como modelo por Estácio na representação do amor de Estela e Violentila, *uide* K. K. HERSCH, "Violentilla Victa", pp. 197-205.

[69] Stat. *Siluae*, I 2, 46.

[70] Stat. *Siluae*, I 2, 16. O substantivo *causa* é empregado ainda uma terceira vez neste poema: *Id. ib.*, I 2, 257.

[71] Entendendo esses versos como uma espécie de prólogo, a menção a *colloquia*, "colóquios", no verso 50 talvez possa ser entendida não somente como uma referência à relação do poeta com a Musa, mas também como anúncio da matéria que será apresentada logo a seguir.

casamento possivelmente teria tido uma motivação mais terrena, a retomada, no reinado de Domiciano, da *lex Iulia de adulteriis coercendis*, lei de teor moralizante que tentaria coibir as relações não sancionadas pela sociedade[72].

Esta seção se divide me duas cenas, a primeira situada na residência celeste de Vênus (*Id. ib.*, I 2, 51-146) e a segunda na residência romana de Violentila (*Id. ib.*, I 2, 147-200). A primeira cena se centra no pedido que um dos Amores dirige a sua mãe, Vênus, e na resposta recebida; a segunda na fala de caráter suasório que Vênus dirige a Violentila, a qual possui o intuito de convencê-la a se unir a Estela. Motivos elegíacos romanos e um vocabulário apropriado a esse gênero poético são empregados ao longo de toda a seção[73], sobretudo na primeira cena, em grande parte associados à caracterização de Estela como poeta elegíaco e talvez aludindo diretamente a sua própria obra, obra que nos é, entretanto, desconhecida[74]. É por meio das falas dessas divindades que Estácio enuncia também o elogio dos noivos, o qual seria esperado em um epitalâmio, conferindo assim a esse elogio autoridade divina.

A primeira cena (*Id. ib.*, I 2, 51-146) se inicia com a imagem de Vênus deitada em seu leito ao lado de Marte. Embora o episódio homérico acerca da punição preparada por Hefesto/Vulcano ao descobrir a traição de sua esposa, Afrodite/Vênus[75], seja mencionado nesses versos, já que esse seria o mesmo leito onde ela outrora teria se unido a Ares/Marte e sido descoberta por seu marido[76], Vulcano não é nenhuma vez nomeado ao longo do poema e os amores de Vênus e Marte aparentemente se apresentam como lícitos. Por toda a volta, a turba de Amores a rodeia, impacientes acerca de suas próximas tarefas, mas apenas um deles se destaca e dirige uma fala a sua mãe (*Id. ib.*, I 2, 65-102). O retrato de Vênus e Amor é grande medida similar ao encontrado em poemas elegíacos romanos anteriores: destacam-se a languidez da deusa, a imagem do leito, presente em ambas as cenas, a imagem da chama, as flechas e

---

[72] Acerca dessa possibilidade, *uide* R. R. NAUTA, *Poetry for Patrons*, pp. 298-300.

[73] Para Zeiner, o αἴτιον em si reconta a história do casamento de Estela e Violentila a partir da perspectiva de uma relação amorosa elegíaca, na qual os noivos são apresentados como personagens que vivenciam todo as etapas atribuídas uma relação elegíaca; *uide* N. K. ZEINER, *Nothing Ordinary Here*, pp. 142 sqq.

[74] Acerca dos modelos poéticos que teriam sido empregados na construção desse αἴτιον, *uide* A.-M. TAISNE, *L' Esthétique de Stace*, pp. 250-252. Acerca da possível influência de Calímaco sobre a obra poética de Estácio, *uide* F. DELARUE, *Stace, Poète Épique*, pp. 117 sqq. Acerca da utilização de αἴτια na composição dos poemas que integram as *Siluae*, *uide* S. T. NEWMYER, *The Silvae of Statius*, pp. 61sqq.

[75] Hom. *Odyssea*, Θ 266-366.

[76] Stat. *Siluae*, I 2, 59-60:

fessa iacet stratis, ubi quondam conscia culpae
Lemnia deprenso repserunt uincula lecto. 60

aljavas como atributos dos Amores e a descrição dessas divindades como uma espécie de exército, o qual subjuga os mortais e os coloca sob a servidão do amor [*seruitium amoris*].

Em sua fala (*Id. ib.*, I 2, 65-102), Amor narra primeiramente como nunca falhou em uma das tarefas que lhe teriam sido atribuídas por sua mãe[77] e descreve como ele mesmo teria transpassado o corpo de Estela com o conteúdo de toda uma aljava, colocando-o sob o jugo de uma *domina* em particular[78]. Comovido agora por todo seu sofrimento e por suas preces, ele tenta convencer a deusa[79] a uni-lo a Violentila em uma união legítima, pondo fim a seus queixumes. A intensidade da paixão de Estela por Violentila é comparada a dois exemplos mitológicos, os mitos de Hipômenes e Atalanta e de Hero e Leandro, nos quais os heróis também teriam sido ajudados por Vênus e/ou Amor[80].

Em meio à apresentação de seus feitos e de seu pedido a Vênus, Amor enuncia também uma série de elogios acerca de Estela. Em um primeiro momento são mencionados os elogios acerca de sua família e sua origem e acerca de sua beleza[81], elogios que seriam esperados em uma composição nupcial. Junto à menção à beleza do noivo, Estácio nos apresenta também uma breve etiologia sobre a origem do nome *Stella*, "Estela" e ao mesmo tempo "estrela", sugerindo que seu nome aludiria aos próprios astros e sua beleza seria comparável a deles[82]. Segundo Amor, a excelência de Estela seria tão grande que ele seria um partido digno de qualquer noiva romana[83]. Nos versos finais de sua fala, Amor dirige elogios a produção poética de Estela, caracterizando-o como poeta elegíaco[84]. Por meio do contraste entre a matéria épica e a

---

[77] Stat. *Siluae*, I 2, 65-67:

[78] Stat. *Siluae*, I 2, 74-84. É interessante notar com a imagem do jugo é empregada em contextos diversos ao longo do poema, referindo-se tanto ao casamento (Stat. *Siluae*, I 2, 138: *iuga*; 165: *iugo*; 183: *iugali*) e à própria esposa (*Id. ib.*, I 2, 20: *coniugis*), como também a submissão do amante elegíaco a sua *domina* (*Id. ib.*, I 2, 78: *iugum*).

[79] Amor tenta persuadi-la não apenas com seu discurso, mas também com alguns gestos afetuosos: Stat. *Siluae*, I 2, 103-104.

[80] Conseqüências menos favoráveis são associadas, porém, tradicionalmente a esses mitos. Leandro teria por fim morrido afogado em meio a uma tempestade, tentando chegar até Hero, a qual, ao descobrir sua morte, teria se jogado de um penhasco. Em uma das versões do mito, Atalanta e Hipômenes seriam posteriormente punidos pelos deuses e transformados em leões.

[81] Stat. *Siluae*, I 2, 70-73:

clarus de gente Latina 70
est iuuenis, quem patriciis maioribus ortum
nobilitas gauisa tulit praesagaque formae
protinus e nostro posuit cognomina caelo.

[82] Stat. *Siluae*, I 2, 72-73.

[83] Stat. *Siluae*, I 2, 76-77.

[84] Stat. *Siluae*, I 2, 93-102:

lumina detersi. quotiens mihi questus Apollo

matéria apropriada à elegia amorosa, Estácio constrói uma espécie de *recusatio* da Épica[85], a qual se aplica não somente aos poemas elegíacos compostos por Estela, mas de certa forma também às *Siluae* em relação à obra épica de Estácio. Os lamentos que seriam testemunhados por Apolo também parecem ter uma dupla atribuição, referindo-se aos lamentos de Estela, representados aqui e provavelmente também em sua produção poética elegíaca, mas também a própria matéria que teria dado origem à elegia[86]. Devido a nossa falta de informações e desconhecimento da obra poética de Estela, já que nenhum de seus poemas foi conservado, uma única alusão a essa obra pode ser identificada nesses versos: a referência a um poema que ele teria composto, possivelmente a partir de um modelo catuliano[87], acerca da morte de uma pomba de Violentila[88], poema que também é mencionado por Marcial em seus epigramas[89].

Vênus não recusa seu pedido. Na resposta que dirige a seu filho (*Id. ib.*, I 2, 106-140), a deusa apresenta, em contraposição ao elogio de Estela enunciado por Amor, um elogio de Violentila, centrado sobretudo em sua beleza, mas, assim como visto no elogio de Estela presente na fala do Amor e esperado em um poema nupcial, seus pais e sua linhagem também são brevemente mencionados, embora seus nomes não sejam mencionados; essa ausência de nomes talvez reflita o novo padrões sociais da época e o surgimento de uma nova aristocracia, conhecida pela riqueza e desvinculada em grande parte daquelas que seriam as famílias tradicionais romanas que teriam estado no poder até pouco tempo[90]. Vênus a caracteriza como sua discípula, a qual ela própria teria instruído desde seu nascimento[91]. Conforme o que é expresso nessa fala, Violentila

---

sic uatem maerere suum! iam, mater, amatos
indulge thalamos. noster comes ille piusque 95
signifer armiferos poterat memorare labores
claraque facta uirum et torrentes sanguine campos;
sic tibi plectra dedit, mitisque incedere uates
maluit et nostra laurum subtexere myrto.
hic iuuenum lapsus suaque aut externa reuoluit 100
uulnera; pro! quanta est Paphii reuerentia, mater,
numinis: hic nostrae defleuit fata columbae.

[85] Ovídio também apresenta uma *recusatio* similar nos dois poemas programáticos que abrem seus primeiros livros dos *Amores*: Ovid. *Amores*, I 1; II 1.

[86] Pederzani também identifica nessa referência uma alusão à identificação do lamento como matéria elegíaca; *uide* O. PEDERZANI, *Il Talamo, l'Albero e lo Specchio*, *ad* I 2, 93, p. 76.

[87] Catull. *Carmina*, II *et* III.

[88] Stat. *Siluae*, I 2, 101-102.

[89] Mart. *Epigrammata*, I 7; VII 14. Acerca de uma possível referência a essa composição atribuída a Estela em uma epístola de Plínio, *uide* "Catull, Vergil, Martial und Stella in Plinius Epist. 9,25", pp. 83-87.

[90] Acerca do surgimento de uma nova aristocracia, *uide* R. MELLOR, "The New Aristocracy of Power", pp. 69-101. Acerca das imagens de luxo e abundância de recursos presente na literatura desse período, *uide* a bibliografia citada na nota de rodapé 108, p. 178.

[91] Stat. *Siluae*, I 2, 107 sqq.

destacar-se-ia das outras mulheres romanas não apenas pela beleza, mas também pela riqueza, a qual é mais detalhada na descrição de sua residência mostrada na cena seguinte, sendo comparável a uma deusa[92], mas sua índole seria ainda superior a sua beleza e riqueza[93]. O tom hiperbólico de sua fala é enfatizado ainda mais pela lista de divindades que deveriam lhe ofertar adornos[94] e a pela lista de deuses que teriam deixado de perseguir outras heroínas, enfeitiçados pela sua beleza[95].

A união futura de Violentila, decisão que Estácio declara ter sido tomada pela própria deusa, eximindo assim a jovem de acusações, já é também anunciada nessa fala, associada ao principal motivo pelo qual a futura noiva estaria se mostrando relutante em ceder às súplicas de Estela: ela gostaria de permanecer fiel à memória de seu primeiro marido, permanecendo *uniuira*[96]. Como já sugerido anteriormente, a referência a essa fidelidade e uma suposta castidade, as quais são retomadas novamente pelo poeta na cena seguinte, justificariam a presença, já no início desta composição[97], do *tópos* nupcial relativo ao pudor da noiva e de certa forma a sua virgindade, embora estas fossem suas segundas núpcias[98]. Um dos modelos poéticos para essa relutância e o desejo de permanecer fiel à memória do primeiro marido seria a caracterização de Dido encontrada na *Eneida*[99], mas a menção ao ideal de *matrona uniuira* seria encontrada também em outras fontes[100].

Essa primeira parte se encerra com os preparativos de Vênus e Amor para se dirigirem à casa de Violentila e sua chegada nesse local[101]. A curta menção a essa residência nessa passagem[102] serve não apenas como transição entre as duas cenas, mas também como uma espécie de prenúncio da ostentação que virá a seguir.

---

[92] Stat. *Siluae*, I 2, 114-120.
[93] Stat. *Siluae*, I 2, 122: *uincit opes animo*.
[94] Stat. *Siluae*, I 2, 122-129.
[95] Stat. *Siluae*, I 2, 130-136. A escolha de Estácio recai sobre deuses já mencionados por ele neste poema em contexto nupcial, *i.e.* celebrando ou participando diretamente do cerimonial: Apolo, Baco e Juno (por extensão de Júpiter).
[96] Acerca desse ideal romano, *uide* p. 172.
[97] Stat. *Siluae*, I 2, 12.
[98] Acerca da representação
[99] Vergil. *Aeneis*, IV 9 sqq. Acerca da representação de Dido nesse poema, *uide* a bibliografia citada na nota de rodapé 333, p. 124.
[100] Para algumas inscrições fúnebres que fariam referência a esse ideal, *uide* G. WILLIAMS, "Some Aspects of Roman Marriage Ceremonies and Ideals", p. 23. Como apontado por Pederzani, Propércio também se refere a esse ideal em sua elegia acerca da morte de Cornélia (Propert. *Elegiae*, IV 11, 68: *fac teneas unum nos imitata uirum*). Para essa autora, a menção a esse e o outros valores moralizantes refletiriam a situação político-ideológica da época flaviana; *uide* O. PEDERZANI, *Il Talamo, l'Albero e lo Specchio*, *ad* I 2, 138, pp. 92 sqq.
[101] Stat. *Siluae*, I 2, 140-146.
[102] Stat. *Siluae*, I 2, 144-146.

A segunda cena se passa então na morada de Violentila (*Id. ib.*, I 2, 147-200). Assim como Vênus na primeira cena, quando interpelada pelos Amores, ela também se encontra deitada em seu leito por ocasião da chegada da deusa[103]. Esse não é o único elo entre as duas cenas. A fala de Vênus é precedida aqui por uma écfrase da casa de Violentila, a qual se concentra sobretudo no luxo com o qual ela é adornada[104], retomando o elogio de sua riqueza expresso na fala anterior da deusa. Essa residência é também comparada às estrelas[105] e as moradas dos celestes[106], em uma possível alusão aqui a Estela e à etiologia, apresentada por Estácio na cena anterior, acerca de seu nome[107], talvez insinuando que a casa e por conseqüência a própria noiva estariam à altura não apenas dos imortais, mas também de seu futuro marido[108].

A segunda fala de Vênus (*Id. ib.*, I 2, 162-193)[109], esta agora persuasória e dirigida a Violentila, centra-se sobre a utilidade e necessidade dos casamentos, já que as uniões nupciais seriam vistas não apenas como esperança de continuidade de uma linhagem gloriosa, mas também como necessárias para o surgimento e desenvolvimento das cidades[110]. Diante da importância do casamento, a preocupação de Violentila com a castidade e fidelidade manifesta ter uma relevância menor do que seria esperado. Para tentar persuadir a jovem, Vênus recorre, porém, não somente a esse argumento. Ela enfatiza ainda como a beleza de Violentila logo irá fenecer e que é necessário aproveitar sua juventude, temática que é retomada na *allocutio sponsalis* presente nos versos

---

[103] Stat. *Siluae*, I 2, 161.

[104] Como apontado por Pederzani, a apresentação do luxo avistado por Vênus por ocasião de sua chegada à casa de sua protegida e a imagem das portas da casa se abrindo parecem aludir à imagem que os convidados de um casamento teriam ao adentrar a casa disposta para tal celebração; *uide* O. PEDERZANI, *Il Talamo, l'Albero e lo Specchio*, *ad* I 2, 145, pp. 95-96.

[105] Stat. *Siluae*, I 2, 147: *digna deae sedes, nitidis nec sordet ab astris*.

[106] Stat. *Siluae*, I 2, 147 *et* 158-160.

[107] Essa alusão é identificada também por Newlands: C. E. NEWLANDS, *Statius'* Silvae *and the Poetics of Empire*, p. 98.

[108] Para Newlands, a descrição da casa de Violentila revelaria um novo conceito de nobreza que estaria em vigor nessa época e, consequentemente, detalhes acerca de uma nova estrutura social, mas não somente isso: a descrição da morada seria uma descrição também da própria noiva, de modo que o equilíbrio constante da temperatura da casa refletiria a própria temperança de sua dona; *uide* C. E. NEWLANDS, *Statius'* Silvae *and the Poetics of Empire*, pp. 93-105. Acerca do uso de tópicas poéticas tradicionais nas *Siluae* para expressar a realidade socio-econômica do período, *uide* F. MARTELLI, "Plumbing Helicon: Poetic Property and the Material World of Statius' Silvae", pp. 145-177. Acerca da representação da riqueza na literatura da dinastia flaviana, *uide* S. MRATSCHEK-HALFMANN, *Divites et Praepotentia, passim*. Acerca das imagens relativas a um equilíbrio entre o frio e o quente, aludindo à possibilidade de melhorar a própria natureza, adotadas no elogio das vilas romanas, *uide* F. VOLLMER, *Publius Papinius Statius, Silvarum Libri*, *ad* I 2, 157, p. 252. Acerca da descrição da casa de Violentila, *uide etiam* O. PEDERZANI, *Il Talamo, l'Albero e lo Specchio*, *ad* I 2, 148-157, pp. 97-104.

[109] Para um comentário mais detalhado da estrutura dessa fala e uma análise dos modelos que seriam aludidos por esses versos, *uide* G. LAGUNA MARISCAL, "Invitación al Matrimonio: En torno a un Pasaje Estaciano (*Silu.* I 2, 161-200)", pp. 263-288.

finais[111], e também os atributos do noivo, o qual se destaca não apenas por amá-la exclusivamente e por sua beleza e estirpe, mas também por seu papel na sociedade, na qual se destaca tanto por seus poemas quanto por seu papel na vida pública romana[112]. Nos versos que remetem à carreira pública de Estela[113], Estácio insere em meio aos elogios do noivo uma mensagem dirigida ao próprio Domiciano, insinuando que o imperador deveria conceder um consulado antes do tempo a Estela, pedido similar àquele que é visto em um dos epigramas de Marcial[114], mas que aparentemente não teria sido então concedido[115]. Após a exortação de que o casamento seja finalmente concretizado, esta fala se encerra com uma lista de uniões, entre as quais se incluem uniões entre animais, fenômenos celestes e uniões mitológicas, que seriam e teriam sido proporcionadas por Vênus[116], dentre as quais se sobressaem as uniões entre mortais e deuses que teriam levado à fundação de Tróia, ao mesmo tempo ressaltando e justificando o papel de destaque dado a essa deusa no culto imperial romano[117].

Os versos que encerram essa seção (*Id. ib.*, I 2, 194-200) indicam que as palavras divinas pouco a pouco começaram a surtir efeito sobre a futura noiva, mas não somente isso: os poemas que Estela teria composto em sua honra e seriam conhecidos por toda a cidade também voltaram a sua mente, assim como a lembrança de seus lamentos, promessas e presentes[118], elementos que parecem remeter novamente à

---

[110] Esse paralelismo é empregado também por Catulo: Catull. *Carmina*, LXI 61-75. É Hímen, porém, o deus que rege as uniões nupciais nesse poema.

[111] Stat. *Siluae*, I 2, 275-276.

[112] Stat. *Siluae*, I 2, 170-181.

[113] Stat. *Siluae*, I 2, 174-181:

hunc et bissenos (sic indulgentia pergat
praesidis Ausonii!) cernes attollere fasces 175
ante diem; certe iam nunc Cybeleia mouit
limina et Euboicae carmen legit ille Sibyllae.
iamque parens Latius, cuius praenoscere mentem
fas mihi, purpureos habitus iuuenique curule
indulgebit ebur, Dacasque (et gloria maior) 180
exuuias laurosque dabit celebrare recentes.

[114] Mart. *Epigrammata*, IX 42.

[115] Conforme Marcial, Estela somente teria se tornado cônsul no ano 101 d.C., quando Domiciano já teria sido assassinado: Mart. *Epigrammata*, XII 2 (3).

[116] Stat. *Siluae*, I 2, 183-193.

[117] Acerca da importância dada à deusa durante a dinastia júlio-claudiana, atributos que são em grande parte retomados durante a dinastia flaviana, *uide* P. ZANKER, *The Power of Images in the Age of Augustus*, pp. 195-201; C. U. MERRIAM, "The Julians and Venus", *in Love and Propaganda*, pp. 19-30.

[118] Stat. *Siluae*, I 2, 195-199:

redeunt animo iam dona precesque 195
et lacrimae uigilesque uiri prope limina questus,
Asteris et uatis totam cantata per urbem,
Asteris ante dapes, nocte Asteris, Asteris ortu,
quantum non clamatus Hylas.

temática do παρακλαυσίθυρον[119]. Diversamente do pseudônimo mencionado por Marcial em seus versos, *Ianthis*, latinização da forma grega ἴανθος, termo provavelmente derivado de ἴον, "violeta", e empregado igualmente para designar tais flores, fazendo assim um jogo poético entre a referência a *uiola*, "violeta", e o próprio nome de Violentila[120], Estácio atribui a Estela a utilização de um outro codinome para se referir a sua amada em suas elegias, *Asteris*, forma latina derivada do grego ἀστήρ, "astro, estrela", criando uma espécie de forma feminina do nome de Estela. A epanalepse do nome *Asteris*, repetido quatro vezes[121], aparentemente tem duas funções: enfatizar a então popularidade do poema e talvez também enfatizar que essa era a única temática presente nas composições do poeta nesse momento.

Na seção final (*Id. ib.*, I 2, 201-277), o foco retorna para a celebração das núpcias de Estela e Violentila e a *persona* poética de Estácio novamente se dirige ao poeta em segunda pessoa, incitando-o a honrar agora o leito nupcial[122], já que, como todos já sabem, Violentila cedeu a seus pedidos e aceitou se unir a ele[123]; de forma similar, depois de uma longa jornada Alfeu também teria finalmente se unido a Aretusa[124]. Imagens mitológicas diversas são comparadas à inigualável felicidade do noivo nesse dia: a felicidade do noivo seria maior que a alegria de Páris e Teseu ao verem suas amadas se aproximando do local no qual se uniriam a eles quando o dia tão esperado finalmente chegou[125]. O emprego da expressão *Latios inter placidissime uates*, "o mais brando entre os poetas latinos", evidencia ainda mais a ênfase na caracterização da *persona* do noivo como poeta ao longo de todo o poema e também justifica a "presença" dos poetas considerados então exemplares entre os vates que deveriam celebrar as núpcias de Estela e Violentila por meio de seus dísticos elegíacos[126].

A prontidão com que Apolo e Baco, deuses responsáveis pela inspiração poética divina, já mencionados na primeira parte deste poema entre as divindades que honrariam este casamento[127], põem-se a caminho para celebrarem conjuntamente as

---

[119] Stat. *Siluae*, I 2, 34-37
[120] *Viola*, "violeta", é uma das flores referidas por Estácio no início deste poema (Stat. *Siluae*, I 2, 22), talvez também se referindo a essa supostamente falsa etimologia. Acerca de outra possível etimologia para o nome *Violentilla*, *uide* nota de rodapé 53, p. 171. Acerca do nome *Ianthis, uide etiam* G. FAROUK, *Martial, Buch VI*, *ad* VI 21, 1, p. 178.
[121] Stat. *Siluae*, I 2, 197-198.
[122] Stat. *Siluae*, I 2, 201: *macte toris*.
[123] Stat. *Siluae*, I 2, 201-203.
[124] Stat. *Siluae*, I 2, 203-208.
[125] Stat. *Siluae*, I 2, 209-218.
[126] Stat. *Siluae*, I 2, 250-255.
[127] Stat. *Siluae*, I 2, 17.

núpcias de Estela, trazendo também presentes para o noivo[128], é descrita de forma parelha, assim como também seus atributos e o modo como eles estão dispostos para a celebração[129]. Esses não são, porém, as únicas divindades nomeadas nesta seção. Hímen é apresentado como o responsável por entoar cantos nupciais, Juno concede uma união legítima ao casal e a Concórdia, aqui divinizada, reforça esses laços[130]; todos esses três deuses são comumente associados a comemorações nupciais. Não apenas convidados divinos acorrem à casa de Estela para presenciarem esta união: diversas esferas da sociedade romana se apresentam lado a lado para testemunharem a felicidade do casal e a beleza da noiva[131], atestando assim também a popularidade de Estela como figura pública e/ou a popularidade de suas composições nesse período[132].

O emprego da frase *hic fuit ille dies*, "assim foi aquele dia", nas posições iniciais do verso 241 parece indicar que nesse ponto se encerra o relato, não realístico, de Estácio acerca do dia em que esse matrimônio foi celebrado, exatamente no momento em que tálamo deveria ser fechado. Ao invés de enunciar então a *allocutio sponsalis*, apropriada a essa ocasião, a qual somente será apresentada nos versos que concluem este epitalâmio (*Id. ib.*, I 2, 267-277), a *persona* poética de Estácio dirige então um último elogio ao noivo.

A glória de Estela seria tanta, que ele próprio deveria celebrar tal ocasião festiva em seus versos, mas somente a parte que seria lícita. A casta Violentila, não mais virgem, seria então comparada no momento de adentrar o tálamo a algumas das virgens presentes nos mitos acerca da história pregressa de Roma, Rea Sílvia, Lavínia e Cláudia

---

[128] No *carmen* LXIV de Catulo os deuses também trazem presentes para honrar as núpcias de Tétis e Peleu: Catull. *Carmina*, LXIV 278-293.

[129] Stat. *Siluae*, I 2, 219-228:

At procul ut Stellae thalamos sensere parari
Letous uatum pater et Semeleius Euhan, 220
hic mouet Ortygia, mouet hic rapida agmina Nysa.
huic Lycii montes gelidaeque umbracula Thymbrae
et Parnasus honos: illi Pangaea resultant
Ismaraque et quondam genialis litora Naxi.
tunc caras iniere fores comitique canoro 225
hic chelyn, hic flauam maculoso nebrida tergo,
hic thyrsos, hic plectra ferunt; hic enthea lauro
tempora, Minoa crinem premit ille corona.

[130] Stat. *Siluae*, I 2, 237-240:

iamdudum poste reclinis
quaerit Hymen thalamis intactum dicere carmen
quo uatem mulcere queat. dat Iuno uerenda
uincula, et insigni geminat Concordia taeda. 240

Os votos acerca da concórdia do casal são, porém, omitidos da *allocutio sponsalis*.

[131] Stat. *Siluae*, I 2, 229-237.

[132] A disposição da casa para o casamento, assim a presença de convidados humanos e divinos parecem aludir em parte ao casamento de Tétis e Peleu como representado no *carmen* LXIV de Catulo.

Quinta[133], de certo modo rescrevendo a fundação de Roma a partir de um viés amoroso, como já apontado por ROBERTS[134]. Esse elogio, entretanto, parece ser de certa forma dirigido não somente à Violentila, mas também a Estela, o qual, ao lado de tal noiva, também teria seu nome e o dia de suas bodas perpetuados na história romana. O maior elogio ainda estaria, porém, por vir. Por meio de um vocabulário militar, geralmente associado, em âmbito elegíaco, ao exército de Amores, tópica tradicionalmente conhecida como *militia amoris*, invoca-se a presença agora de um exército de poetas inspirados, elegíacos sobretudo, como seria esperado, prontos para celebrar a ocasião[135]. Entre eles estariam os poetas elegíacos mais renomados[136], os quais serviriam como modelo para as gerações seguintes e provavelmente para o próprio Estela[137]. Se isso fosse possível, Filitas, Calímaco, Propércio, Ovído e Tibulo também deveriam honrar Estela com seus versos[138].

---

[133] Stat. *Siluae*, I 2, 241-246:

hic fuit ille dies: noctem canat ipse maritus,
quantum nosse licet. sic uicta sopore doloso
Martia fluminea posuit latus Ilia ripa;
non talis niueos strinxit Lauinia uultus
cum Turno spectante rubet; non Claudia talis 245
respexit populos mota iam uirgo carina.

Acerca do tratamento desses mitos por Estácio e de certas ambigüidades identificadas na escolha dessas imagens, *uide* M. ROBERTS, "The Use of Myth in Latin Epithalamia from Statius to Venantius Fortunatus", pp. 326-327. Para Pederzani, esses versos corresponderiam à ἔκφρασις τῆς νύμφης, a qual, apresentada aqui de forma indireta, através de imagens históricas, preservaria a privacidade da noiva e se privaria de expor detalhes mais maliciosos acerca da noite de núpcias, como prescrito por Menandro, o Retor; *uide* O. PEDERZANI, *Il Talamo, l'Albero e lo Specchio*, *ad* I 2, 241-246, p. 132.

[134] *Vide* M. ROBERTS, "The Use of Myth in Latin Epithalamia from Statius to Venantius Fortunatus", p. 327.

[135] Pederzani identifica o trecho formado pelos versos 247-277 como um ἐπιθαλάμιον em seu sentido estrito, *id est* um canto que seria entoado diante do tálamo em que os noivos estariam trancados; acerca dessa leitura, *uide* O. PEDERZANI, *Il Talamo, l'Albero e lo Specchio*, *ad* I 2, 247-277, pp. 134 sqq.

[136] Stat. *Siluae*, I 2, 247-255:

Nunc opus, Aonidum comites tripodumque ministri,
diuersis certare modis: eat enthea uittis
atque hederis redimita cohors, ut pollet ouanti
quisque lyra. sed praecipui qui nobile gressu 250
extremo fraudatis opus, date carmina festis
digna toris. hunc ipse Coo plaudente Philitas
Callimachusque senex Vmbroque Propertius antro
ambissent laudare diem, nec tristis in ipsis
Naso Tomis diuesque foco lucente Tibullus. 255

[137] No período flaviano, assim como já na época de Nero, os poetas romanos passariam a utilizar seus próprios antecessores romanos como modelo poético. Acerca do emprego desses novos modelos, *uide* R. MAYER, "Neronian Classicism", pp. 305-318; M. CITRONI, "Quintilian and the Perception of the System of Poetic Genres in the Flavian Age", pp. 1-19. Para Vessey, a atitude dos poetas flavianos em relação à poesia teriam mais pontos de contato com a tradição neotérica dos *poetae noui* do que com a poesia composta durante a época de Augusto; *uide* D. VESSEY, "Aspects of Statius' Epithalamion", pp. 175-176.

[138] Acerca do estabelecimento de determinados cânones poéticos nesse período, *uide* M. CITRONI, "Quintilian and the Perception of the System of Poetic Genres in the Flavian Age", pp. 1-14. Acerca da caracterização de cada um desses poetas nessa passagem, *uide* F. VOLLMER, *Publius Papinius Statius,*

Encerrando o encômio, são apresentados os motivos que teriam levado o próprio Estácio a compor este epitalâmio[139]. Suas justificativas são divididas em duas partes, cada uma delas referente a uma das partes do casal. No que diz respeito ao noivo[140], não apenas a ocasião e a intensidade do amor do casal teriam levado Estácio a celebrá-lo nesses versos, mas também a natureza e a excelência de sua obra, a qual se originaria, assim como as próprias composições de Estácio, de uma mesma fonte poética[141], caracterizando ambos como servos das Musas[142]. Por meio da caracterização de ambos como 'poetas inspirados', Estácio parece também justificar não somente a invocação de uma dessas Musas em particular para lhe inspirar a narrativa sobre a origem desse amor[143], mas também a presença de todas elas e também de Apolo e Baco ao longo deste canto. No que diz respeito a noiva[144], ela seria uma conterrânea de Estácio, também originário de Nápoles, e traria glória, assim como o próprio Estácio, para sua terra natal. Embora isso seja mencionado no prólogo que precede o livro I das *Siluae*, não se faz nenhuma alusão direta aqui ao fato de que este poema provavelmente teria sido encomendado a Estácio pelo próprio Estela[145].

O poema é encerrado por uma *allocutio sponsalis* (*Id. ib.*, I 2, 266-277)[146] construída, ao menos em parte, a partir de motivos tradicionais. É expresso aqui o

---

Silvarum Libri, *ad* I 2, 252 sqq., p. 260; O. PEDERZANI, *Il Talamo, l'Albero e lo Specchio*, *ad* I 2, 252b-255, pp. 136-139.

[139] Stat. *Siluae*, I 2, 256-265.

[140] Stat. *Siluae*, I 2, 256-259.

[141] Acerca da imagem da água e das fontes e sua relação com a inspiração poética e a natureza de certo tipo de poesia, *uide* W. WIMMEL, *Kallimachos in Rom*, pp. 222 sqq.; A. KAMBYLIS, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, *passim*.

[142] Acerca dessa suposta afinidade poética entre Estácio e Estela, *uide* G. ARICÒ, "Stazio e Arrunzio Stella", pp. 345-347. Para Vessey, Estácio, ao se equiparar a Estela, também gostaria ser colocado junto aos grandes poetas do passado, mas enquanto aquele seria lembrado como um herdeiro legítimo dos grandes poetas elegíacos, ele gostaria de ser lembrado como um herdeiro dos grandes poetas épicos; *uide* D. VESSEY, "Aspects of Statius' Epithalamion", pp. 179-180.

[143] Stat. *Siluae*, I 2, 46-50.

[144] Stat. *Siluae*, I 2, 260-265.

[145] Stat. *Siluae*, I *praefatio*, 21.

[146] Stat. *Siluae*, I 2, 266-277:

Heia age, praeclaros Latio properate nepotes,
qui leges, qui castra legant[146]*, qui carmina ludant.*
acceleret partu decimum bona Cynthia mensem,
sed parcat Lucina precor; tuque ipse parenti
parce, puer, ne mollem uterum, ne stantia laedas 270
pectora; cumque tuos tacito natura recessu
formarit uultus, multum de patre decoris,
plus de matre feras. at tu, pulcherrima forma
Italidum, tandem merito possessa marito,
uincla diu quaesita foue: sic damna decoris 275
nulla tibi; longe uirides sic flore iuuentae
perdurent uultus, tardeque haec forma senescat.

desejo de que o casal gere filhos[147], semelhantes aos pais e úteis à cidade[148], ressaltando mais uma vez a importância do casamento para a sociedade, e que a noiva acolha na noite de núpcias seu novo marido[149]. Diana e Lucina são invocadas para que ofereçam um parto tranqüilo e sem dor para Violentila[150]. À criança ainda não gerada pelo casal, pede-se que, no nascimento e após ele, ela poupe o útero e os peitos de sua mãe[151]. Espera-se ainda que seu semblante reflita ao mesmo tempo beleza de sua mãe e seu pai, similarmente ao retrato de um futuro Torquatinho apresentado na *allocutio sponsalis* do *carmen* LXI de Catulo, mas principalmente a da sua mãe, cuja beleza é celebrada pela própria Vênus ao longo deste poema[152]. É a beleza de Violentila que é também objeto dos versos finais[153]: essa beleza não deve fenecer com o casamento e, espera-se, que ela se conserve por muito tempo, somente apresentando pouco a pouco os sinais da velhice.

Infelizmente não foi conservado nenhum outro epitalâmio, com exceção do epigrama de Marcial também dedicado a este casamento, composto por algum contemporâneo de Estácio. Desse modo, não é possível determinar exatamente quão original seria considerado este epitalâmio em sua época e qual teria sido sua recepção por parte de uma audiência flaviana, mas me parece bastante possível que Estácio tenha sido o primeiro poeta a apresentar o casamento de motivos nupciais com uma matéria elegíaca[154] e elementos próprios da épica em uma composição que se divide entre o âmbito público e privado.

Pouco pode ser afirmado também acerca de uma suposta influência dos discursos retóricos epidíticos sobre a composição deste e de outros poemas que compõem as *Siluae* por ausência de evidências. Embora já tenha sido defendido que essas composições expressariam um mero amontoado de *tópoi* retóricos, acredita-se atualmente que a relação entre esses dois universos talvez fosse muito mais tênue do que se pensava há algumas décadas e há uma possibilidade de que os preceitos retóricos acerca da composição de epitalâmios, preceitos similares àqueles que seriam

---

[147] Stat. *Siluae*, I 2, 266-273.
[148] Stat. *Siluae*, I 2, 266-267. Referindo-se à própria relevância que suas composições teriam para a sociedade, Estácio equipara aqui a existência de leis, exércitos e poesia como igualmente úteis e necessárias em uma sociedade ideal.
[149] Stat. *Siluae*, I 2, 273-275.
[150] Stat. *Siluae*, I 2, 268-269.
[151] Stat. *Siluae*, I 2, 269-271.
[152] Stat. *Siluae*, I 2, 271-273.
[153] Stat. *Siluae*, I 2, 275-277.
[154] Para Bright, embora Estácio não empregue o metro elegíaco em nenhuma de suas composições, o imaginário da poesia elegíaca seria aludido em boa parte de suas composições; *uide* D. F. BRIGHT, *Elaborate Disarray*, pp. 8-9.

apresentados posteriormente nos tratados supérstites atribuídos a Menandro, o Retor, e ao Pseudo-Dionísio de Halicarnasso[155], ainda não tivessem sido esquematizados nesse período[156]. A semelhança entre diversas tópicas e exemplos presentes neste epitalâmio de Estácio e aqueles que são referidos nesses tratados talvez possa ser justificada por um movimento inverso: esse e outros epitalâmios teriam servido como modelo e influenciado a composição desses tratados.

Quanto a uma comparação com os epitalâmios romanos supérstites de períodos anteriores, verifica-se que, embora apresentada de outra forma e em um poema que aparentemente não tem o intuito de se mostrar realista, a preocupação em reproduzir elementos próprios do ritual nupcial romano e a alusão a valores e práticas sociais correspondentes aos usos do período ainda possuem lugar nesse tipo de composição. Tanto em Estácio quanto em seus antecessores, o casamento é apresentado como uma instituição vital para a existência de uma cidade, apesar de serem identificadas mudanças na ordem social ao longo do período que os separa.

Motivos tradicionalmente associados a celebrações, como a invocação de determinadas divindades, os archotes, referência a flores e outros tipos de vegetação, ainda encontram-se presentes neste epitalâmio, apesar da estilização do cerimonial. Hímen é mencionado, mas nada se diz acerca dos gritos rituais que o invocariam e o refrão *Hymen o Hymenaee* se encontra ausente desta composição. Deuses e homens são representados em uma convivência harmônica e artificial e suas imagens parecem ter antes o intuito de validar e conferir autoridade aos elogios dirigidos pelo poeta aos noivos do que reproduzir costumes tradicionais.

A pluralidade deste epitalâmio e a fusão entre o aspecto privado da celebração e seu retrato público parecem se refletir também na representação de Vênus, divindade central para a narrativa, ao longo deste canto nupcial. Estácio apresenta a seu leitor a coexistência pacífica de alguns atributos divinos, de modo que a deusa é ao mesmo tempo aquela que rege as uniões 'férteis', seja entre os mortais seja na natureza como um todo, as quais constituiriam a base da sociedade e da continuidade do próprio mundo, e também a deusa que rege as relações amorosas 'ilícitas', apresentadas aqui como matéria da elegia, as quais teriam como principal característica o prazer amoroso e uma não-preocupação com a descendência e continuidade das linhagens. Além disso,

[155] Acerca desses tratados, *uide* pp. 37-49.
[156] Acerca da relação das *Siluae* com as tópicas retóricas vigentes no período, *uide* S. T. NEWMYER, *The Silvae of Statius*, *passim*; A. HARDIE, *Statius and the Silvae*, pp. 73-136; R. R. NAUTA, *Poetry for Patrons*, pp. 269-277.

seu retrato evidencia um aspecto político: essa deusa seria duplamente responsável pela própria história de Roma, tanto por ter se unido, em uma passado mítico mais distante, a Anquises e ter gerado Enéias quanto por ter propiciado as uniões, ilícitas ou não, que teriam como conseqüência a fundação de Roma.

Apesar de ser praticamente impossível especificar qual teria sido a recepção deste epitalâmio entre os contemporâneos de Estácio, em algum momento o modelo estabelecido por essa composição parece ter se popularizado, servindo aparentemente como principal paradigma para os poemas nupciais latinos que teriam sido composto por poetas que o sucederam. Dentre os epitalâmios supérstites que teriam sido compostos durante a Antigüidade Tardia, dedicadas ou não a uma ocasião de performance real e normalmente endereçados, à maneira de Estácio, a um destinatário em particular, são vários os elementos que parecem remeter ao emprego do *Epitalâmio de Estela e Violentila* como modelo poético[157]. A partir possivelmente desse momento, o hexamétrico datílico também passa a ser o metro empregado com maior freqüência na composição de cantos nupciais, sejam eles poemas que entrelaçam a figura dos noivos a uma narrativa mitológica, espelhando provavelmente este epitalâmio estaciano, sejam eles centões nupciais construídos a partir dos versos de Vergílio[158].

[157] Acerca da relação entre o epitalâmio de Estácio e essas composições posteriores, *uide* C. MORELLI, "L' Epitalamio nella Tarda Poesia Latina", pp, 319-432; Z. PAVLOVSKIS, "Statius and the Late Latin Epithalamia", pp. 164-177; M. ROBERTS, "The Use of Myth in Latin Epithalamia from Statius to Venantius Fortunatus", pp. 321-348. Para uma análise mais detalhada dos epitalâmios latinos que teriam sido compostos durante a Antigüidade Tardia, *uide* S. HORSTMANN, *Das Epithalamium in der Lateinischen Literatur der Spätantike, passim*.

[158] Acerca desse tipo de composição, *uide* D. F. BRIGHT, "Theory and Practice in the Vergilian Cento", pp. 79-90; S. McGILL, *Virgil Recomposed, passim*.

Considerações Finais

Devido aos escassos e isolados exemplares de cantos nupciais supérstites, é difícil precisar um retrato acerca da(s) forma(s) que o gênero poético conhecido como ἐπιθαλάμιον teria assumido no intervalo que vai do início do período helenístico em Alexandria e arredores até o fim da Antigüidade Clássica em Roma. Por esses mesmos motivos, é difícil também precisar qual a extensão do débito desses poetas para com as composições nupciais e os cantos rituais que teriam sido compostos nos séculos que os precederam. Algumas características em comum podem ser, entretanto, identificadas nesse *corpus*.

A escolha métrica costuma se dividir maioritariamente entre o hexâmetro datílico e metros líricos. Elementos considerados tradicionais, como gritos rituais, a imagem das tochas nupciais e as referências a flores, são encontrados com freqüência nessas composições. Nota-se também uma preocupação generalizada em inserir detalhes que situem o canto em determinado(s) estágio(s) das festividades comumente associadas ao imaginário do casamento, seja ele grego ou romano, permitindo assim que o público reconheça a ocasião de performance reproduzida nesses poemas. A natureza encomiástica do gênero é em grande parte dessas composições, produzindo imagens festivas ou mesmo irônicas, como costuma ser o caso dos cantos nupciais encontrados nas tragédias greco-latinas.

Outra temática em comum identificada nesses poemas, apesar das décadas ou séculos que os separam, parece ser ênfase na importância do casamento para a sociedade, principalmente nos epitalâmios romanos, o que se deve talvez ao fato de um maior número de poemas ter sido integralmente preservado, nos quais se indica que normalmente tanto os convidados de um determinado casamento quanto a própria cidade esperariam que descendentes fossem gerados a partir dessa união. Seja em âmbito helenístico, no qual grande parte dos poemas nupciais dedicados a uma situação real ou a um casamento mitológico possui aparentemente uma mesma finalidade, celebrar a figura dos soberanos e propagar a ideologia adotada por esses soberanos, seja em âmbito romano, no qual a 'patronagem' passa a ser na maior parte dos casos privada, norteada pela noção de *amicitia*, verifica-se a presença de referências a instituições morais e sociopolíticas na maior parte desse *corpus*, o que parece revelar um vínculo ainda estreito entre a produção poética desses períodos e a vida pública

helenístico-romana e também uma relação ainda indissociável entre as esferas públicas e privadas do casamento.

Anexo I: Corpus *poético*

1. Epitalâmios Helenísticos

a. Calímaco e os 'epitalâmios a Arsínoe'

* Callim. *Epica et Elegiaca Minora*, fr. 392 Pf. [*In Arsinoes nuptias?*]:

Ἀρσινόης ὦ ξεῖνε γάμον καταβάλλομ' ἀείδειν

O casamento de Arsínoe, ó estrangeiro, eu vou começar a cantar

* *Adespota Papyracea*, fr. 959 SH [*Elegia de Arsinoa?*]

[ ]..[	
[ ].ιοσανη.[	
[ ]..ρηγιο.ι[	
[ ].αρσινοη[	Arsínoe
[ ]..οσιχν...[	
[ ]..νδ.....[	
[]..πε.ι.[.]...ν...[	
[ ].[.]τεγ[...]ξεν[	
[ ]...ονη[ ]ιο..[	
[ ]..ελαγκρι..[	
[ ]πενθερονη..κ.[	
[ ].. Ἑλικώνιον ...[.].[	do Helicon
[ ].. ἤρισα Θεσπιάδα[ι]ς	lutei/briguei com as Tespíadas(?)
[ ].πν.ηγκ[.].νει....[	
[ ]ν οἰνοπότης	bebedor de vinho
[ ]..ν.ιχαριτεσπορ....[	Cárites
[ ].οιρανος Ὀρχομεν..[	chefe(?) de Orcomeno (vila da Beócia ou Arcádia?)

[ ]εγασ..δε.ερν.....[

[ ]σ....κος ἀλλαδεχ.[

[ ].τερ....ωργωνι[

[ ].εναγεινεφελ.[

* Posidipp. *Fragmenta*, fr. 114 Austin-Bastianini:

. . . . . .

].οτα[..].υκ.[

’Αρσι]νοης δ’ ἴσχετε χε...[

π]άρεστιν ἀπ’ Οὐ[λύμποιο ⏑ – ⏑

].θεῶν δῶρα δ.....οδων

χρυσ]είου ἀπὸ κρητῆρος ἀέρσην 05

]ων ἤγαγεν εἰναετῶν

].ντος ἐλούσατο παρθένος Ἥρ[η

Οὐλ]ύμπωι παστὸν ὑπερχομέν[η

].δεοντος ἐμῶν ἀπιθήσετε[– ⏑

Μου]σέων ε πα διδασκόμενος. 10

κρ]ήνης....οἴσετε φύλλα καὶ ἄν[θη

].η δ’ οὐκ ἀκέ[σ]εσθε ποτῶι

]’Αρ[σι]νοής ποταμὸς μ[ε]τεβάλλετο .[– ⏑

] προθύρων δαψιλ ς ο δ[μ]α φέρει

] ἀγ[ε]λαίη ὅθεν καὶ π[α]στὸς ἄποπτ[ος 15

]ιων ὑετὸς αἰθρο.....

] κρήνην ἱερο.... ἀθανάτων

] φίλης ἁγνὰ λοετρὰ κόρης

σὺ]ν παιδὶ βαθυζώνοιο Διώνης

νύ]μφην οὐκ ἐθέλουσα νυόν 20

]ωστῆρος ἄτερ καλ[.]..ναδε[– ⏑

ν]υμφάων ἱερὸς ἠέλιος

]άμοισι πόσις καλ[

]τωι δῶκεν ....[

(?)
de Arsínoe (?)mantende-vos quietos
está presente desde o Olimpo
presentes dos deuses
orvalho de uma áurea cratera 05
conduzia (?) de nove anos (?)
a virgem Hera se banhava
entrando no quarto nupcial no Olimpo
desobedecei meus (?)
eu disse, ensinado pelas Musas 10
da fonte (?) trazei folhas e flores
não extingui ao beber
de Arsínoe (?) o rio se alterava
desde os vestíbulos/entradas (?) abundante onda traz
do rebanho (?) de onde também o visível quarto nupcial 15
chuva do céu (?)
fonte (?) sagrado (?) dos imortais
puros banhos da querida menina
com o filho da bem-cintada Dione
não desejando uma esposa (?) como nora 20
(?)
das ninfas, o sagrado sol
marido
deu

b. Teócrito

* Theocrit. *Idyllia*, XVIII GOW:

ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΕΛΕΝΗΣ ΕΠΙΘΑΛΑΜΙΟΣ

Ἔν ποκ᾽ ἄρα Σπάρτᾳ ξανθότριχι πὰρ Μενελάῳ
παρθενικαὶ θάλλοντα κόμαις ὑάκινθον ἔχοισαι
πρόσθε νεογράπτω θαλάμω χορὸν ἐστάσαντο,
δώδεκα ταὶ πρᾶται πόλιος, μέγα χρῆμα Λακαινᾶν,
ἁνίκα Τυνδαρίδα κατεκλάξατο τὰν ἀγαπατάν
μναστεύσας Ἑλέναν ὁ νεώτερος Ἀτρέος υἱῶν.
ἄειδον δ᾽ ἅμα πᾶσαι ἐς ἓν μέλος ἐγκροτέοισαι
ποσσὶ περιπλέκτοις, ὑπὸ δ᾽ ἴαχε δῶμ᾽ ὑμεναίῳ·

Οὔτω δὴ πρωιζὰ κατέδραθες, ὦ φίλε γαμβρέ;
ἦ ῥά τις ἐσσὶ λίαν βαρυγούνατος; ἦ ῥα φίλυπνος;
ἦ ῥα πολύν τιν᾽ ἔπινες, ὅκ᾽ εἰς εὐνὰν κατεβάλλευ;
εὕδειν μὰν σπεύδοντα καθ᾽ ὥραν αὐτὸν ἐχρῆν τυ,
παῖδα δ᾽ ἐᾶν σὺν παισὶ φιλοστόργῳ παρὰ ματρί
παίσδειν ἐς βαθὺν ὄρθρον, ἐπεὶ καὶ ἕνας καὶ ἐς ἀῶ
κἠς ἔτος ἐξ ἔτεος, Μενέλαε, τεὰ νυὸς ἅδε.
ὄλβιε γάμβρ᾽, ἀγαθός τις ἐπέπταρεν ἐρχομένῳ τοι
ἐς Σπάρταν ἅπερ ὦλλοι ἀριστέες, ὡς ἀνύσαιο·
μῶνος ἐν ἡμιθέοις Κρονίδαν Δία πενθερὸν ἑξεῖς.
Ζανός τοι θυγάτηρ ὑπὸ τὰν μίαν ἵκετο χλαῖναν,
οἵα Ἀχαιιάδων γαῖαν πατεῖ οὐδεμί᾽ ἄλλα·
ἦ μέγα κά τι τέκοιτ᾽, εἰ ματέρι τίκτοι ὁμοῖον.
ἄμμες δ᾽ αἱ πᾶσαι συνομάλικες, αἷς δρόμος ὠὐτός
χρισαμέναις ἀνδρισὶ παρ᾽ Εὐρώταο λοετροῖς,
τετράκις ἑξήκοντα κόραι, θῆλυς νεολαία,
τᾶν οὐδ᾽ ἄτις ἄμωμος ἐπεί χ᾽ Ἑλένᾳ παρισωθῇ.
Ἀὼς ἀντέλλοισα καλὸν διέφανε πρόσωπον,
πότνια Νύξ, τό τε λευκὸν ἔαρ χειμῶνος ἀνέντος·
ὧδε καὶ ἁ χρυσέα Ἑλένα διεφαίνετ᾽ ἐν ἁμῖν.

πιείρᾳ μεγάλα ἅτ᾽ ἀνέδραμε κόσμος ἀρούρᾳ
ἢ κάπῳ κυπάρισσος, ἢ ἅρματι Θεσσαλὸς ἵππος,
ὧδε καὶ ἁ ῥοδόχρως Ἑλένα Λακεδαίμονι κόσμος·
οὐδέ τις ἐκ ταλάρω πανίσδεται ἔργα τοιαῦτα,
οὐδ᾽ ἐνὶ δαιδαλέῳ πυκινώτερον ἄτριον ἱστῷ
κερκίδι συμπλέξασα μακρῶν ἔταμ᾽ ἐκ κελεόντων.
οὐ μὰν οὐδ᾽ λύραν τις ἐπίσταται ὧδε κροτῆσαι
Ἄρτεμιν ἀείδοισα καὶ εὐρύστερνον Ἀθάναν
ὡς Ἑλένα, τᾶς πάντες ἐπ᾽ ὄμμασιν ἵμεροι ἐντί.
ὦ καλά, ὦ χαρίεσσα κόρα, τὺ μ ν οἰκέτις ἤδη.
ἄμμες δ᾽ ἐς Δρόμον ἦρι καὶ ἐς λειμώνια φύλλα
ἑρψεῦμες στεφάνως δρεψεύμεναι ἁδὺ πνέοντας,
πολλὰ τεοῦς, Ἑλένα, μεμναμέναι ὡς γαλαθηναί
ἄρνες γειναμένας ὄιος μαστὸν ποθέοισαι.
πρᾶταί τοι στέφανον λωτῶ χαμαὶ αὐξομένοιο
πλέξασαι σκιερὰν καταθήσομεν ἐς πλατάνιστον,
πρᾶται δ᾽ ἀργυρέας ἐξ ὄλπιδος ὑγρὸν ἄλειφαρ
λαζύμεναι σταξεῦμες ὑπὸ σκιερὰν πλατάνιστον·
γράμματα δ᾽ ἐν φλοιῷ γεγράψεται, ὡς παριών τις
ἀννείμῃ Δωριστί· ‘σέβευ μ᾽· Ἑλένας φυτόν εἰμι.’
Χαίροις, ὦ νύμφα· χαίροις, εὐπένθερε γαμβρέ.
Λατὼ μ ν δοίη, Λατὼ κουροτρόφος, ὔμμιν
εὐτεκνίαν, Κύπρις δέ, θεὰ Κύπρις, σον ἔρασθαι
ἀλλάλων, Ζεὺς δέ, Κρονίδας Ζεύς, ἄφθιτον ὄλβον,
ὡς ἐξ εὐπατριδᾶν εἰς εὐπατρίδας πάλιν ἔνθῃ.
εὕδετ᾽ ἐς ἀλλάλων στέρνον φιλότατα πνέοντες
καὶ πόθον· ἐγρέσθαι δ᾽ πρὸς ἀῶ μὴ ᾽πιλάθησθε.
νεύμεθα κἄμμες ἐς ὄρθρον, ἐπεί κα πρᾶτος ἀοιδός
ἐξ εὐνᾶς κελαδήσῃ ἀνασχὼν εὔτριχα δειράν.
Ὑμὴν ὦ Ὑμέναιε, γάμῳ ἐπὶ τῷδε χαρείης.

Epitalâmio de Helena

Outrora em Esparta, junto à morada de Menelau de louros cabelos,
as virgens, trazendo o florescente jacinto nas tranças,
executaram uma dança diante do recém-pintado tálamo,
as doze primeiras da cidade, admirável grupo de lacônias,
quando o mais jovem dos filhos de Atreu, ao desposar Helena, 05
trancou-se com a desejável Tindárida.
Todas juntas cantavam, dançando no mesmo ritmo
com os pés entrelaçados, e a casa retumbava com o himeneu.

Muito cedo adormeceste, ó querido noivo?
Quem está com os joelhos muito pesados? És dorminhoco? 10
Tinhas bebido muito[1], quando tombaste no leito nupcial?
Se te apressas a dormir antes da hora, durma sozinho,
deixa que a menina brinque com as outras meninas durante a alta madrugada
junto da amorosa mãe, já que depois de amanhã e amanhã
e ano após ano, Menelau, ela será tua esposa. 15
Afortunado noivo, alguém bom espirrou em ti ao vires
para Esparta, quando tu chegavas, como os outros chefes;
somente tu entre os heróis terás Zeus Crônida como sogro.
Para junto de ti, sob uma única coberta, veio a filha de Zeus,
nenhuma outra como ela pisou na terra dos Aqueus; 20
certamente geraria algo grandioso, se gerar alguém como a mãe.
Nós, todas suas coetâneas, para nós a corrida é a mesma,
nós que nos ungimos como os homens nas águas do Eurotas,
quatro vezes sessenta garotas, a juventude feminina,
nenhuma delas irreprochável, quando comparada a Helena. 25
Ao despontar, Eos mostra o belo semblante,
ó senhora Noite, como uma brilhante primavera quando parte o inverno;
assim também a áurea Helena se mostrava entre nós.

[1] Talvez subentendido o substantivo 'vinho'.

Como um cipreste surge, grandioso, uma adorno para o fértil
campo ou para o jardim, ou como um cavalo tessálio para um carro, 30
assim também Helena de rósea pele é um adorno para a Lacedemônia;
nem alguém desenrola trabalhos tais de um cesto,
nem, após tramar a mais firme urdidura com a lançadeira
em um bem-ornado tear, solta-a dos grandes bastidores.
Nem ninguém sabe dedilhar assim a lira, 35
cantando Ártemis e Atena de amplo peito,
como Helena, em cujos olhos estão todos os desejos.
Ó bela, ó graciosa garota, tu és agora uma mulher casada.
Nós, cedo, até o Dromo e até as flores do campo
iremos, colhendo guirlandas que recendem docemente, 40
lembrando-nos, Helena, muito de ti, como as lactentes
cordeiras sentem falta da mama da ovelha que as gerou.
Primeiras a trançar para ti uma guirlanda do trevo
que cresce no solo, iremos dedicá-la em um umbroso plátano,
primeiras a tirar o líquido óleo do argênteo 45
frasco, iremos vertê-lo sob o umbroso plátano;
palavras foram escritas em sua casca, de modo que alguém lá presente
leia ao modo dórico: "reverencia-me; eu sou a árvore de Helena".
Adeus, ó noiva; adeus, noivo de grandioso sogro.
Que Leto, Leto nutriz de crianças, propicie a vós 50
fecundidade, e Cípris, a deusa Cípris, amar igualmente
um ao outro, e Zeus, Zeus Crônida, fortuna eterna,
de modo que essa siga de novo de geração em geração.

Dormi junto ao peito um do outro, respirando as coisas mais queridas
e amor, e não esqueçais de despertar antes da aurora. 55
Nós também voltaremos ao amanhecer, quando o primeiro cantor
gritar de um ninho, erguendo um pescoço muito plumado[2].
Hímen ó Himeneu, alegra-te com esse casamento.

c. Fragmentos

* Pseudo-Bion. *Epithalamium Achillis et Deidameiae* GOW

[ΒΙΩΝΟΣ] ΕΠΙΘΑΛΑΜΙΟΣ ΑΧΙΛΛΕΩΣ ΚΑΙ ΔΗΙΔΑΜΕΙΑΣ

ΜΥΡΣΩΝ

Λῇς νύ τί μοι, Λυκίδα, Σικελὸν μέλος ἁδὺ λιγαίνειν,
ἱμερόεν γλυκύθυμον ἐρωτικόν, οἷον ὁ Κύκλωψ
ἄεισεν Πολύφαμος ἐπ' ἠόνι ⟨τᾷ⟩ Γαλατείᾳ;

ΛΥΚΙΔΑΣ

κἠμοὶ συρίσδεν, Μύρσων, φίλον, ἀλλὰ τί μέλψω;

ΜΥΡΣΩΝ

Σκύριον ⟨ὅν⟩, Λυκίδα, ζαλώμενος ᾇδες ἔρωτα, 05
λάθρια Πηλε δαο φιλάματα, λάθριον εὐνάν,
πῶς παῖς ἔσσατο φᾶρος, ὅπως δ' ἐψεύσατο μορφάν,
χὤπως ἐν κώραις Λυκομηδίσιν ἁπαλέγοισαι
ἠείδη κατὰ παστὸν Ἀχιλλέα Δηιδάμεια.

ΛΥΚΙΔΑΣ

ἅρπασε τὰν Ἑλέναν πόθ' ὁ βωκόλος, ἆγε δ' ἐς Ἴδαν, 10
Οἰνώνη κακὸν ἄλγος. ἐχώσατο ⟨δ'⟩ ἁ Λακεδαίμων
πάντα δ λαὸν ἄγειρεν Ἀχαϊκόν, οὐδέ τις Ἕλλην,
οὔτε Μυκηναίων οὔτ' Ἤλιδος οὔτε Λακώνων,
μεῖνεν ἑὸν κατὰ δῶμα φυγὼν δύστανον Ἄρηα.
λάνθανε δ' ἐν κώραις Λυκομηδίσι μοῦνος Ἀχιλλεύς, 15

---

[2] Possivelmente uma referência ao galo.

εἴρια δ᾽ ἀνθ᾽ ὅπλων ἐδιδάσκετο, καὶ χερὶ λευκᾷ
παρθενικὸν κόρον ε χεν, ἐφαίνετο δ᾽ ἠύτε κώρα·
καὶ γὰρ ἴσον τήναις θηλύνετο, καὶ τόσον ἄνθος
χιονέαις πόρφυρε παρηίσι, καὶ τὸ βάδισμα
παρθενικῆς ἐβάδιζε, κόμας δ᾽ ἐπύκαζε καλύπτρῃ. 20
θυμὸν δ᾽ ἀνέρος ε χε καὶ ἀνέρος ε χεν ἔρωτα·
ἐξ ἀοῦς δ᾽ ἐπὶ νύκτα παρίζετο Δηιδαμείᾳ,
καὶ ποτ μ ν τήνας ἐφίλει χέρα, πολλάκι δ᾽ αὐτᾶς
στάμονα καλὸν ἄειρε τὰ δαίδαλα δ᾽ ἄτρι᾽ ἐπῄνει·
ἤσθιε δ᾽ οὐκ ἄλλᾳ σὺν ὁμάλικι, πάντα δ᾽ ἐποίει 25
σπεύδων κοινὸν ἐς ὕπνον. ἔλεξέ νυ καὶ λόγον αὐτᾷ·
‘ἄλλαι μ ν κνώσσουσι σὺν ἀλλήλαισιν ἀδελφαί,
αὐτὰρ ἐγὼ μούνα, μούνα δ σύ, νύμφα, καθεύδεις.
αἱ δύο παρθενικαὶ συνομάλικες, αἱ δύο καλαί,
ἀλλὰ μόναι κατὰ λέκτρα καθεύδομες, ἁ δ πονηρά 30
Νυσαία δολία με κακῶς ἀπὸ σεῖο μερίσδει.
οὐ γὰρ ἐγὼ σέο .....

Epitalâmio de Aquiles e Deidaméia

Mírson

Desejas agora, Licidas, entoar para mim uma doce melodia sícula, adorável, deleitável, amorosa, como a que o Ciclope Polifemo cantou na praia para Galatea?

Licidas

Agradar-me-ia de tocar a siringe, Mírson; mas o que eu cantarei?

Mírson

O invejável, Licidas, doce amor de Ciros, 05
os secretos beijos do Pelida, o secreto leito nupcial,
como o menino vestiu o manto, de que modo dissimulou a forma
e de que modo Deidaméia, descuidando-se (?), viu
Aquiles em seus aposentos, entre as filhas de Licomedes[3].

Licidas

O pastor[4] outrora raptou Helena e a levou para o Ida, 10
terrível dor para Oinone. A Lacedemônia estremeceu,
reuniu completamente o povo acaico, e nenhum heleno,
nenhum micênio, nenhum elidense, nenhum lacônio
fez permanecer em suas casas, fugindo do desgraçado Ares.
Somente Aquiles foi esquecido entre as filhas de Licomedes, 15
e conheceu as lãs ao invés das armas, e com branca mão
tomou o virgem menino e tornou-o parecido como uma menina.
Por isso ele tornou-se feminino igual a elas e na nívea bochecha
uma flor muito se avermelhava e com o caminhar
de uma virgem caminhava, e cobria as madeixas com um véu; 20
mas tinha o espírito de Ares e o desejo de um homem.
Da aurora até a noite ele se sentava junto a Deidaméia,
e então beijava sua mão, e freqüentemente erguia
sua bela urdidura, e elogiava os tecidos bordados;
com nenhuma outra de sua idade, fazia todas as coisas, 25
apressando-se para o sono em comum. E então disse esta fala a ela:
"Outras irmãs dormem juntas entre si,
mas eu sozinha, tu, jovem, sozinha te deitas.
Duas virgens companheiras, as duas belas;
sozinhas, porém, deitam-se nas camas. A cruel, 30
traiçoeira Nissa (?) separa-me terrivelmente de ti.
Pois eu não de ti ...

[3] Pai de Deidaméia, rei de Scyros.
[4] Paris.

* Agamestor Pharsalius, fr. 14 SH [Θέτιδος Ἐπιθαλάμιος]

παιδνῷ δ' οὔνομα θῆκε Πυρίσσοον, ἀλλ' Ἀχιλῆα
Πηλεὺς κίκλησκε⟨ν⟩, χείλεος εἵνεκά μιν
κείμενον ἐν κονίῃ σποδιῇ ⟨τ'⟩ ἔνι πῦρ ἀπάμερσε
χείλεος αἰθομένοι' ἀπροφάτως ἑτέρου.

à criança ela (Tétis) deu o nome de Pirísoo, mas Peleu,
por causa da forragem, nomeou ele, que permaneceu
na cinza poeirenta, Aquiles, e o tirou do fogo,
enquanto a forragem queimava inesperadamente.

2. Epitalâmios Latinos

a. Catulo

* Catull. *Carmina*, LXI:

MYNORS, R. A. B. *C. Valerii Catulli Carmina*. Oxford: Clarendon Press, 1989 [1958].

Catull. *Carmina*, LXI

Collis o Heliconii	Ó habitante do monte	
cultor, Vraniae genus,	Helicon, progênie de Urânia,	
qui rapis teneram ad uirum	que levas a tenra virgem	
uirginem, o Hymenaee Hymen,	até o marido, ó Himeneu Hímen,	
o Hymen Hymenaee,	ó Hímen Himeneu,	05
cinge tempora floribus	cinge as têmporas com as flores	
suaue olentis amaraci,	da manjerona suavemente perfumada,	
flammeum cape, laetus huc,	pega o flâmeo, alegre para cá,	

huc ueni, niueo gerens	para cá vem, trazendo o amarelo	
luteum pede soccum;	soco no níveo pé;	10
excitusque hilari die,	excitado com o animado dia,	
nuptialia concinens	cantando os cantos	
uoce carmina tinnula,	nupciais com retininte voz,	
pelle humum pedibus, manu	golpeia a terra com os pés, na mão	
pineam quate taedam.	agita a pínea tocha.	15
namque Iunia Manlio,	Pois Jûnia (vem) até Mânlio,	
qualis Idalium colens	qual Vênus, habitante	
uenit ad Phrygium Venus	do Idálio, veio até o frígio	
iudicem, bona cum bona	juiz[5], a boa virgem com bom	
nubet alite uirgo,	augúrio se casa,	20
floridis uelut enitens	como um mirto da Ásia[6],	
myrtus Asia ramulis,	resplandecente com seus raminhos floridos,	
quos Hamadryades deae	o qual as deusas Hamadríades	
ludicrum sibi roscido	nutrem com a umidade do orvalho,	
nutriunt umore:	uma diversão para elas.	25
quare age, huc aditum ferens,	Por isso vamos, que te dirijas para cá,	
perge linquere Thespiae	prepara-te para deixar os Aônios	
rupis Aonios specus,	antros da téspia rocha,	
nympha quos super irrigat	os quais a ninfa Aganipe, refrescando-os	
frigerans Aganippe,	por cima irriga,	30
ac domum dominam uoca	chama para casa a senhora	
coniugis cupidam noui,	desejosa do novo esposo,	
mentem amore reuinciens,	envolvendo sua mente com amor,	
ut tenax hedera huc et huc	como a tenaz hera, espalhando-se	
arborem implicat errans.	aqui e acolá, enlaça a árvore.	35
uosque item simul, integrae	E vós também, em uníssono, íntegras	
uirgines, quibus aduenit	virgens, das quais se aproxima	
par dies, agite in modum	o mesmo dia[7], vamos, no ritmo	
dicite, o Hymenaee Hymen,	dizei: ó Himeneu Hímen,	

[5] Páris.
[6] Referência à costa da Lídia na Ásia Menor.
[7] O dia em que também se casarão.

o Hymen Hymenaee;
ut lubentius, audiens
se citarier ad suum
munus, huc aditum ferat
dux bonae Veneris, boni
coniugator amoris.
quis deus magis est anxiis
petendus amantibus?
quem colent homines magis
caelitum, o Hymenaee Hymen,
o Hymen Hymenaee?
te suis tremulus parens
inuocat, tibi uirgines
zonula soluunt sinus,
te timens cupida nouus
captat aure maritus.
tu fero iuueni in manus
floridam ipse puellulam
dedis a gremio suae
matris, o Hymenaee Hymen,
o Hymen Hymenaee.
nil potest sine te Venus,
fama quod bona comprobet,
commodi capere, at potest
te uolente. quis huic deo
compararier ausit?
nulla quit sine te domus
liberos dare, nec parens
stirpe nitier; at potest
te uolente. quis huic deo
compararier ausit?
quae tuis careat sacris,
non queat dare praesides
terra finibus; at queat

ó Hímen Himeneu,
para que de muito bom grado, ouvindo
ser convocado para seu
dever, aproxime-se daqui
o condutor da boa Vênus, que o bom
amor une.
Que deus deve ser mais desejado
pelos ansiosos amantes?
A qual dos celestes os homens mais
cultuam, ó Himeneu Hímen,
ó Hímen Himeneu?
a ti o trêmulo pai para os seus [filhos]
invoca, para ti as virgens
soltam o cintinho do seio,
a ti, temendo, o novo marido
espreita com cúpido ouvido.
Tu próprio entregaste a florescente
menininha nas mãos do ardente
jovem, [tirando-a] do regaço de sua
mãe, ó Himeneu Hímen,
ó Hímen Himeneu.
Sem ti, nenhuma vantagem, que
a boa fama aprove, pode
Vênus obter; pode, porém,
se tu desejares. Quem a esse deus
ousou ser comparado?
Sem ti nenhuma casa pode
gerar filhos, nem um pai
apoiar-se em sua estirpe; pode, porém,
se tu desejares. Quem a esse deus
ousou ser comparado?
A terra que carecesse de teus cultos,
essa não poderia oferecer
defensores para seus limites; poderia, porém,

te uolente. quis huic deo	se tu desejasses. Quem a esse deus	
compararier ausit?	ousou ser comparado?	75
claustra pandite ianuae;	Abri os ferrolhos da porta;	
uirgo adest. uiden ut faces	a virgem está aqui. Vês como os archotes	
splendidas quatiunt comas?	agitam esplêndidas tranças?	
. . . . .		
. . . . .		(80)
. . . . .		
. . . . .		
tardet ingenuus pudor.	o pudor natural a retardaria.	
quem tamen magis audiens	Ela, porém, dando mais ouvido a este,	
flet, quod ire necesse est.	chora, já que é necessário ir.	85
flere desine: non tibi, Au-	Pára de chorar: Aurunculéia,	
runculeia, periculum est,	para ti não há perigo,	
ne qua femina pulchrior	nenhuma mulher mais bela	
clarum ab Oceano diem	teria visto o claro dia	
uiderit uenientem.	surgir do Oceano.	90
talis in uario solet	És como uma flor de jacinto	
diuitis domini hortulo	que costuma se erguer no variegado	
stare flos hyacinthinus.	jardinzinho de um rico senhor.	
sed moraris, abit dies:	Mas tardas, o dia se vai:	
prodeas, noua nupta.	que tu venhas, noiva.	95
prodeas noua nupta, si	Que tu venhas, noiva, se	
iam uidetur, et audias	agora concordas, e ouças	
nostra uerba. uiden? faces	nossas palavras. Vês? Os archotes	
aureas quatiunt comas;	agitam áureas tranças:	
prodeas noua nupta.	que tu venhas, noiva.	100
non tuus leuis in mala	Teu marido não é leviano,	
deditus uir adultera,	entregue aos maus adultérios,	
probra turpia persequens,	perseguindo infâmias torpes,	
a tuis teneris uolet	[nem] longe de teus macios mamilos	
secubare papillis,	desejará ele dormir,	105
lenta sed uelut adsitas	mas como a flexível videira	
uitis implicat arbores,	enlaça as árvores ao lado,	

implicabitur in tuum	ele enlaçar-se-á em teu	
complexum. sed abit dies:	abraço. Mas o dia se vai:	
prodeas noua nupta.	que tu venhas, noiva.	110
o cubile, quod omnibus	Ó leito nupcial, já que a todos	
. . . . .		
. . . . .		
. . . . .		
candido pede lecti,	branco pé do leito,	115
quae tuo ueniunt ero,	quanto regozijo acomete	
quanta gaudia, quae uaga	teu senhor, tanto ao longo desta	
nocte, quae medio die	noite, que ao meio-dia	
gaudeat! sed abit dies:	ele ainda se regozijará! Mas o dia se vai:	
prodeas noua nupta.	que tu venhas, noiva.	120
tollite, <o> pueri, faces:	Erguei, ó meninos, os archotes:	
flammeum uideo uenire.	eu vejo o flâmeo vir.	
ite concinite in modum	Eia, cantai no ritmo	
'io Hymen Hymenaee io,	‘io Hímen Himeneu io,	
io Hymen Hymenaee.'	io Hímen Himeneu.’	125
ne diu taceat procax	Não se cale durante muito tempo o lascivo	
Fescennina iocatio,	gracejo fescenino,	
nec nuces pueris neget	nem negue nozes aos meninos	
desertum domini audiens	o favorito ao ouvir que o amor	
concubinus amorem.	de seu senhor o abandona.	130
da nuces pueris, iners	Dá as nozes para os meninos, inerte	
concubine; satis diu	favorito! Por tempo suficiente	
lusisti nucibus; libet	brincaste com nozes; convém	
iam seruire Talassio.	agora servir a Talássio.	
concubine, nuces da.	Favorito, dá as nozes.	135
sordebant tibi uilicae,	As caseiras[8] eram desdenhadas por ti,	
concubine, hodie atque heri:	favorito, hoje e ontem:	
nunc tuum cinerarius	agora o barbeiro tosa	
tondet os. miser a miser	teu semblante. Pobre, ah, pobre	

[8] Mais especificamente as mulheres dos capatazes que administravam / supervisionavam o trabalho nas fazendas.

concubine, nuces da.
diceris male te a tuis
unguentate glabris marite
abstinere, sed abstine.
io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.
scimus haec tibi quae licent
sola cognita, sed marito
ista non eadem licent.
io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.
nupta, tu quoque quae tuus
uir petet caue ne neges,
ni petitum aliunde eat.
io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.
en tibi domus ut potens
et beata uiri tui,
quae tibi sine seruiat
(io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee)
usque dum tremulum mouens
cana tempus anilitas
omnia omnibus annuit.
io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.
transfer omine cum bono
limen aureolos pedes,
rasilemque subi forem.
io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.
aspice intus ut accubans
uir tuus Tyrio in toro
totus immineat tibi.

favorito, dá as nozes. 140
Diz-se que tu mal consegues te privar
de teus imberbes [meninos], perfumado
marido, mas deves te privar.
Io Hímen Himeneu io,
io Hímen Himeneu. 145
Sabemos que foram experimentadas por ti
somente as coisas lícitas, mas a um marido
essas mesmas não são lícitas.
Io Hímen Himeneu io,
io Hímen Himeneu. 150
Esposa, tu também, o que teu
esposo pedir, tem a cautela de não negares,
para que não venha a ser pedido em outro lugar.
Io Hímen Himeneu io,
io Hímen Himeneu. 155
Eis para ti a casa de teu esposo,
tão poderosa e rica,
a qual permita que sirva a ti
(io Hímen Himeneu io,
io Hímen Himeneu) 160
até quando, movendo a trêmula,
têmpora, a encanecida velhice
anuir tudo a todos.
Io Hímen Himeneu io,
io Hímen Himeneu. 165
Transpõe, com bom augúrio,
a soleira com seus dourados pés,
e avança através da polida entrada.
Io Hímen Himeneu io,
io Hímen Himeneu. 170
Observa, como lá dentro teu
marido, reclinado no tírio leito,
volta-se totalmente para ti.

io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.
illi non minus ac tibi
pectore uritur intimo
flamma, sed penite magis.
io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.
mitte bracchiolum teres,
praetextate, puellulae:
iam cubile adeat uiri.
io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.
<uos> bonae senibus uiris
cognitae bene feminae,
collocate puellulam.
io Hymen Hymenaee io,
io Hymen Hymenaee.
iam licet uenias, marite:
uxor in thalamo tibi est,
ore floridulo nitens,
alba parthenice uelut
luteumue papauer.
at, marite, ita me iuuent
caelites, nihilo minus
pulcher es, neque te Venus
neglegit. sed abit dies:
perge, ne remorare.
non diu remoratus es,
iam uenis. bona te Venus
iuuerit, quoniam palam
quod cupis cupis, et bonum
non abscondis amorem.
ille pulueris Africi
siderumque micantium

Io Hímen Himeneu io,
io Hímen Himeneu. 175
No íntimo de seu peito,
não menos que no teu, queima
uma chama, mas mais profundamente.
Io Hímen Himeneu io,
io Hímen Himeneu. 180
Larga o torneado bracinho,
menino que traja a pretexta, da menininha:
que ela agora vá até o leito do esposo.
Io Hímen Himeneu io,
io Hímen Himeneu. 185
Vós, boas mulheres, bem
conhecidas por seus velhos esposos,
colocai a menininha [no leito].
Io Hímen Himeneu io,
io Hímen Himeneu. 190
Agora convém que tu venhas, marido:
a mulher está no tálamo para ti,
brilhando com seu semblante florescente,
como uma alva matricária
ou uma vermelha papoula. 195
Porém, marido, que então me ajudem
os celestes, em nada és
menos belo, nem Vênus te
despreza. Mas o dia se vai:
anda, para que não te retardes. 200
Não te retardaste muito,
já vens. A boa Vênus te
ajudará, porque publicamente
desejas o que desejas, e o bom
amor não ocultas. 205
Que conte antes o número
de grãos de areia da África

subducat numerum prius,	e de brilhantes estrelas,
qui uestri numerare uult	ele que quer enumerar os muitos
multa milia ludi.	milhares de prazeres vossos. 210
ludite ut lubet, et breui	Diverti-vos como convém, e em breve
liberos date. non decet	gerai filhos. Não é apropriado que
tam uetus sine liberis	um nome tão antigo não
nomen esse, sed indidem	tenha filhos, mas a partir dessa mesma origem
semper ingenerari.	eles devem sempre ser gerados. 215
Torquatus uolo paruulus	Eu desejo que, Torquato pequenino,
matris e gremio suae	ao deixar o regaço de sua mãe,
porrigens teneras manus	estendendo as tenras mãos
dulce rideat ad patrem	para o pai, ria docemente
semihiante labello.	com o lábio entreaberto. 220
sit suo similis patri	Ele seja semelhante a seu pai
Manlio et facile insciis	Mânlio, não apenas seja facilmente reconhecido
noscitetur ab omnibus	por todos que não o conheçam,
et pudicitiam suae	mas com sua eloqüência também revele
matris indicet ore.	o pudor de sua mãe. 225
talis illius a bona	Que honra tal, oriunda de sua boa mãe,
matre laus genus approbet,	engrandeça a descendência,
qualis unica ab optima	qual a fama única que
matre Telemacho manet	perdura em Telêmaco, oriunda de sua
fama Penelopaeo.	ótima mãe Penélope. 230
claudite ostia, uirgines:	Fechai as portas da casa, virgens:
lusimus satis. at, boni	divertimo-nos o suficiente. E vós, bons
coniuges, bene uiuite et	cônjuges, vivei bem e
munere assiduo ualentem	ocupai a vigorosa juventude
exercete iuuentam.	com vosso contínuo dever. 235

* Catull. *Carmina*, LXII:

Vesper adest: iuuenes, consurgite: Vesper Olympo
exspectata diu uix tandem lumina tollit.

surgere iam tempus, iam pinguis linquere mensas:
iam ueniet uirgo, iam dicetur hymenaeus.
Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee! 05

Cernitis, innuptae, iuuenes? consurgite contra;
nimirum Oetaeos ostendit Noctifer ignes.
sic certest; uiden ut perniciter exsiluere?
non temere exsiluere: canent quod uisere[9] *par est.*
Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee! 10

Non facilis nobis, aequales, palma parata est:
aspicite, innuptae secum ut meditata requirunt.
non frustra meditantur: habent memorabile quod sit;
nec mirum, penitus quae tota mente laborant.
nos alio mentes, alio diuisimus aures; 15
iure igitur uincemur: amat uictoria curam.
quare nunc animos saltem conuertite uestros:
dicere iam incipient, iam respondere decebit.
Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Hespere, quis caelo fertur crudelior ignis? 20
qui natam possis complexu auellere matris,
complexu matris retinentem auellere natam,
et iuueni ardenti castam donare puellam.
quid faciunt hostes capta crudelius urbe?
Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee! 25

Hespere, quis caelo lucet iucundior ignis?
qui desponsa tua firmes conubia flamma,
quae pepigere uiri, pepigerunt ante parentes,
nec iunxere prius quam se tuus extulit ardor.
quid datur a diuis felici optatius hora? 30
Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Hesperus e nobis, aequales, abstulit unam.

. . . . . .

. . . . . .

namque tuo aduentu uigilat custodia semper;
nocte latent fures, quos idem saepe reuertens,
Hespere, mutato comprendis nomine Eous. 35
at lubet innuptis ficto te carpere questu.
quid tum, si carpunt, tacita quem mente requirunt?
Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Vt flos in saeptis secretus nascitur hortis,
ignotus pecori, nullo conuulsus aratro, 40
quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber,
multi illum pueri, multae optauere puellae:
idem cum tenui carptus defloruit ungui,
nulli illum pueri, nullae optauere puellae:
sic uirgo, dum intacta manet, dum cara suis est; 45
cum castum amisit polluto corpore florem,
nec pueris iucunda manet, nec cara puellis.
Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Vt uidua in nudo uitis quae nascitur aruo,
numquam se extollit, numquam mitem educat uuam 50
sed tenerum prono deflectens pondere corpus
iam iam contingit summum radice flagellum;
hanc nulli agricolae, nulli coluere iuuenci:
at si forte eademst ulmo coniuncta marita,
multi illam agricolae, multi coluere iuuenci: 55
sic uirgo dum inupta[10] *manet, dum inculta senescit;*

---

[9] Acerca dessa leitura, *uide* pp. 100-101.
[10] Acerca dessa correção, *uide* T. GOUD, "Who speaks the final lines? Catullus 62: Structure and Ritual", p. 26, nota de rodapé 9. *Contra* J. M. TRAPPES-LOMAX, *Catullus*: *A Textual Reappraisal*, p. 157.

cum par conubium maturo tempore adepta est,
cara uiro magis et minus est inuisa parenti.
<Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!> 58b

et tu ne pugna cum tali coniuge, uirgo.
non aequum est pugnare, pater cui tradidit ipse, 60
ipse pater cum matre, quibus parere necesse est.
uirginitas non tota tua est, ex parte parentum est:
tertia pars patris est, pars est data tertia matri,
tertia sola tua est: noli pugnare duobus,
qui genero sua iura simul cum dote dederunt. 65
Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Meninos
Vésper se aproxima: jovens, erguei-vos! No Olimpo, Vésper
enfim eleva as luzes há muito tempo esperadas.
Já é tempo de levantarmos, já [é tempo] de deixar as pingues mesas:
já virá a virgem, já será dito o himeneu.
Hímen ó Himeneu, Hímen, aproxima-te, ó Himeneu! 05

Meninas
Compreendestes, virgens, os jovens? Erguei-vos em resposta;
Seguramente a [estrela] Noctífera ostenta os fogos do Eta.
Assim deve ser; vê como eles saltaram rapidamente?
Não por acaso eles saltaram: eles cantarão o que é apropriado se ver.
Hímen ó Himeneu, Hímen, aproxima-te, ó Himeneu! 10

Meninos
Uma fácil palma, companheiros, não foi preparada para nós:
observai, como as virgens buscam em si próprias o que estudaram.
Não estudam em vão; elas têm [em mente] o que é memorável;
e não é de se admirar, pois trabalham profundamente com toda a mente.

Mas nós, para um lado voltamos as mentes, para o outro, os ouvidos; 15
com justiça, portanto, seremos vencidos: a vitória ama o cuidado.
Por isso convertei agora ao menos vossos ânimos:
já começarão a dizer, já deveremos responder:
Hímen ó Himeneu, Hímen, aproxima-te, ó Himeneu!

Meninas

Héspero, quem é o mais cruel astro que se mostra no céu? 20
Tu que poderias arrancar a filha do abraço da mãe,
do abraço da mãe arrancar a filha cingida,
e entregar a casta menina a um ardente jovem.
O que de mais cruel fazem os inimigos, capturada a cidade?
Hímen ó Himeneu, Hímen, aproxima-te, ó Himeneu! 25

Meninos

Héspero, quem é o mais belo astro que luz no céu?
Tu que firmarias com tua chama os casamentos prometidos,
os quais os maridos planejaram, os pais anteriormente planejaram,
e que não foram unidos antes que teu ardor se propalasse.
Que coisa mais aprazível é dada pelos deuses nessa feliz hora? 30
Hímen ó Himeneu, Hímen, aproxima-te, ó Himeneu!

Meninas

Héspero raptou uma de nós, companheiras.

. . . . . .

. . . . . .

Meninos

. . . . . .

Pois a guarda sempre está alerta no [momento de] teu advento;
na noite ocultam-se os ladrões, os quais muitas vezes, tu, retornando igual,
Héspero, surpreendes com o nome mudado para Eos. 35
Agrada às virgens, porém, censurar-te com fingida queixa.
Por que então, se o censuram, a ele procuram com a mente silenciosa?

Hímen ó Himeneu, Hímen, aproxima-te, ó Himeneu!

Meninas

Como a flor nasce escondida em jardins cercados,
desconhecida ao gado, arrancada por nenhum arado, 40
a quem afagam as aragens, fortalece o sol, nutre a chuva,
. . . . . .
muitos meninos, muitas meninas a escolhem;
a mesma, quando é deflorada, apanhada com fina unha,
nenhum menino, nenhuma menina a escolhe.
Assim a virgem, enquanto permanece intocada, então é cara aos seus; 45
quando perde a casta flor, maculado o corpo,
nem permanece bela aos meninos, nem cara às meninas.
Hímen ó Himeneu, Hímen, aproxima-te, ó Himeneu!

Meninos

Como a videira solitária que nasce no campo nu
nunca se ergue, nunca produz a doce uva, 50
mas vergando o delgado corpo com seu peso para frente,
já já a suma gavinha toca a raiz;
a essa nenhum agricultor, nenhum bezerro cultiva.
Porém, se ela foi por acaso unida a um olmo, como sua esposa,
a ela muitos agricultores, muitos bezerros cultivam. 55
Assim a virgem, enquanto permanece sem casar, então envelhece inculta;
quando na época oportuna consegue um casamento parelho,
mais cara é ao marido e menos desagradável ao pai.
<Hímen ó Himeneu, Hímen, aproxima-te, ó Himeneu!> 58b

E tu não brigues com tal cônjuge, virgem.
Não é conveniente brigar com ele, a quem teu próprio pai te entregou, 60
o próprio pai e (também) tua mãe, aos quais é necessário obedecer.
A virgindade não é toda tua, em parte é de teus pais:
uma terça parte é de teu pai, uma terça parte de tua mãe,
uma terça parte somente é tua: não queres brigar com os dois,

que ao genro seus direitos, junto com o dote, entregaram. 65
Hímen ó Himeneu, Hímen, aproxima-te, ó Himeneu!

* Catull. *Carmina*, LXIV

Peliaco quondam prognatae uertice pinus
dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas
Phasidos ad fluctus et fines Aeeteos,
cum lecti iuuenes, Argiuae robora pubis,
auratam optantes Colchis auertere pellem *05*
ausi sunt uada salsa cita decurrere puppi,
caerula uerrentes abiegnis aequora palmis,
diua quibus retinens in summis urbibus arces
ipsa leui fecit uolitantem flamine currum,
pinea coniungens inflexae texta carinae. *10*
illa rudem cursu prima imbuit Amphitriten;
quae simul ac rostro uentosum proscidit aequor
tortaque remigio spumis incanuit unda,
emersere feri candenti e gurgite uultus
aequoreae monstrum Nereides admirantes. *15*
illa, atque <haud> alia, uiderunt luce marinas
mortales oculis nudato corpore Nymphas
nutricum tenus exstantes e gurgite cano.
tum Thetidis Peleus incensus fertur amore,
tum Thetis humanos non despexit hymenaeos, *20*
tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit.
o nimis optato saeclorum tempore nati
heroes, saluete, deum genus! o bona matrum
progenies, saluete! iter<um saluete, bonarum!> *23b*
uos ego saepe, meo uos carmine compellabo.
teque adeo eximie taedis felicibus aucte, *25*
Thessaliae columen Peleu, cui Iuppiter ipse,
ipse suos diuum genitor concessit amores;

tene Thetis tenuit pulcerrima Nereine?
tene suam Tethys concessit ducere neptem,
Oceanusque, mari totum qui amplectitur orbem? 30
quae simul optatae finito tempore luces
aduenere, domum conuentu tota frequentat
Thessalia, oppletur laetanti regia coetu:
dona ferunt prae se, declarant gaudia uultu.
deseritur Cieros; linquunt Pthiotica Tempe 35
Crannonisque domos ac moenia Larisaea;
Pharsalum coeunt, Pharsalia tecta frequentant.
rura colit nemo, mollescunt colla iuuencis,
non humilis curuis purgatur uinea rastris,
non glebam prono conuellit uomere taurus, 40
non falx attenuat frondatorum arboris umbram;
squalida desertis robigo infertur aratris.
ipsius at sedes, quacumque opulenta recessit
regia, fulgenti splendent auro atque argento:
candet ebur soliis; collucent pocula mensae; 45
tota domus gaudet regali splendida gaza.
puluinar uero diuae geniale locatur
sedibus in mediis, Indo quod dente politum
tincta tegit roseo conchyli purpura fuco.
haec uestis priscis hominum uariata figuris 50
heroum mira uirtutes indicat arte.
namque fluentisono prospectans litore Diae,
Thesea cedentem celeri cum classe tuetur
indomitos in corde gerens Ariadna furores,
necdum etiam sese quae uisit uisere credit, 55
utpote fallaci quae tum primum excita somno
desertam in sola miseram se cernat harena.
immemor at iuuenis fugiens pellit uada remis,
irrita uentosae linquens promissa procellae;
quem procul ex alga maestis Minois ocellis 60
saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu,

prospicit et magnis curarum fluctuat undis,
non flauo retinens subtilem uertice mitram,
non contecta leui uelatum pectus amictu,
non tereti strophio lactentes uincta papillas, 65
omnia quae toto delapsa e corpore passim
ipsius ante pedes fluctus salis alludebant.
sed neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus
illa uicem curans toto ex te pectore, Theseu,
toto animo, tota pendebat perdita mente. 70
a misera, assiduis quam luctibus exsternauit
spinosas Erycina serens in pectore curas
illa tempestate, ferox quo tempore Theseus
egressus curuis a litoribus Piraei
attigit iniusti regis Gortynia templa. 75
nam perhibent olim crudeli peste coactam
Androgeoneae poenas exsoluere caedis
electos iuuenes simul et decus innuptarum
Cecropiam solitam esse dapem dare Minotauro.
quis angusta malis cum moenia uexarentur, 80
ipse suum Theseus pro caris corpus Athenis
proicere optauit potius quam talia Cretam
funera Cecropiae nec funera portarentur.
atque ita naue leui nitens ac lenibus auris
magnanimum ad Minoa uenit sedesque superbas. 85
hunc simul ac cupido conspexit lumine uirgo
regia, quam suauis exspirans castus odores
lectulus in molli complexu matris alebat,
quales Eurotae progignunt flumina myrtus
auraue distinctos educit uerna colores, 90
non prius ex illo flagrantia declinauit
lumina, quam cuncto concepit corpore flammam
funditus atque imis exarsit tota medullis.
heu misere exagitans immiti corde furores
sancte puer, curis hominum qui gaudia misces, 95

quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum,
qualibus incensam iactastis mente puellam
fluctibus, in flauo saepe hospite suspirantem!
quantos illa tulit languenti corde timores!
quanto tum saepe magis fulgore expalluit auri, 100
cum saeuum cupiens contra contendere monstrum
aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis!
non ingrata tamen frustra munuscula diuis
promittens tacito suscepit uota labello.
nam uelut in summo quatientem brachia Tauro 105
quercum aut conigeram sudanti cortice pinum
indomitus turbo contorquens flamine robur
eruit (illa procul radicitus exturbata
prona cadit, late quaeuiscumque obuia frangens),
sic domito saeuum prostrauit corpore Theseus 110
nequiquam uanis iactantem cornua uentis.
inde pedem sospes multa cum laude reflexit
errabunda regens tenui uestigia filo,
ne labyrintheis e flexibus egredientem
tecti frustraretur inobseruabilis error. 115
sed quid ego a primo digressus carmine plura
commemorem, ut linquens genitoris filia uultum,
ut consanguineae complexum, ut denique matris,
quae misera in gnata deperdita laeta<batur>,
omnibus his Thesei dulcem praeoptarit amorem: 120
aut ut uecta rati spumosa ad litora Diae
<uenerit>, aut ut eam deuinctam lumina somno
liquerit immemori discedens pectore coniunx?
saepe illam perhibent ardenti corde furentem
clarisonas imo fudisse e pectore uoces, 125
ac tum praeruptos tristem conscendere montes,
unde aciem <in> pelagi uastos protenderet aestus,
tum tremuli salis aduersas procurrere in undas
mollia nudatae tollentem tegmina surae,

atque haec extremis maestam dixisse querellis, 130
frigidulos udo singultus ore cientem:
'sicine me patriis auectam, perfide, ab aris,
perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?
sicine discedens neglecto numine diuum,
immemor a! deuota domum periuria portas? 135
nullane res potuit crudelis flectere mentis
consilium? tibi nulla fuit clementia praesto,
immite ut nostri uellet miserescere pectus?
at non haec quondam blanda promissa dedisti
uoce mihi, non haec miserae sperare iubebas, 140
sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos,
quae cuncta aerii discerpunt irrita uenti.
nunc iam nulla uiro iuranti femina credat,
nulla uiri speret sermones esse fideles,
quis dum aliquid cupiens animus praegestit apisci, 145
nil metuunt iurare, nihil promittere parcunt:
sed simul ac cupidae mentis satiata libido est,
dicta nihil meminere, nihil periuria curant.
certe ego te in medio uersantem turbine leti
eripui, et potius germanum amittere creui, 150
quam tibi fallaci supremo in tempore dessem.
pro quo dilaceranda feris dabor alitibusque
praeda, neque iniacta tumulabor mortua terra.
quaenam te genuit sola sub rupe leaena,
quod mare conceptum spumantibus exspuit undis, 155
quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae uasta Charybdis,
talia qui reddis pro dulci praemia uita?
si tibi non cordi fuerant conubia nostra,
saeua quod horrebas prisci praecepta parentis,
attamen in uestras potuisti ducere sedes, 160
quae tibi iucundo famularer serua labore,
candida permulcens liquidis uestigia lymphis,
purpureaue tuum consternens ueste cubile.

sed quid ego ignaris nequiquam conqueror auris,
exsternata malo, quae nullis sensibus auctae 165
nec missas audire queunt nec reddere uoces?
ille autem prope iam mediis uersatur in undis,
nec quisquam apparet uacua mortalis in alga.
sic nimis insultans extremo tempore saeua
fors etiam nostris inuidit questibus auris. 170
Iuppiter omnipotens, utinam ne tempore primo
Cnosia Cecropiae tetigissent litora puppes,
indomito nec dira ferens stipendia tauro
perfidus intortum religasset nauita funem,
nec malus haec celans dulci crudelia forma 175
consilia in nostris requiesset sedibus hospes!
nam quo me referam? quali spe perdita nitor?
Idaeosne petam montes? at gurgite lato
discernens ponti truculentum diuidit aequor.
an patris auxilium sperem? quemne ipsa reliqui 180
respersum iuuenem fraterna caede secuta?
coniugis an fido consoler memet amore?
quine fugit lentos incuruans gurgite remos?
praeterea nullo colitur sola insula tecto,
nec patet egressus pelagi cingentibus undis. 185
nulla fugae ratio, nullast spes: omnia muta,
omnia sunt deserta, ostentant omnia letum.
non tamen ante mihi languescent lumina morte,
nec prius a fesso secedent corpore sensus,
quam iustam a diuis exposcam prodita multam 190
caelestumque fidem postrema comprecer hora.
quare facta uirum multantes uindice poena
Eumenides, quibus anguino redimita capillo
frons exspirantis praeportat pectoris iras,
huc huc aduentate, meas audite querellas, 195
quas ego, uae misera, extremis proferre medullis
cogor inops, ardens, amenti caeca furore.

quae quoniam uerae nascuntur pectore ab imo,
uos nolite pati nostrum uanescere luctum,
sed quali solam Theseus me mente reliquit, 200
tali mente, deae, funestet seque suosque.'
has postquam maesto profudit pectore uoces,
supplicium saeuis exposcens anxia factis,
annuit inuicto caelestum numine rector;
quo motu tellus atque horrida contremuerunt 205
aequora concussitque micantia sidera mundus.
ipse autem caeca mentem caligine Theseus
consitus oblito dimisit pectore cuncta,
quae mandata prius constanti mente tenebat,
dulcia nec maesto sustollens signa parenti 210
sospitem Erectheum se ostendit uisere portum.
namque ferunt olim, classi cum moenia diuae
linquentem gnatum uentis concrederet Aegeus,
talia complexum iuueni mandata dedisse:
'gnate mihi longa iucundior unice uita, 215
gnate, ego quem in dubios cogor dimittere casus,
reddite in extrema nuper mihi fine senectae,
quandoquidem fortuna mea ac tua feruida uirtus
eripit inuito mihi te, cui languida nondum
lumina sunt gnati cara saturata figura, 220
non ego te gaudens laetanti pectore mittam,
nec te ferre sinam fortunae signa secundae,
sed primum multas expromam mente querellas,
canitiem terra atque infuso puluere foedans;
inde infecta uago suspendam lintea malo, 225
nostros ut luctus nostraeque incendia mentis
carbasus obscurata dicet ferrugine Hibera.
quod tibi si sancti concesserit incola Itoni,
quae nostrum genus ac sedes defendere Erecthei
annuit, ut tauri respergas sanguine dextram, 230
tum uero facito ut memori tibi condita corde

haec uigeant mandata, nec ulla oblitteret aetas;
ut, simul ac nostros inuisent lumina collis,
funestam antennae deponant undique uestem,
candidaque intorti sustollant uela rudentes, 235
quam primum cernens ut laeta gaudia mente
agnoscam, cum te reducem fors prospera sistet.'
haec mandata prius constanti mente tenentem
Thesea ceu pulsae uentorum flamine nubes
aerium niuei montis liquere cacumen. 240
at pater, ut summa prospectum ex arce petebat,
anxia in assiduos absumens lumina fletus,
cum primum inflati conspexit lintea ueli,
praecipitem sese scopulorum e uertice iecit,
amissum credens immiti Thesea fato. 245
sic, funesta domus ingressus tecta paterna
morte, ferox Theseus, qualem Minoidi luctum
obtulerat mente immemori, talem ipse recepit.
quae tum prospectans cedentem maesta carinam
multiplices animo uoluebat saucia curas. 250
at parte ex alia florens uolitabat Iacchus
cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis,
te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore.
. . . . . .
quae tum alacres passim lymphata mente furebant
euhoe bacchantes, euhoe capita inflectentes. 255
harum pars tecta quatiebant cuspide thyrsos,
pars e diuulso iactabant membra iuuenco,
pars sese tortis serpentibus incingebant,
pars obscura cauis celebrabant orgia cistis,
orgia quae frustra cupiunt audire profani; 260
plangebant aliae proceris tympana palmis,
aut tereti tenuis tinnitus aere ciebant;
multis raucisonos efflabant cornua bombos
barbaraque horribili stridebat tibia cantu.

talibus amplifice uestis decorata figuris 265
puluinar complexa suo uelabat amictu.
quae postquam cupide spectando Thessala pubes
expleta est, sanctis coepit decedere diuis.
hic, qualis flatu placidum mare matutino
horrificans Zephyrus procliuas incitat undas, 270
Aurora exoriente uagi sub limina Solis,
quae tarde primum clementi flamine pulsae
procedunt leuiterque sonant plangore cachinni,
post uento crescente magis magis increbescunt,
purpureaque procul nantes ab luce refulgent: 275
sic tum uestibuli linquentes regia tecta
ad se quisque uago passim pede discedebant.
quorum post abitum princeps e uertice Peli
aduenit Chiron portans siluestria dona:
nam quoscumque ferunt campi, quos Thessala magnis 280
montibus ora creat, quos propter fluminis undas
aura parit flores tepidi fecunda Fauoni,
hos indistinctis plexos tulit ipse corollis,
quo permulsa domus iucundo risit odore.
confestim Penios adest, uiridantia Tempe, 285
Tempe, quae siluae cingunt super impendentes,
Haeimonisim linquens claris celebranda choreis,
non uacuus: namque ille tulit radicitus altas
fagos ac recto proceras stipite laurus,
non sine nutanti platano lentaque sorore 290
flammati Phaethontis et aeria cupressu.
haec circum sedes late contexta locauit,
uestibulum ut molli uelatum fronde uireret.
post hunc consequitur sollerti corde Prometheus,
extenuata gerens ueteris uestigia poenae, 295
quam quondam silici restrictus membra catena
persoluit pendens e uerticibus praeruptis.
inde pater diuum sancta cum coniuge natisque

aduenit caelo, te solum, Phoebe, relinquens
unigenamque simul cultricem montibus Idri: 300
Pelea nam tecum pariter soror aspernata est,
nec Thetidis taedas uoluit celebrare iugalis.
qui postquam niueis flexerunt sedibus artus,
large multiplici constructae sunt dape mensae,
cum interea infirmo quatientes corpora motu 305
ueridicos Parcae coeperunt edere cantus.
his corpus tremulum complectens undique uestis
candida purpurea talos incinxerat ora,
at roseae niueo residebant uertice uittae,
aeternumque manus carpebant rite laborem. 310
laeua colum molli lana retinebat amictum,
dextera tum leuiter deducens fila supinis
formabat digitis, tum prono in pollice torquens
libratum tereti uersabat turbine fusum,
atque ita decerpens aequabat semper opus dens, 315
laneaque aridulis haerebant morsa labellis,
quae prius in leui fuerant exstantia filo;
ante pedes autem candentis mollia lanae
uellera uirgati custodibant calathisci.
haec tum clarisona pellentes uellera uoce 320
talia diuino fuderunt carmine fata,
carmine, perfidiae quod post nulla arguet aetas.

o decus eximium magnis uirtutibus augens,
Emathiae tutamen, Opis carissime nato,
accipe, quod laeta tibi pandunt luce sorores, 325
ueridicum oraclum: sed uos, quae fata sequuntur,
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
adueniet tibi iam portans optata maritis
Hesperus, adueniet fausto cum sidere coniunx,
quae tibi flexanimo mentem perfundat amore, 330
languidulosque paret tecum coniungere somnos,

leuia substernens robusto bracchia collo.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
nulla domus tales umquam contexit amores,
nullus amor tali coniunxit foedere amantes, 335
qualis adest Thetidi, qualis concordia Peleo.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
nascetur uobis expers terroris Achilles,
hostibus haud tergo sed forti pectore notus,
qui persaepe uago uictor certamine cursus 340
flammea praeuertet celeris uestigia ceruae.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
non illi quisquam bello se conferet heros,
cum Phrygii Teucro manabunt sanguine <campi>,
Troicaque obsidens longinquo moenia bello, 345
periuri Pelopis uastabit tertius heres.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
illius egregias uirtutes claraque facta
saepe fatebuntur gnatorum in funere matres,
cum incultum cano soluent a uertice crinem, 350
putridaque infirmis uariabunt pectora palmis.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
namque uelut densas praecerpens messor aristas
sole sub ardenti flauentia demetit arua,
Troiugenum infesto prosternet corpora ferro. 355
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
testis erit magnis uirtutibus unda Scamandri,
quae passim rapido diffunditur Hellesponto,
cuius iter densis angustans corporum aceruis
alta tepefaciet permixta flumina caede. 360
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
denique testis erit morti quoque reddita praeda,
cum teres excelso coaceruatum aggere bustum
excipiet niueos perculsae uirginis artus.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi. 365

nam simul ac fessis dederit fors copiam Achiuis
urbis Dardaniae Neptunia soluere uincla,
alta Polyxenia madefient caede sepulcra;
quae, uelut ancipiti succumbens uictima ferro,
proiciet truncum summisso poplite corpus. 370
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
quare agite optatos animi coniungite amores.
accipiat coniunx felici foedere diuam,
dedatur cupido iam dudum nupta marito.
currite ducentes subtegmina, currite, fusi. 375
non illam nutrix orienti luce reuisens
hesterno collum poterit circumdare filo, 377
anxia nec mater discordis maesta puellae 379
secubitu caros mittet sperare nepotes. 380
currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

talia praefantes quondam felicia Pelei
carmina diuino cecinerunt pectore Parcae.
praesentes namque ante domos inuisere castas
heroum, et sese mortali ostendere coetu, 385
caelicolae nondum spreta pietate solebant.
saepe pater diuum templo in fulgente reuisens,
annua cum festis uenissent sacra diebus,
conspexit terra centum procumbere tauros.
saepe uagus Liber Parnasi uertice summo 390
Thyiadas effusis euhantes crinibus egit,
cum Delphi tota certatim ex urbe ruentes
acciperent laeti diuum fumantibus aris.
saepe in letifero belli certamine Mauors
aut rapidi Tritonis era aut Rhamnusia uirgo 395
armatas hominum est praesens hortata cateruas.
sed postquam tellus scelere est imbuta nefando
iustitiamque omnes cupida de mente fugarunt,
perfudere manus fraterno sanguine fratres,

destitit exstinctos gnatus lugere parentes, *400*
optauit genitor primaeui funera nati,
liber uti nuptae poteretur flore nouercae,
ignaro mater substernens se impia nato
impia non uerita est diuos scelerare penates.
omnia fanda nefanda malo permixta furore *405*
iustificam nobis mentem auertere deorum.
quare nec talis dignantur uisere coetus,
nec se contingi patiuntur lumine claro.

Dizem que os pinheiros nascidos no cume do Pélion
nadaram outrora através das fluidas ondas de Netuno
até os fluxos do Fásis[11] e os limites de Aeetes[12],
quando os jovens escolhidos[13], os mais vigorosos da juventude argiva,
desejando espoliar o velo de ouro dos colcos, 05
ousaram percorrer as vagas salgadas com um rápido navio,
varrendo os cerúleos mares com remos de abeto;
para esses a própria deusa que ocupa os ápices das sumas
cidades[14] fez uma embarcação que voava com a leve brisa,
unindo madeirames de pinho à curva quilha. 10
Ela é a primeira a instruir Anfitrite, inculta na navegação;
e logo que ela[15], com seu rostro, fendeu o ventoso mar,
e a onda, enroscada ao remo, embranqueceu com as espumas,
as marítimas Nereides, admirando a aparição,
emergiram os rostos do turbilhão do bravio mar. 15
Naquele dia, e em nenhum outro, os mortais viram
com seus olhos as Ninfas marinhas, erguendo-se,
com o corpo desnudo até os seios, do esbranquiçado turbilhão.
Então Peleu, abrasado, foi tomado por amor por Tétis,
então Tétis não desprezou os humanos himeneus, 20

[11] Rio da Cólquida.
[12] Rei da Cólquida.
[13] Referência aos Argonautas.
[14] Atena.
[15] A nau.

então o próprio pai[16] julgou que devia unir Peleu a Tétis.
Ó heróis, nascidos na mais desejada época
de (todos) tempos, salve, raça divina! Ó boa linhagem
de mães, salve mais uma vez [...] 23b
A vós muitas vezes, a vós eu com meu puro canto me dirigirei.
A ti, sobretudo, Peleu, especialmente abençoado por felizes 25
núpcias, coluna da Tessália, a quem o próprio Júpiter,
o próprio genitor dos deuses concedeu seus amores;
a ti Tétis tomou, a mais bela filha de Nereu?
A ti Thetys[17] concedeu levar como esposa sua neta,
e (também) Oceano, ele que envolve todo o globo com o mar? 30
As luzes que são desejadas nesta determinada ocasião
chegaram, a Tessália, toda junta, vai até a casa (de Peleu),
o palácio está repleto com a festiva reunião:
esses trazem presentes diante de si, mostram alegria no semblante.
Abandona-se Ciero, deixam o ftiótico Tempe, 35
as casas de Crânon e as muralhas da Larissa;
em Farsala reúnem-se, até as Farsálias moradas vão.
Ninguém cultiva os campos, os pescoços dos novilhos amolecem,
nem a rasteira vinha é limpa pelos curvos rastelhos,
nem o touro revolve a gleba com a relha disposta, 40
nem a foice do podadores desbasta a sombra da árvore,
a áspera ferrugem penetra nos abandonados arados.
Na residência dele[18], porém, por toda parte que o opulenta palácio
estende-se, resplandece com o fulgente ouro e prata.
Brilha o marfim dos tronos, refulgem os copos da mesa, 45
toda a casa se alegra com o esplêndido tesouro real.
O pulvinar nupcial está certamente colocado para a deusa
no meio da residência, o qual, ornado com uma presa hindu[19],
a púrpura, tingida com a vermelha tinta da concha, cobre.
Essa manta, colorida com antigas figuras de homens, 50

[16] Júpiter ou Nereu.
[17] Esposa de Oceano e mãe de Nereu, pai de Tétis e das outras Nereidas..
[18] Peleu.
[19] Marfim.

revela, com uma maravilhosa arte, os feitos gloriosos dos heróis,
pois olhando ao longe do flutíssono litoral de Dia,
Ariadne, nutrindo indômitos furores no coração,
observa Teseu partir com a célere embarcação,
e ainda não acredita consigo mesma ver o que viu, 55
visto que ela, então recém desperta do falaz sono,
percebe a si mesma, infeliz, abandonada na areia deserta.
Mas, esquecido da jovem, ele, fugindo, fende as vagas com os remos,
abandonando as frustradas promessas à ventosa procela.
Para ele, ao longe, desde as algas, com os tristes olhinhos de Minos, 60
como uma pétrea efígie de bacante, ela olha, heu,
olha e se agita em grandes ondas de aflição,
nem conserva a fina mitra na loura cabeça,
nem cobre o peito, velado por uma leve veste,
nem prende os leitosos seios com a sinuosa faixa, 65
tudo de que, caído de todo seu corpo, em desordem,
diante de seus pés, as salinas ondas zombam.
Mas ela, nem preocupada com a mitra, nem com a flutuante veste,
preocupada então com sua sorte, perdida, dependia de ti, Teseu,
com todo seu peito, com todo seu ânimo, com toda sua mente. 70
Ah, mísera, a quem [Vênus] Ericina[20] consternou com assíduos
lamentos, plantando no peito dela espinhosas preocupações
naquele tempo, época na qual o feroz Teseu,
egresso dos curvos litorais do Pireu,
atingiu os territórios Gortínios do injusto rei. 75

Contam, pois, que outrora a Cecrópia[21], por uma cruel peste
coagida, pagou as penas pelo assassinato de
Androgeu ao dar ao mesmo tempo jovens seletos e a beleza
das virgens para serem o habitual banquete do Minotauro.
Visto que as estreitas muralhas sofriam com esses males, 80
o próprio Teseu optou por sacrificar, em prol da cara Atenas,
seu corpo, preferivelmente a eles serem levados como

[20] Nome sob o qual Afrodite/Vênus seria originalmente cultuada na região do monte Érice, na Sicília.
[21] Referência a Atenas ou à Ática.

mortos sem estarem mortos da Cecrópia para Creta.
E assim, sujeitando-se à leve nau e às suaves brisas,
ele vem até o magnânimo Minos e suas residências soberbas. 85
Tão logo que a ele a régia virgem com cúpido olhar
enxergou, a qual o casto leito, exalando suaves
odores, criava nos macios braços da mãe,
como as correntes do Eurotas geram os mirtos,
ou a primaveril brisa produz cores distintas, 90
ela não desviou dele os ardentes olhares
até que sentiu uma chama por todo seu corpo
e ela ardesse toda, profundamente, até o interior das medulas.
Heu mísero, tu que revolves furores no duro coração,
santo menino[22], tu que misturas alegrias às preocupações dos homens, 95
e que reges os Golgos e o frondoso Idálio,
em quais ondas lançastes a menina, abrasada
em sua mente, suspirando muito pelo louro hóspede!
Quantos temores ela trazia no lânguido coração!
Quão mais pálida que o fulgor do ouro muitas vezes se tornava, 100
já que, desejando combater contra o selvagem monstro,
Teseu buscava ou a morte ou prêmios dignos de louvor!
Ela, prometendo presentinhos não indesejados ou em vão
aos deuses, portava seus votos no lábio calado.
Pois como ao carvalho, que agita os galhos no sumo 105
Tauro, ou ao conífero pinho, cujo córtex sua,
o tufão, indômito e capaz de contorcer o roble com seu sopro,
arranca (eles ao longe, arrebatados desde a raiz,
tombados, caem, quebrando qualquer coisa que em volta encontram),
assim Teseu prostrou o selvagem [monstro], seu corpo domado, 110
inutilmente arremetendo seus chifres contra os vazios ventos.
Dali, incólume, retornou com muita glória,
guiando as errantes pegadas por meio de um tênue fio,
para que um desvio inobservado dessa morada não
frustrasse a ele que deixava os tortuosos labirintos. 115

Mas por que eu, afastando-me do canto inicial, mais coisas
recordaria, como a filha deixando para trás a face do genitor,
como o abraço da consangüínea [irmã][23], como, por fim, o da mãe,
que, abandonada, se alegrava com a miserável filha,
ela que a tudo isso preferira o doce amor por Teseu: 120
ou como ela, levada pela jangada, até os espumosos litorais de Dia[24]
<viera>, ou como a ela, pregados seus olhos de sono,
o amante abandonara, partindo com o peito esquecido?
Freqüentemente contam que ela, enfurecida pelo coração ardente,
emitia retumbantes gritos do íntimo de seu peito, 125
e então, triste, subia nos escarpados montes,
de onde estendia a vista pelos vastos turbilhões do pélago,
depois avançava através das adversas ondas do agitado mar,
erguendo as macias vestes de sua perna desnuda,
e ela, infeliz, dizia estas coisas com queixumes extremos, 130
soltando frios soluços através da úmida boca:
"Assim, pérfido, a mim, levada dos altares pátrios,
abandonaste no litoral deserto, pérfido Teseu?
Assim, partindo, negligenciado o desígnio dos deuses,
ah, esquecido, levas para casa os sagrados perjúrios? 135
Acaso nenhuma coisa pode mudar essa resolução
de uma mente cruel? Não havia nenhuma clemência em ti,
que quisesse se apiedar de meu dolorido peito?
Tu, porém, não me fizeras outrora tais promessas com branda
voz, nem exortaras a mim, miserável, a esperar por tais coisas, 140
mas por alegres núpcias, mas por desejados himeneus,
coisas vãs, que os aéreos ventos dissipam.
A partir de agora nenhuma mulher acredite em um homem que jura,
nenhuma espere que existam palavras fiéis vindas de um homem;
enquanto o ânimo deles deseja algo e anseia obtê-lo, 145
nada eles temem jurar, nada se abstêm de prometer:

---

[22] Eros/Amor.
[23] Fedra.
[24] Ilha do mar de Creta.

mas no momento em que está saciada o desejo de sua cúpida mente,
por nada que foi dito eles receiam, com nenhum perjúrio preocupam-se.
Certamente eu a ti, que se debatia em meio ao turbilhão da morte,
arrebatei e escolhi antes perder o irmão[25] 150
do que faltar a ti, falaz, nesse momento supremo.
Por isso serei dada às feras e às aves como uma presa
a ser dilacerada, e, morta, sob a terra lançada, não serei sepultada.
Que leoa te pariu sob o solitário rochedo,
que mar a ti, concebido, expeliu das espumantes ondas, 155
que Sirte, que rapace Cila, que devastadora Caribde és,
que pagas tal preço por uma doce vida?
Se para teu coração não existiram nossas núpcias,
já que temias os cruéis preceitos de um antiquado pai,
entretanto podias me levar para vossas residências, 160
eu serviria a ti, como uma serva, com agradável labor,
afagando, radiante, teus pés com límpida água,
ou cobrindo teu leito com uma purpúrea manta.
Mas por que eu, consternada pelo mal, em vão me queixo
às surdas brisas, que, dotadas de nenhum senso, 165
nem podem ouvir nem responder a minhas proferidas vozes?
Ele, porém, já avança bem em meio às ondas,
e nenhum mortal aparece na deserta praia.
Assim, demasiadamente cruel, insultando-me nesse momento extremo,
a Fortuna também tapou os ouvidos às minhas queixas. 170
Júpiter onipotente, que nunca nesse momento primordial
os navios cecrópios tivessem atingido os litorais de Cnosso,
nem, trazendo os funestos tributos para o indômito touro,
o pérfido nauta tivesse atado a retorcida amarra,
nem esse hóspede, ocultando essas resoluções cruéis 175
sob doce forma, tivesse repousado em nossas residências!
Pois para onde eu retornarei? A qual esperança (eu), perdida, me agarrarei?
Deveria me dirigir aos montes do Ida? Porém, separando-os [de mim]
através de um largo abismo, a ameaçadora vastidão do oceano me afasta deles.

Acaso esperaria auxílio de meu pai? A quem eu própria abandonei, 180
seguindo o jovem respingado por sangue fraterno?
Acaso consolaria a mim mesma com o fiel amor do cônjuge?
Acaso ele não foge, encurvando os flexíveis remos no turbilhão?
Além disso esta ilha deserta não é habitada por nenhum teto,
nem a saída do pélago abre-se para envolventes ondas. 185
Não há nenhuma maneira de fuga, nenhuma esperança: tudo está mudo,
tudo está deserto, tudo ostenta a morte.
Não antes, porém, meus olhos enlanguescerão com a morte,
nem os sentidos abandonarão meu corpo cansado
antes que eu, traída, reclame o justo castigo dos deuses, 190
e suplique pela proteção celeste nessa hora derradeira.
Por isso, vós que punem os feitos dos homens com víndice pena,
Eumênides, cuja fronte, por cabeleira de serpentes
coroada, mostra as iras que exalam do peito,
aqui aqui chegai, ouvi meus queixumes, 195
os quais eu, ai, miserável, sou constrangida a impelir para fora
das internas medulas, desgraçada, ardente, cegada por louco furor.
Visto que eles nascem, verdadeiros, do íntimo de meu peito,
vós não tolerais que meu sofrimento se evanesça,
mas com qual memória Teseu abandonou a mim, sozinha, 200
com tal memória, deusas, ele funeste a si próprio e aos seus."
Depois que ela verteu essas vozes do infeliz peito,
aflita, reclamando um suplício para os terríveis feitos,
o rei dos celestes anuiu com um invicto aceno [da cabeça];
com esse movimento o solo e os hórridos mares 205
estremeceram e o firmamento agitou as reluzentes estrelas.
O próprio Teseu, porém, a mente tomada pela cega
escuridão, do peito obliterado afastou todas as coisas
que, anteriormente guardadas, mantinha na constante mente,
e, sem elevar os queridos sinais ao infeliz pai, 210
não se mostrou incólume ao avistar o porto de Erecteu.
E relatam pois que outrora, quando Egeu confiara

[25] O próprio Minotauro.

aos ventos o filho que deixava, com a esquadra, as muralhas da deusa[26],
abraçado ao jovem dera tais recomendações:
"meu único filho, mais agradável a mim que a longa vida, 215
filho, ao qual eu sou constrangido a enviar para um destino incerto,
ele que há pouco retornou para mim, no fim extremo da velhice,
visto que minha sina e tua ardente virtude
tomam-te de mim, constrangido, de meus lânguidos olhos
que ainda não foram saciados pela cara figura do filho, 220
não apartar-te-ei de mim estando alegre, meu peito feliz,
nem permitirei que leves contigo os sinais de um destino favorável,
mas primeiramente revelarei os muitos queixumes de minha mente,
sujando minhas cãs com a terra e o pó vertido,
e então suspenderei os tingidos linhos no mastro errante, 225
para que meus lutos e as tormentas de minha mente
a vela, escurecida pela púrpura ibérica, divulgue.
Mas se a ti a habitante da sagrada Ítono[27] conceder,
ela que concordou em defender nossa raça e as terras
de Erecteu, que tu respingues a destra com o sangue do touro, 230
então certamente faz que essas recomendações vinguem, colocadas
em teu coração que não se esquece, e que nenhum tempo as oblitere;
assim, logo que teus olhos avistarem nossas colinas,
que as antenas dispam totalmente sua funesta veste,
e as retorcidas amarras suspendam as brancas velas, 235
para que, tão logo eu as aviste, eu perceba as alegrias em minha mente
feliz, nesse momento em que a próspera fortuna te traz de volta."
Essas recomendações abandonaram Teseu, que antes as tinha
em sua constante mente, assim como as nuvens impulsionadas
pelo sopro dos ventos [abandonam] o aéreo cume do nevado monte. 240
Porém o pai, enquanto dirigia a vista desde a suma acrópole,
consumindo os ansiosos olhos em choros assíduos,
quando primeiramente enxergou os linhos da inflada vela,
lançou-se, precípite, do alto dos rochedos,

[26] Referência à deusa Atena, protetora da cidade de Atenas.
[27] *Id est* a deusa Atena, já que em Ítono havia um renomado santuário consagrado à deusa.

acreditando que Teseu tinha se perdido em um cruel destino. 245
Assim quando o feroz Teseu adentrou os tetos da casa
após a funesta morte paterna, ele próprio recebeu de volta
o mesmo luto que provocara, com sua mente esquecida, à filha de Minos.
Ela então, olhando, infeliz, a quilha que desaparecia,
revolvia, afligida, múltiplas inquietações em seu ânimo. 250
Do outro lado[28], porém, revolvia-se o florescente Iaco
com o coro de sátiros e com os silenos nascidos em Nisa,
desejando a ti, Ariadne, e abrasado por teu amor.

. . . . . .

As bacantes então se enfureceram em desordem, a mente louca,
evoé, ágeis, evoé, inclinando as cabeças. 255
Parte delas sacudia os tirsos com sua ponta coberta [de folhas],
parte arrojava os membros de um novilho desmembrado,
parte cingia a si próprias com sinuosas serpentes,
parte levava objetos sagrados obscuros em cavos cestos,
objetos sobre os quais, em vão, os não-iniciados desejam ouvir; 260
outras golpeavam os tímpanos com as compridas palmas,
ou incitavam os tênues tinidos do êneo címbalo;
os chifres de muitas sopravam roucos ribombos
e a tíbia bárbara zumbia com um horrível canto.
A manta, decorada magnificamente com tais figuras, 265
cobria o pulvinar, envolvendo-o com sua tapeçaria.
Depois que os jovens da Tessália saciaram-se de contemplá-la
ardorosamente, eles começaram a dar lugar aos deuses.
Então, qual Zéfiro, que, eriçando o plácido mar
com o bafejo matutino, incita as proclives ondas, 270
quando a Aurora surge sobre os limites do errante Sol,
as quais, primeiro, impulsionadas lentamente por clemente sopro,
avançam e suavemente as risadas ressoam com os golpes,
depois, com o vento crescendo, aumentam mais e mais,
e, nadando, refulgem ao longe com púrpura luz: 275
assim então eles, deixando os régios tetos do vestíbulo,

apartavam-se, cada um por si, com o pé indo para todos os lados.
Depois da partida deles, por primeiro, desde o alto do Pélion,
vem Quíron, trazendo silvestres presentes:
todas [flores] que os campos produzem, as quais a região da Tessália 280
cria nos grandes montes, flores que a fecunda brisa
do tépido Favônio gera perto das correntes de um rio,
a elas ele trouxe, trançadas em coroas comuns,
e, tocada por esse agradável aroma, a casa riu.
Imediatamente Pênio vem do verdejante Tempe, 285
Tempe, o qual as selvas cingem, suspensas desde cima,
abandonando [esse local] que é celebrado por sonoros coros hemônios,
[ele vem], não de mãos vazias: pois ele trouxe, arrancadas desde a raiz,
altas faias e longos loureiros com o tronco reto,
junto com o agitadiço plátano, a flexível irmã[29] 290
do inflamado Faetonte e o aéreo cipreste.
Essas ele colocou, amplamente unidas, em volta da residência,
para que verdejasse o vestíbulo, velado com a branda fronde.
Depois dele, segue, engenhoso seu coração, Prometeu,
conservando extenuados vestígios da velha pena, 295
a qual, tendo os membros outrora atados a cadeias no rochedo,
padecera, pendendo dos escarpados vértices.
Em seguida, o pai dos deuses com sua sagrada esposa e filhos
vem do céu, abandonando tu sozinho, Febo,
e também tua irmã, habitante dos montes de Idro: 300
pois junto contigo tua irmã desprezou Peleu,
e não queria honrar os archotes conjugais de Tétis.
Depois que eles flexionaram os joelhos sobre os níveos assentos,
as mesas foram abundantemente dispostas com um variado banquete,
enquanto, sacudindo os corpos com um movimento débil, 305
as Parcas começaram a verter cantos verídicos.
Envolvendo inteiramente o corpo trêmulo delas, uma veste
branca cingia os tornozelos com sua borda púrpura,

---

[28] Da manta.
[29] O choupo.

e róseas fitas repousavam na nívea cabeleira,
e as mãos fiavam apropriadamente seu eterno labor. 310
A esquerda retinha a roca revestida por macia lã,
a destra ora, puxando-a levemente, formava os fios com os dedos
voltados para cima, ora, enrolando os fios no polegar virado para baixo,
volvia o fuso equilibrado em uma circular roda,
e assim o dente, cortando, sempre igualava o trabalho, 315
e a lã, mordida, aderia aos ressecados lábios,
a qual há pouco se sobressaia em um leve fio:
diante dos pés, cestinhos de vime guardavam
por sua vez os macios flocos da lã que caiam.
Essas então, fiando os flocos, com clara voz 320
proferiram tal fado em um canto divino,
canto que nenhuma idade posterior acusaria de perfídia:

Ó, tu que amplias tua excepcional glória com grandiosos feitos,
proteção da Emátia[30], o mais caro ao filho de Opis[31],
escuta o que as irmãs revelam a ti neste alegre dia, 325
um verídico oráculo: mas vós, que seguem os fados,
Girai, condutores dos fios, girai, fusos.
Agora virá até ti, portando os desejos dos noivos,
Héspero, virá com o faustoso astro a esposa,
ela que inunda tua mente com arrebatador amor 330
e está preste a se unir contigo em lânguidos sonos,
colocando seus leves braços sob teu robusto pescoço.
Girai, condutores dos fios, girai, fusos.
Nenhuma casa nunca cobriu tais amores,
nenhum amor uniu em tal enlace os amantes, 335
tal a concórdia de Tétis, tal a de Peleu.
Girai, condutores dos fios, girai, fusos.
Nascerá de vós Aquiles, privado de temor,

[30] Denominação geralmente associada à Macedônia, mas aqui provavelmente referindo-se à própria Tessália.
[31] Júpiter.

conhecido dos inimigos não pelas costas, mas pelo forte peito,
ele que, muitíssimas vezes vencedor do curso em extenso certame, 340
ultrapassará as ardentes passadas da célere corça.
Girai, condutores dos fios, girai, fusos.
Nenhum herói comparar-se-á a ele na guerra,
quando os campos frígios manarem com o sangue teucro,
e ele, cercando as muralhas de Tróia em uma longa guerra, 345
o terceiro herdeiro do perjuro Pélops[32], as devastar.
Girai, condutores dos fios, girai, fusos.
Os egrégios feitos dele e suas claras ações
muitas vezes as mães reconhecerão nos funerais dos filhos,
quando soltarem a despenteada trança da encanecida cabeça, 350
e macularem os murchos peitos com as palmas infirmes.
Girai, condutores dos fios, girai, fusos.
Pois assim como um ceifador, colhendo as densas espigas,
sob o ardente sol ceifa os flavescentes campos,
ele prostará, com infesto ferro, os corpos dos troianos. 355
Girai, condutores dos fios, girai, fusos.
Será testemunha de grandes feitos a água do Escamandro,
que se difunde confusamente no rápido Helesponto,
cuja corrente ele estreitará com os densos montões de corpos,
tornando tépidas as águas profundas, misturadas ao sangue dos mortos. 360
Girai, condutores dos fios, girai, fusos.
Por fim será também testemunha a presa dada a ele, morto,
quando o circular túmulo, erguido em excelso outeiro,
receber os níveos membros da virgem golpeada[33].
Girai, condutores dos fios, girai, fusos. 365
Pois logo que a fortuna conceder às fatigadas cidades aquivas
a permissão de soltar as netúnias cintas da Dardánia[34],
os elevados sepulcros se umedecerão com o sangue de Polixena,
que, como a vítima que sucumbe por meio do ancípite ferro,

[32] Agamêmnon.
[33] Polixena.
[34] Tróia.

abandonará seu mutilado corpo sobre os joelhos dobrados. 370

Girai, condutores dos fios, girai, fusos.

Por isso, vamos, uni os amores desejados pelo ânimo.

Que o esposo acolha a deusa em um feliz enlace,

e que agora, depois de tudo, a noiva seja entregue ao cúpido marido.

Girai, condutores dos fios, girai, fusos. 375

Nem a nutriz, revendo-a à luz matutina,

poderá circundar o pescoço dela com o fio do dia anterior, 377

nem a ansiosa mãe, triste pela discorde menina 379

que dorme à parte do marido, deixará de esperar caros netos. 380

Girai, condutores dos fios, girai, fusos.

Tais eram os cantos, felizes, outrora proferidos para Peleu,

os quais cantaram, a partir de seu divino peito, as Parcas.

Pois antes os presentes celícolas estavam acostumados

a visitar as castas casas dos heróis e se apresentavam 385

em uniões mortais, quando a piedade ainda não era desprezada.

Muitas vezes o pai dos deuses, retornando ao fulgente templo,

quando os anos sacros advinham com dias festivos,

contemplou cem touros caírem por terra.

Muitas vezes o errante Líber, do sumo vértice do Parnaso 390

conduziu as bacantes que gritam evoé com os cabelos revoltos,

quando os alegres delfos, arrojando-se para fora da cidade,

toda ela em disputa, acolhiam o deus com fumegantes aras.

Muitas vezes Marte, no letífero certame da guerra,

ou a senhora do rápido Tritão[35] ou a virgem ramnúsia[36], 395

presente, exortou as armadas tropas dos homens.

Mas depois que o solo foi embebido pelo nefando crime

e todos afugentaram a justiça da cúpida mente,

os irmãos encharcaram as mãos com o sangue fraterno,

o filho deixou de chorar pelos pais mortos, 400

o genitor desejou os funerais do jovem filho,

---

[35] Atena.

[36] Nêmesis. Acerca dessa leitura, *uide* M. B. SKINNER, "Rhamnusia Virgo", pp. 134-141.

para que, livre, possuísse a flor da esposa-madrasta[37],
a ímpia mãe, deitando-se sob o inocente filho,
ímpia, não temeu profanar os divinos penates.
Tudo de nefando e fando, misturado por um mau furor, 405
afastou de nós a justa mente dos deuses.
Por isso eles nem se dignam contemplar tais uniões,
nem toleram ser tocados pela luz do dia.

b. Sêneca

* Senec. *Medea* ZWIERLEIN

Medea *Di coniugales tuque genialis tori,*
Lucina, custos quaeque domituram freta
Tiphyn nouam frenare docuisti ratem,
et tu, profundi saeue dominator maris,
clarumque Titan diuidens orbi diem, *05*
tacitisque praebens conscium sacris iubar
Hecate triformis, quosque iurauit mihi
deos Iason, quosque Medeae magis
fas est precari: noctis aeternae chaos,
auersa superis regna manesque impios *10*
dominumque regni tristis et dominam fide
meliore raptam, uoce non fausta precor.
nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae,
crinem solutis squalidae serpentibus,
atram cruentis manibus amplexae facem, *15*
adeste, thalamis horridae quondam meis
quales stetistis: coniugi letum nouae
letumque socero et regiae stirpi date.

[37] Acerca das possíveis interpretações associadas a esse verso, *uide* T. K. HUBBARD, "The Unwed Stepmother: Catullus 64. 400-402", pp. 137-139; D. F. S. THOMSON, *Catullus*, *ad* LXIV 402, pp. 436-437.

Num peius aliquid? quod precer sponso malum?
uiuat; per urbes erret ignotas egens 20
exul pauens inuisus incerti laris,
iam notus hospes limen alienum expetat;
me coniugem opto, quoque non aliud queam
peius precari, liberos similes patri
similesque matri – parta iam, parta ultio est: 25
peperi. Querelas uerbaque in cassum sero?
non ibo in hostes? manibus excutiam faces
caeloque lucem – spectat hoc nostri sator
Sol generis, et spectatur, et curru insidens
per solita puri spatia decurrit poli? 30
non redit in ortus et remetitur diem?
da, da per auras curribus patriis uehi,
committe habenas, genitor, et flagrantibus
ignifera loris tribue moderari iuga:
gemino Corinthos litori opponens moras 35
cremata flammis maria committat duo.
hoc restat unum, pronubam thalamo feram
ut ipsa pinum postque sacrificas preces
caedam dicatis uictimas altaribus.
Per uiscera ipsa quaere supplicio uiam, 40
si uiuis, anime, si quid antiqui tibi
remanet uigoris; pelle femineos metus
et inhospitalem Caucasum mente indue.
quodcumque uidit Phasis aut Pontus nefas,
uidebit Isthmos. effera ignota horrida, 45
tremenda caelo pariter ac terris mala
mens intus agitat: uulnera et caedem et uagum
funus per artus – leuia memoraui nimis:
haec uirgo feci; grauior exurgat dolor:
maiora iam me scelera post partus decent. 50
accingere ira teque in exitium para
furore toto. paria narrentur tua

repudia thalamis: quo uirum linques modo?
hoc quo secuta es. rumpe iam segnes moras:
quae scelere parta est, scelere linquenda est domus. 55

Chorvs *Ad regum thalamos numine prospero*
qui caelum superi quique regunt fretum
adsint cum populis rite fauentibus.
Primum sceptriferis colla Tonantibus
taurus celsa ferat tergore candido; 60
Lucinam niuei femina corporis
intemptata iugo placet, et asperi
Martis sanguineas quae cohibet manus,
quae dat belligeris foedera gentibus
et cornu retinet diuite copiam, 65
donetur tenera mitior hostia.
Et tu, qui facibus legitimis ades,
noctem discutiens auspice dextera
huc incede gradu marcidus ebrio,
praecingens roseo tempora uinculo. 70
Et tu, quae, gemini praeuia temporis,
tarde, stella, redis semper amantibus:
te matres, auide te cupiunt nurus
quamprimum radios spargere lucidos.
Vincit uirgineus decor 75
longe Cecropias nurus,
et quas Taygeti iugis
exercet iuuenum modo
muris quod caret oppidum,
et quas Aonius latex 80
Alpheosque sacer lauat.
Si forma uelit aspici,
cedent Aesonio duci
proles fulminis improbi
aptat qui iuga tigribus, 85

nec non, qui tripodas mouet,
frater uirginis asperae,
cedet Castore cum suo
Pollux caestibus aptior.
Sic, sic, caelicolae, precor, 90
uincat femina coniuges,
uir longe superet uiros.
Haec cum femineo constitit in choro,
unius facies praenitet omnibus.
sic cum sole perit sidereus decor, 95
et densi latitant Pleiadum greges,
cum Phoebe solidum lumine non suo
orbem circuitis cornibus alligat.
ostro sic niueus puniceo color
perfusus rubuit, sic nitidum iubar 100
pastor luce noua roscidus aspicit.
Ereptus thalamis Phasidis horridi,
effrenae solitus pectora coniugis
inuita trepidus prendere dextera,
felix Aeoliam corripe uirginem 105
nunc primum soceris sponse uolentibus.
Concesso, iuuenes, ludite iurgio,
hinc illinc, iuuenes, mittite carmina:
rara est in dominos iusta licentia.
Candida thyrsigeri proles generosa Lyaei, 110
multifidam iam tempus erat succendere pinum:
excute sollemnem digitis marcentibus ignem.
festa dicax fundat conuicia fescenninus,
soluat turba iocos – tacitis eat illa tenebris,
si qua peregrino nubit furtiua marito. 115

MEDÉIA:

Deuses conjugais e tu, do leito nupcial

guardiã, Lucina[38], que ensinaste Tífis[39]
a controlar a nova embarcação[40] que domaria os mares,
e tu, cruel soberano do mar profundo[41],
e tu, titã, que distribuis o claro dia para o globo[42], 05
e tu, Hécate triforme, que ofereces a confidente estrela d'alva[43]
para ritos secretos, deuses pelos quais a mim
jurou Jasão, e deuses aos quais é mais apropriado
que Medéia rogue: ao caos da noite eterna,
aos reinos opostos aos súperos, aos ímpios manes, 10
ao senhor do funesto reino e à senhora raptada
com a mais boa fé, com voz não venturosa rogo.
Agora, agora estai presentes, deusas vingadoras do crime,
as cabeleiras desalinhadas com eriçadas serpentes,
segurando a negra tocha nas mãos sangrentas, 15
estai presentes, como outrora estivestes, horríveis,
junto a meus tálamos: a morte à nova esposa
e a morte ao sogro e à régia estirpe também outorgai.
Acaso há algo pior? Que mal eu rogaria ao esposo?
Que ele viva; através de cidades ignotas erre, desprovido, 20
exilado, apavorado, odioso, de lar incerto,
como um hóspede já conhecido busque a soleira alheia;
que ele deseje me ter como esposa, também não poderia rogar
outra coisa pior, [e] filhos semelhantes ao pai
e semelhantes à mãe – a vingança foi parida, foi parida agora: 25
eu a pari. Desfaço-me em queixas e palavras em vão?
Não irei contra os inimigos? Arrancarei as tochas de suas mãos
e a luz do céu — a isso o progenitor de nossa linhagem,
o Sol, contempla e é contemplado, e, sentado no carro,
percorre os costumeiros espaços do claro céu? 30
Ele não retorna para a origem e percorre de novo o dia?

---

[38] Juno, particularmente como deusa protetora dos partos.
[39] Piloto da nau Argo.
[40] Argo.
[41] Netuno.
[42] Sol.

Concede, concede-me ser levada através das brisas nos carros pátrios,
confia-me as rédeas, pai, e permite que eu conduza
os corcéis de fogo com as inflamadas rédeas:
Corinto, que opõe demoras [aos navios] com seu gêmeo litoral, 35
reuniria seus dois mares, abrasados pelas chamas.
Resta apenas isto, que eu própria leve a prônuba
tocha até o tálamo e, depois das sacríficas preces,
eu imole as vítimas nos altares consagrados.
Busca entre as próprias vísceras uma saída para meu suplício, 40
se vives, meu ânimo, se alguma parte do antigo vigor
permanece em ti; repele os medos femininos
e inculca o inóspito Cáucaso na mente.
Tudo de nefasto que Fásis[44] ou Ponto[45] viu,
o istmo[46] verá. Ferozes, ignotos, horríveis, 45
males igualmente temíveis ao céu e às terras,
minha mente agita dentro de si: as feridas e a carnificina e o funeral
que vaga através dos membros — recordei-me demais de coisas afáveis:
isso eu fiz como virgem; que uma dor mais grave se erga,
crimes maiores convêm agora a mim depois dos partos. 50
Prepara-te para te cingires para a ruína com a ira
e com todo furor. Seja narrado teu repúdio,
assim como teu casamento: de que modo abandonarás teu marido?
Do modo como tu o seguiste. Rompe agora as lentas demoras:
por um crime a casa deve ser deixada, ela que de um crime surgiu. 55

CORO:
Que aos casamentos reais, com propícia graça,
os súperos que regem o céu e que regem o mar
estejam presentes junto aos homens que mantêm o silêncio ritual.
Primeiramente, que o touro de branco couro ofereça
o erguido pescoço aos Tonantes que portam o cetro[47]; 60

---

[43] Héspero.
[44] Rio da Cólquida.
[45] O Mar Negro.
[46] Aqui o istmo de Corinto.

a Lucina, uma fêmea de níveo corpo,
não tocada pelo jugo, agrada, e a ela[48] que coíbe
as sangüíneas mãos do feroz Marte,
que concede alianças a povos beligerantes
e retém a abundância em sua cornucópia, 65
que ela, tão indulgente, seja presenteada com tenra vítima.
E tu[49], que estás presente com legítimas tochas,
dissipando a noite com tua auspiciosa destra,
caminha para cá, lânguido, com o passo ébrio,
cingindo as têmporas com uma guirlanda de rosas. 70
E tu[50], que, arauto dos períodos gêmeos[51],
sempre voltas tarde, astro, para os amantes:
de ti as mães, de ti as noivas avidamente desejam
que espalhes, o mais cedo possível, seus raios de luz.
A beleza da virgem[52] sobrepuja 75
de longe as noivas cecrópias,
e as [noivas] que, nos cimos do Taígeto,
a cidade que carece de muros[53]
exercita como rapazes,
e as [noivas] que as correntes Aônias 80
e o sagrado Alfeu banham.
Se é desejado que ele seja admirado pela beleza,
serão inferiores ao aesônio soberano[54]
o filho do perverso raio,
ele que coloca jugos nos tigres[55], 85
e também o irmão da feroz virgem[56],
ele que move as trípodes[57],

---

[47] Júpiter e Juno.
[48] Provavelmente Vênus, mas os atributos arrolados nesses versos remetem também à Paz.
[49] Hímen.
[50] Héspero.
[51] Referência ao 'dia' e à 'noite'.
[52] Creúsa.
[53] Esparta.
[54] Jasão.
[55] Baco.
[56] Diana.
[57] Apolo.

será inferior, junto com seu irmão Cástor,
Pólux, o mais hábil com suas luvas de boxe.
Assim, assim, celícolas, eu rogo, 90
que esta mulher sobrepuje as [outras] esposas,
que este homem supere de longe os [outros] maridos.
Quando ela[58] se posiciona em um séquito feminino,
sua aparência eclipsa a de todas as outras.
Assim a beleza de um astro perece com o [nascer do] sol, 95
e os densos rebanhos das Plêiades se ocultam
quando Febe[59], com a luz alheia, contorna
o globo cheio com seus circundantes cornos.
Assim a nívea cor enrubesce, banhada
por púnica púrpura, assim a brilhante estrela d'alva 100
o pastor, orvalhado por um novo dia, admira.
Levado para os tálamos do horrível Fásis,
acostumado a tocar, temeroso, os peitos
da indômita esposa com a destra relutante,
feliz, toma a eólia virgem[60] 105
agora pela primeira vez, esposo, com o consentimento dos sogros.
Brincai, jovens, em uma disputa permitida,
de um lado para o outro, jovens, vertei os cantos:
é raro ser justificada a licenciosidade contra nossos senhores.
Radiante, nobre linhagem do tirsígero Lieu[61], 110
já é hora de acender o pinheiro fendido em achas:
sacode o fogo solene com os lânguidos dedos.
Que espirituoso fescenino incite festivas zombarias,
que a turba libere os gracejos — que ela se vá por silenciosas trevas,
se, fugitiva, casa-se com um marido estrangeiro. 115

c. Estácio

[58] Creúsa.
[59] Diana.
[60] Creúsa.
[61] Hímen é referido aqui como filho de Baco (Lieu).

* Stat. *Silvae*, I *praefatio* MARASTONI:

Stat. *Siluae*, I proêmio

STATIUS STELLAE SUO SALUTEM

Diu multumque dubitaui, Stella iuuenis optime et in studiis nostris eminentissime, qua parte uoluisti[62]*, an hos libellos, qui mihi subito calore et quadam festinandi uoluptate fluxerunt, cum singuli de sinu meo pro [. . . .] congregatos ipse dimitterem. quid enim o[. . . .] quoque auctoritate* [05] *editionis onerari, quo adhuc pro Thebaide mea, quamuis me reliquerit, timeo? sed et Culicem legimus et Batrachomachiam etiam agnoscimus, nec quisquam est inlustrium poetarum qui non aliquid operibus suis stilo remissiore praeluserit. quid quod haec*[63] *serum erat continere* [10]*, cum illa uos certe quorum honori data sunt haberetis? sed apud ceteros necesse est multum illis pereat ex uenia, cum amiserint quam solam habuerunt gratiam celeritatis. nullum enim ex illis biduo longius tractum, quaedam et in singulis diebus effusa. quam timeo ne uerum* [15] *istuc uersus quoque ipsi de se probent!*

Primus libellus sacrosanctum habet testem, sumendum enim erat 'a Ioue principium.' centum hos uersus, quos in ecum maximum feci, indulgentissimo imperatori postero die quam dedicauerat opus, tradere est iussum[64]*. 'potuisti* [20] *illud'–dicet aliquis–'et ante uidisse.' respondebis illi tu, Stella carissime, qui epithalamium tuum, quod mihi iniunxeras, scis biduo scriptum (audacter mehercles, sed tantum tamen hexametros habet)*[65]*. at*[66] *fortasse tu pro collega mentieris. Manilius certe Vopiscus, uir eruditissimus* [25] *et qui praecipue uindicat a situ litteras iam paene fugientes, solet ultro quoque nomine meo gloriari uillam Tiburtinam suam descriptam a nobis uno die. sequitur libellus Rutilio Gallico conualescenti dedicatus, de quo nihil dico, ne uidear defuncti testis occasione mentiri. nam* [30] *Claudi Etrusci testimonium est, qui balneolum a me suum intra moram cenae recepit. in fine sunt kalendae Decembres,*

---

[62] Leitura encontrada no manuscrito arquétipo, também adotada por Courtney. Marastoni sugere a correção *euoluisti*.
[63] Leitura encontrada no manuscrito arquétipo e adotada por Marastoni. Courtney adota a correção *et*, sugerida por Heinsius.
[64] Leitura encontrada no manuscrito arquétipo e adotada por Marastoni. Courtney adota a correção sugerida por Sandstroem, *ausus sum*.
[65] Parênteses de acordo com a edição de Courtney.

quibus utique creditur; noctem enim illam felicissimam et uoluptatibus publicis inexpertam. . . .

Saudação de Estácio a seu amigo Estela

Longamente e muito hesitei, Estela, o melhor dentre os jovens e o mais eminente em nossos estudos na área que escolheste, se estes poeminhas, que fluíram até mim com súbito calor e com certo prazer em ser ligeiro, depois que um a um de meu peito [*pro* . . .], se eu os enviaria a ti reunidos. Por que sem dúvida [. . .] onerado pela autoridade de uma edição, o que eu ainda temo em relação a minha *Tebaida*, embora ela já tenha me abandonado? Mas nós lemos o *Culex* e conhecemos ainda a *Batracomaquia*, e não há um poeta ilustre que não tenha escrito algo como prelúdio para suas obras em um estilo mais simples. Além disso era tarde demais para guardá-los, já que vós certamente já possuíeis aqueles que foram ofertados em vossa honra? Mas, diante de outros, é inevitável que desapareça boa parte da indulgência em relação a eles, já que eles perderam o atrativo da prontidão, o único que eles tinham. Certamente nenhum deles me tomou mais que dois dias, alguns foram produzidos até em um único dia. Como temo que nem essa sua natureza esses versos provem por si!

O primeiro poema contém um testemunho sacrossanto: certamente devia ser adotado 'um princípio a partir de Júpiter'. Ordenou-se que esses cem versos, que eu escrevi acerca de um magnífico cavalo, fossem entregue a nosso muito indulgente imperador um dia depois de eu ter dedicado essa obra a ele. 'Tu pudeste', alguém diz, 'tê-la planejado antes'. Tu responderás a ele, meu caro Estela, que tu sabes que teu epitalâmio, o qual encomendaste a mim, foi escrito em dois dias (que audácia, por hércules, pois tantos hexâmetros, entretanto, ele tem); mas tu talvez tivesses mentido em favor de um colega. É certo que Manílio Vopisco, homem muito erudito e que, de modo excepcional, salva do abandono nossas letras quase evanescentes, também costuma se jactar, espontaneamente, em meu nome que sua Vila Tiburtina foi descrita por mim em um único dia. O poema que se segue é dedicado ao convalescente Rutílio Gálico, sobre o qual nada digo, para que eu não pareça mentir, tendo como vantagem a morte da testemunha. Há pois o testemunho de Cláudio Etrusco, que recebeu de mim seus "banhos" no intervalo de um jantar. Por fim, há as "Calendas de Dezembro", cuja

[66] Correção adotada por Courtney, sugerida primeiramente por Bernatius em uma de suas anotações.

rapidez é seguramente digna de credibilidade: aquela noite muitíssimo alegre e sem precedentes entre os prazeres públicos...

* Stat. *Silvae*, I 2 MARASTONI:

EPITHALAMION IN STELLAM ET VIOLENTILLAM

Vnde sacro Latii sonuerunt carmine montes?
cui, Paean, noua plectra moues umeroque comanti
facundum suspendis ebur? procul ecce canoro
demigrant Helicone deae quatiuntque nouena
lampade sollemnem thalamis coeuntibus ignem 05
et de Pieriis uocalem fontibus undam.
quas inter uultu petulans Elegea propinquat
celsior adsueto diuasque hortatur et ambit
alternum fultura[67] *pedem, decimamque uideri*
se cupit et medias fallit permixta sorores. 10
ipsa manu nuptam genetrix Aeneia duxit
lumine demissam et dulci probitate rubentem,
ipsa toros et sacra parat coetuque[68] *Latino*
dissimulata deam crinem uultusque genasque
temperat atque noua gestit minor ire marita. 15
Nosco diem causasque sacri: te concinit iste
(pande fores!) te, Stella, chorus; tibi Phoebus et Euhan
et de Maenalia uolucer Tegeaticus umbra
serta ferunt. nec blandus Amor nec Gratia cessat
amplexum niueos optatae coniugis artus 20
floribus innumeris et olenti spargere nimbo.
tu modo fronte rosas, uiolis modo lilia mixta

[67] Courtney adota a correção proposta por Leo: *suffulta*.

excipis et dominae niueis a uultibus obstas.

Ergo dies aderat Parcarum conditus albo
uellere, quo Stellae Violentillaeque professus 25
clamaretur hymen. cedant curaeque metusque,
cessent mendaces obliqui carminis astus,
fama tace: subiit leges et frena momordit
ille solutus amor, consumpta est fabula uulgi
et narrata diu uiderunt oscula ciues. 30
tu tamen attonitus, quamuis data copia tantae
noctis, adhuc optas permissaque numine dextro
uota paues. pone o dulcis suspiria uates,
pone: tua est. licet expositum per limen aperto
ire redire gradu: iam nusquam ianitor aut lex 35
aut pudor. amplexu tandem satiare petito
(contigit!) et duras pariter reminiscere noctes.
digna quidem merces, et si tibi Iuno labores
Herculeos, Stygiis et si concurrere monstris
fata darent, si Cyaneos raperere per aestus. 40
hanc propter: tanti Pisaea lege trementem
currere et Oenomai fremitus audire sequentis.
nec si Dardania pastor temerarius Ida
sedisses, haec dona forent, nec si alma per auras
te potius prensum aueheret Tithonia biga. 45

Sed quae causa toros inopinaque gaudia uatis
attulit, hic mecum, dum feruent agmine postes
atriaque et multa pulsantur limina uirga,
hic, Erato iucunda, doce. uacat apta mouere
colloquia, et docti norunt audire penates. 50

Forte, serenati qua stat plaga lactea caeli,
alma Venus thalamo pulsa modo nocte iacebat
amplexu duro Getici resoluta mariti.
fulcra torosque deae tenerum premit agmen Amorum;

---

[68] Acerca de outras possíveis conjecturas, *uide* O. PEDERZANI, *Il Talamo, l'Albero e lo Specchio*, *ad* I 2, 13, pp. 42-43.

signa petunt quas ferre faces, quae pectora figi 55
imperet; an terris saeuire an malit in undis,
an miscere deos an adhuc uexare Tonantem.
ipsi animus nondum nec cordi fixa uoluntas:
fessa iacet stratis, ubi quondam conscia culpae
Lemnia deprenso repserunt uincula lecto. 60
hic puer e turba uolucrum, cui plurimus ignis
ore[69] *manuque leui numquam frustrata sagitta,*
agmine de medio tenera sic dulce profatur
uoce (pharetrati pressere silentia fratres):
'scis ut, mater,' ait 'nulla mihi dextera segnis 65
militia: quemcumque hominum diuumque dedisti,
uritur. at quondam lacrimis et supplice dextra
et uotis precibusque uirum concede moueri,
o genetrix: duro nec enim ex adamante creati,
sed tua turba sumus. clarus de gente Latina 70
est iuuenis, quem patriciis maioribus ortum
nobilitas gauisa tulit praesagaque formae
protinus e nostro posuit cognomina caelo.
hunc egomet tota quondam (tibi dulce) pharetra
improbus et densa trepidantem cuspide fixi. 75
quamuis Ausoniis multum gener ille petitus
matribus, edomui uictum dominaeque potentis
ferre iugum et longos iussi sperare per annos.
ast illam summa leuiter (sic namque iubebas)
lampade parcentes et inerti strinximus arcu. 80
ex illo quantos iuuenis premat anxius ignes,
testis ego attonitus, quantum me nocte dieque
urgentem ferat: haud ulli uehementior umquam
incubui, genetrix, iterataque uulnera fodi.
uidi ego et immiti cupidum decurrere campo 85
Hippomenen, nec sic meta pallebat in ipsa.

[69] Acerca da *emendatio* '*torre*', sugerida por Heinsius, *uide uide* O. PEDERZANI, *Il Talamo, l'Albero e lo Specchio*, *ad* I 2, 61, pp. 65-66.

uidi et Abydeni iuuenis certantia remis
brachia laudauique manus et saepe natanti
praeluxi: minor ille calor quo saeua tepebant
aequora: tu ueteres, iuuenis, transgressus amores. 90
ipse ego te tantos stupui durasse per aestus
firmauique animos blandisque madentia plumis
lumina detersi. quotiens mihi questus Apollo
sic uatem maerere suum! iam, mater, amatos
indulge thalamos. noster comes ille piusque 95
signifer armiferos poterat memorare labores
claraque facta uirum et torrentes sanguine campos;
sic tibi plectra dedit, mitisque incedere uates
maluit et nostra laurum subtexere myrto.
hic iuuenum lapsus suaque aut externa reuoluit 100
uulnera; pro! quanta est Paphii reuerentia, mater,
numinis: hic nostrae defleuit fata columbae.'
Finis erat: tenera matris ceruice pependit
blandus et admotis tepefecit pectora pennis.
illa refert uultum non aspernata rogari: 105
'grande quidem rarumque uiris, quos ipsa probaui,
Pierius uotum iuuenis cupit. hanc ego, formae
egregium mirata decus cui gloria patrum
et generis certabat honos, tellure cadentem
excepi fouique sinu; nec colla genasque 110
comere nec pingui crinem deducere amomo
cessauit mea, nate, manus. mihi dulcis imago
prosiluit. celsae procul aspice frontis honores
suggestumque comae. Latias metire quid ultra
emineat matres: quantum Latonia Nymphas 115
uirgo premit quantumque egomet Nereidas exsto.
haec et caeruleis mecum consurgere digna
fluctibus et nostra potuit considere concha,
et si flammigeras potuisset scandere sedes
hasque intrare domos, ipsi erraretis, Amores. 120

huic quamuis census dederim largita beatos,
uincit opes animo. queritor iam Seras auaros
angustum spoliare nemus Clymeneaque deesse
germina nec uirides satis inlacrimare sorores,
uellera Sidonio iam pauca rubescere tabo 125
raraque longaeuis niuibus crystalla gelari.
huic Hermum fuluoque Tagum decurrere limo,
nec satis ad cultus; huic Inda monilia Glaucum
Proteaque atque omnem Nereida quaerere iussi.
hanc si Thessalicos uidisses, Phoebe, per agros, 130
erraret secura Daphne. si in litore Naxi
Theseum iuxta foret haec conspecta cubile,
Gnosida desertam profugus liquisset et Euhan.
quod nisi me longis placasset Iuno querelis,
falsus huic pennas et cornua sumeret aethrae 135
rector, in hanc uero cecidisset Iuppiter auro.
sed dabitur iuueni cui tu, mea summa potestas,
nate, cupis, thalami quamuis iuga ferre secundi
saepe neget maerens. ipsam iam cedere sensi
inque uicem tepuisse uiro.' sic fata leuauit 140
sidereos artus thalamique egressa superbum
limen Amyclaeos ad frena citauit olores.
iungit Amor laetamque uehens per nubila matrem
gemmato temone sedet. iam Thybridis arces
Iliacae: pandit nitidos domus alta penates 145
claraque, gaudentes plauserunt limina cygni.
Digna deae sedes, nitidis nec sordet ab astris.
hic Libycus Phrygiusque silex, hic dura Laconum
saxa uirent, hic flexus onyx et concolor alto
uena mari, rupesque nitent quis purpura saepe 150
Oebalis et Tyrii moderator liuet aeni.
pendent innumeris fastigia nixa columnis,
robora Dalmatico lucent satiata metallo.
excludunt radios siluis demissa uetustis

frigora, perspicui uiuunt in marmore fontes. 155
nec seruat natura uices: hic Sirius alget,
bruma tepet, uersumque domus sibi temperat annum.
Exsultat uisu tectisque potentis alumnae
non secus alma Venus quam si Paphon aequore ab alto
Idaliasque domos Erycinaque templa subiret. 160
tunc ipsam solo reclinem adfata cubili:
'quonam hic usque sopor uacuique modestia lecti,
o mihi Laurentes inter dilecta puellas?
quis morum fideique modus? numquamne uirili
summittere iugo? ueniet iam tristior aetas. 165
exerce formam et fugientibus utere donis:
non ideo tibi tale decus uultusque superbos
meque dedi uiduos ut transmittare per annos,
ceu non cara mihi. satis o nimiumque priores
despexisse procos. at enim hic tibi sanguine toto 170
deditus unam omnes inter miratur amatque,
nec formae nec stirpis egens: nam docta per urbem
carmina qui iuuenes, quae non didicere puellae?
hunc et bissenos (sic indulgentia pergat
praesidis Ausonii!) cernes attollere fasces 175
ante diem; certe iam nunc Cybeleia mouit
limina et Euboicae carmen legit ille Sibyllae.
iamque parens Latius, cuius praenoscere mentem
fas mihi, purpureos habitus iuuenique curule
indulgebit ebur, Dacasque (et gloria maior) 180
exuuias laurosque dabit celebrare recentes.
ergo age, iunge toros atque otia deme iuuentae.
quas ego non gentes, quae non face corda iugali?
alituum pecudumque mihi durique ferarum
non renuere greges; ipsum in conubia terrae 185
aethera, cum pluuiis rarescunt nubila, soluo.
sic rerum series mundique reuertitur aetas.
unde nouum Troiae decus ardentumque deorum

raptorem, Phrygio si non ego iuncta marito?
Lydius unde meos iterasset Thybris Iulos? *190*
quis septemgeminae posuisset moenia Romae
imperii Latiale caput, ni Dardana furto
cepisset Martem, nec me prohibente, sacerdos?'
His mulcet dictis tacitaeque inspirat honorem
conubii. redeunt animo iam dona precesque *195*
et lacrimae uigilesque uiri prope limina questus,
Asteris et uatis totam cantata per urbem,
Asteris ante dapes, nocte Asteris, Asteris ortu,
quantum non clamatus Hylas. iamque aspera coepit
flectere corda libens et iam sibi dura uideri. *200*
Macte toris, Latios inter placidissime uates,
quod durum permensus iter coeptique laboris
prendisti portus. nitidae sic transfuga Pisae
amnis in externos longe flammatus amores
flumina demerso trahit intemerata canali, *205*
donec Sicanios tandem prolatus anhelo
ore bibat fontes: miratur dulcia Nais
oscula nec credit pelago uenisse maritum.
Quis tibi tunc alacri caelestum in munere claro,
Stella, dies! quanto salierunt pectora uoto, 210
dulcia cum dominae dexter conubia uultus
adnuit! ire polo nitidosque errare per axes
uisus. Amyclaeis minus exsultauit harenis
pastor ad Idaeas Helena ueniente carinas;
Thessala nec talem uiderunt Pelea Tempe, *215*
cum Thetin Haemoniis Chiron accedere terris
erecto prospexit equo. quam longa morantur
sidera! quam segnis uotis Aurora mariti!
At procul ut Stellae thalamos sensere parari
Letous uatum pater et Semeleius Euhan, *220*
hic mouet Ortygia, mouet hic rapida agmina Nysa.
huic Lycii montes gelidaeque umbracula Thymbrae

et Parnasus honos: illi Pangaea resultant
Ismaraque et quondam genialis litora Naxi.
tunc caras iniere fores comitique canoro 225
hic chelyn, hic flauam maculoso nebrida tergo,
hic thyrsos, hic plectra ferunt; hic enthea lauro
tempora, Minoa crinem premit ille corona.
Vixdum emissa dies, et iam socialia praesto
omina, iam festa feruet domus utraque pompa. 230
fronde uirent postes, ecfulgent compita flammis,
et pars immensae gaudet celeberrima Romae.
omnis honos, cuncti ueniunt ad limina fasces,
omnis plebeio teritur praetexta tumultu;
hinc eques, hinc iuuenum questus, stola mixta laborat. 235
felices utrosque uocant, sed in agmine plures
inuidere uiro. iamdudum poste reclinis
quaerit Hymen thalamis intactum dicere carmen
quo uatem mulcere queat. dat Iuno uerenda
uincula, et insigni geminat Concordia taeda. 240
hic fuit ille dies: noctem canat ipse maritus,
quantum nosse licet. sic uicta sopore doloso
Martia fluminea posuit latus Ilia ripa;
non talis niueos strinxit Lauinia uultus
cum Turno spectante rubet; non Claudia talis 245
respexit populos mota iam uirgo carina.
Nunc opus, Aonidum comites tripodumque ministri,
diuersis certare modis: eat enthea uittis
atque hederis redimita cohors, ut pollet ouanti
quisque lyra. sed praecipui qui nobile gressu 250
extremo fraudatis opus, date carmina festis
digna toris. hunc ipse Coo plaudente Philitas
Callimachusque senex Vmbroque Propertius antro
ambissent laudare diem, nec tristis in ipsis
Naso Tomis diuesque foco lucente Tibullus. 255
Me certe non unus amor simplexque canendi

causa trahit: tecum similes iunctaeque Camenae,
Stella, mihi, multumque pares bacchamur ad aras
et sociam doctis haurimus ab amnibus undam.
at te nascentem gremio mea prima recepit 260
Parthenope, dulcisque solo tu gloria nostro
reptasti. nitidum consurgat ad aethera tellus
Eubois et pulchra tumeat Sebethos alumna;
nec sibi sulpureis Lucrinae Naides antris
nec Pompeiani placeant magis otia Sarni. 265
Heia age, praeclaros Latio properate nepotes,
qui leges, qui castra legant[70]*, qui carmina ludant.*
acceleret partu decimum bona Cynthia mensem,
sed parcat Lucina precor; tuque ipse parenti
parce, puer, ne mollem uterum, ne stantia laedas 270
pectora; cumque tuos tacito natura recessu
formarit uultus, multum de patre decoris,
plus de matre feras. at tu, pulcherrima forma
Italidum, tandem merito possessa marito,
uincla diu quaesita foue: sic damna decoris 275
nulla tibi; longe uirides sic flore iuuentae
perdurent uultus, tardeque haec forma senescat.

Epitalâmio para Estela e Violentila

Por que os montes do Lácio ressoaram com sagrado canto?
Para quem, Peã, tu moves novos plectros e, sobre a comada espádua,
suspendes o eloqüente marfim? Ao longe, eis, as deusas
deixam o canoro Helicon e, com nove archotes,
trazem o fogo consagrado às uniões conjugais 05
e a sonora água das fontes piérides.
Entre elas, com petulante rosto, a Elegia se aproxima,
mais altiva que de costume, exorta as deusas e as rodeia,
sustentando-se em alternado pé, e como a décima deseja

ser vista e se dissimula, misturada em meio às irmãs. 10
A própria genetriz de Éneas[71] conduziu pela mão a noiva,
de olhos baixos e enrubescida pela doce castidade,
ela própria prepara os leitos e os rituais, e, em meio à multidão romana,
dissimula as madeixas divinas e as faces e o olhar
suaviza, e se alegra em seguir menos bela que a nova esposa. 15

Reconheço o dia e as causas do ritual: a ti este coro
(abre as portas!), a ti, Estela, ele celebra; para ti Febo e Euhan[72]
e o alado Tegeático[73] das sombras do Menalo[74]
trazem grinaldas. Nem o brando Amor, nem a Graça deixam,
enquanto tu envolves os níveos braços da desejada esposa, 20
de vos espargir com inúmeras flores e uma perfumada nuvem.
Tu, ora rosas, ora lírios misturados a violetas, sobre a fronte
recebes e proteges as níveas faces da noiva.

Chegou, portanto, o dia designado pelo alvo fio
das Parcas, em que seria proclamado o anunciado himeneu 25
de Estela e de Violentila. Que desapareçam as preocupações e os medos,
cessem as enganadoras invenções do sinuoso canto,
cala-te, fama: submeteu-se às leis e mordeu os freios
aquele solto amor; o falatório do povo se consumiu
e os cidadão viram os beijos há muito tempo comentados. 30

Tu, porém, atônito, embora tenham te concedido uma noite
tão grandiosa, ainda anseias e temes os votos concedidos
por anuência divina. Depõe, ó doce poeta, os suspiros,
depõe: ela é tua. É permitido ir e vir com sereno passo
através do aberto limiar: já não há, em parte alguma, porteiro ou lei 35
ou pudor. Sacia-te, enfim, com o desejado abraço
(foi concedido!) e te recorda ao mesmo tempo das duras noites.
Certamente seria um digno prêmio, ainda que a ti Juno destinasse
os trabalhos de Hércules, ainda que os fados te destinassem ou a combater

---

[70] Courtney prefere a variante adotada por Policiano, *regant*.
[71] Vênus.
[72] Baco.
[73] Mercúrio.
[74] Monte da Arcádia.

com os monstros estígios, ou a te precipitares através das vagas ciâneas. 40
Por amor a ela, tu correrias, tremendo, de acordo com as regras da grande
Piséia[75] e ouvirias os frêmitos de Enomau[76] a te perseguir.
Nem se, como um ousado pastor, tivesses te sentado no dardânio
Ida, teria sido tamanha a retribuição, nem se antes a Titônia[77],
nutriz, conduzisse a ti, raptado, em sua biga através das aragens. 45

Mas que motivo inspirou o matrimônio e as repentinas alegrias
do poeta, aqui comigo, enquanto os umbrais e os átrios fervem
com a multidão e os limiares são golpeados por tantas varas,
aqui, deleitável Erato[78], ensina-me. É tempo de iniciar os apropriados
colóquios, e os doutos penates sabem escutar. 50

Certa vez, lá onde fica a láctea região do sereno céu,
a alma Vênus estava deitada no tálamo, a noite já tendo se dissipado,
liberta do firme abraço do gético amante[79].
O terno exército de Amores ocupa a cabeceira e o leito da deusa;
pedem que ela dê sinais de quais tochas portar, que peitos devem ser 55
transpassados, e se prefere mostrar sua crueldade nas terras ou nos mares,
ou confundir os deuses ou vexar mais ainda o Tonante[80].
Ela ainda não tem nenhum desejo, nem uma vontade fixa no coração:
cansada, ela permanecia deitada na cama, onde outrora, cônscias da culpa,
as amarras lêmnias se insinuaram até o surpreendido o leito. 60
Então um dos meninos da alada turba, com uma intensa chama
no olhar e uma flecha nunca frustrada na leve mão,
fala, do meio do exército, assim docemente, com branda
voz (os irmãos, com suas fáretras, fizeram silêncio):
'Tu sabes, mãe,' diz 'como minha destra nunca esteve ociosa 65
em uma milícia: todo homem ou deus que tu me atribuíste
foi abrasado. Mas consente que uma vez por lágrimas e pela súplice destra,
por votos e pelas preces dos homens sejamos comovidos,
ó genetriz: não somos, pois, feitos de duro ferro,

[75] Hipodâmia.
[76] Rei da Élida e pai de Hipodâmia.
[77] Aurora.
[78] Musa da poesia erótica.
[79] Marte.

mas sim tua turba. Há um jovem, de uma ilustre família 70
latina, a quem, nascido de ancestrais patrícios,
a nobreza, jubilosa, acolheu e, prevendo sua beleza,
imediatamente colocou nele um nome tirado de nosso céu.
A ele, atemorizado, eu mesmo certa vez, com toda minha fáretra
e seguidos dardos, ímprobo, transpassei (algo agradável para ti). 75
Dado que ele era muito desejado como genro pelas mães
ausônias[81], a ele, vencido, eu sujeitei a carregar o jugo
de uma poderosa senhora e ordenei que esperasse por longos anos.
Por outro lado, poupando-a (pois assim tu ordenavas),
tocamo-la com a ponta do archote e o inerte arco. 80
Desde então, quantas chamas o jovem, aflito, suportaria,
eu sou atônita testemunha, quão necessitado de mim se mostraria
durante dia e noite: nunca eu atirei em alguém com mais veemência
do que nele, genetriz, e perfurei reiteradas feridas.
Eu vi também o cúpido Hipômenes percorrer o cruel 85
percurso, e ele não estava assim pálido na própria chegada.
Vi também os braços do jovem abideno[82] lutando
com os remos e elogiei suas mãos e muitas vezes iluminei-o
enquanto nadava; menor era aquele fervor, com o qual se amornavam
os impetuosos mares. Tu, jovem, excedeste os antigos amores. 90
Eu próprio me admirei que tu suportaste tamanhos ardores
e fortaleci teu ânimo e enxuguei teus úmidos olhos
com macias plumas. Quantas vezes a mim Apolo se queixou
de seu poeta assim se lamentar! Permite agora, mãe,
a desejada união. Ele é nosso companheiro e um devotado 95
porta-estandarte que poderia narrar os esforços armados
e os feitos ilustres dos homens e os campos inundados por sangue,
mas ele dedicou os plectros a ti e, como poeta, preferiu se assenhorar
das coisas afáveis e entrelaçar o louro a nosso mirto.
Agora os enganos dos jovens, suas feridas e as, dos outros 100

---

[80] Júpiter.
[81] Da Ausônia, uma antiga região da Itália. Por extensão, romano.
[82] Leandro.

ele narra muitas vezes. Oh! Quanta reverência, mãe, pela deusa
de Pafos[83]: ele lamentou o destino de nossa pomba.'
Esse foi o fim: do macio pescoço da mãe ele pendia,
insinuante, e, aproximando as penas, amornava seu peito.
Ela se dirige a ele, sem recusar o que foi solicitado: 105
'De certo um pedido nobre e raro entre os homens, os quais eu própria pus à prova,
deseja o jovem amigo das Piérides. Sobre ela, eu mesma me admirei
da distinta beleza de sua figura, na qual a glória dos pais
e honra de sua linhagem rivalizavam, ela que eu acolhi
ao vir ao mundo e aninhei em meu peito; minha mão não se cansava, 110
filho, nem de enfeitar seus cabelos e suas faces, nem de perfumar
sua cabeleira com o pingue amomo. Diante de mim, sua doce imagem
crescia. Admira, de longe, os adornos de sua excelsa fronde
e a altura de seu penteado. Avalia o quanto ela é superior
superior às outras mulheres latinas; tanto quanto a virgem Latônia[84] 115
sobrepuja as Ninfas, tanto quanto eu mesma supero as Nereidas.
Ela não somente é digna de brotar comigo das cerúleas
ondas, como também pôde se sentar em nossa concha,
e se ela pudesse ascender às flamejantes moradas
e entrar em nossas casas, vós próprios, Amores, teríeis se confundido. 120
Embora eu, presenteando-a, tenha dado opulentos bens a ela,
seu ânimo triunfa sobre as riquezas. Queixo-me agora que os avaros seres
espoliam o acanhado bosque, que escasseiam os frutos
de Climene, que as verdejantes irmãs não têm lágrimas suficiente,
que poucos velos enrubescem agora com a púrpura sidônia 125
e que raros cristais congelam nas neves ancestrais.
Para ela, o Hermo[85] e o Tago[86] fluem com fulvo lodo,
ainda não o suficiente para seu adorno; para ela, ordena-se que
Glauco, Proteu e todas as Nereidas busquem colares hindus.
Se tu a tivesses visto, Febo, através dos campos tessálicos, 130
Dafne vagaria segura. Se, no litoral de Naxo,

[83] Vênus.
[84] Diana.
[85] Rio da Lídia.
[86] O rio Tejo.

ela fosse avistada no leito junto a Teseu,
Euhan, também fugindo, teria deixado a gnóssia[87] abandonada.
Se Juno não tivesse me comovido com longos queixumes,
por ela, o senhor do firmamento, disfarçado, teria se revestido de penas 135
e chifres, sobre ela Júpiter cairia na forma de verdadeiro ouro.
Mas ela será dada ao jovem que tu, meu maior poder,
meu filho, desejas, ainda que ela, lastimando-se, com freqüência se negue
a carregar os jugos de um segundo casamento. Eu percebi que ela já está cedendo
e, por sua vez, apaixonando-se por ele.' Tendo assim falado, ergueu 140
os divinos membros e, deixando o opulento limite
do tálamo, convocou para suas rédeas os cisnes amicleus.
O Amor os junge e, conduzindo a alegre mãe através das nuvens,
senta-se no gemado carro. Logo chegam às ilíacas cidadelas
do Tibre: uma alta e radiante casa revela brilhantes 145
penates; os cisnes, regozijantes, tocam seus limiares.

Uma morada digna de uma deusa, não inferior aos brilhantes astros.
Aqui o seixo líbico e frígio, aqui as duras pedras
dos lacônios verdejam, aqui o sinuoso ônix e o veio da mesma cor
que o alto mar, e reluzem as rochas, que a ebálide púrpura 150
e o manipulador do bronze de Tiro muitas vezes invejam.
Os fastígios pendem, apoiados em inúmeras colunas,
os carvalhos luzem, cobertos por metal dalmático.
As friagens que descem das antigas florestas excluem
os raios de sol, diáfanas fontes vicejam no mármore. 155
Nem a natureza preserva seu ciclo: aqui Sírio[88] enregela,
o inverno é tépido, e a casa regula para si o ano alterado.

Exulta com a visão da residência da poderosa protegida
a alma Vênus, como se, vindo do alto mar, aproximasse-se
de Pafos ou de seus domicílios idálios ou de seus templos ericinos. 160
Então esta falou àquela que estava reclinada na cama:
'Até quando existirá aqui o sopor e o recato de um leito vazio,
ó tu, a mais amada por mim entre as laurentes meninas?

[87] Ariadne.
[88] Uma das estrelas da canícula.

Qual é a medida de tua castidade e fidelidade? Nunca te submeterás
ao jugo viril? Logo uma idade mais triste virá. 165
Usa tua beleza e te serve dos dons que se esvaem:
não te dei para isso tal encanto e um rosto altivo
e tanto de mim, para que percorresse viúvos anos,
como se não fosse cara a mim. Ó, já foi suficiente e até demais desprezar
teus pretendentes anteriores. Este, porém, que a ti se entregou 170
com todo sangue, admira e ama a ti unicamente entre todas,
não carecendo de beleza, nem de estirpe. Pois que jovens,
que meninas na cidade não conhecem seus doutos poemas?
A ele (que assim proceda a indulgência do ausônio
imperador), tu também verás erguer as doze varas 175
antes da idade; certamente ele já descerrou agora as portas
de Cibele e ele lê o poema da eubéia Sibila.
Já o pai do Lácio, cuja intenção é permitido a mim
adivinhar, entregará ao jovem o hábito purpúreo
e o ebúrneo curul, e permitirá (e esta é a maior glória) 180
que ele celebre os espólios dos dacos e os recentes louros.
Vamos logo, une os vossos leitos e finda os ócios da juventude.
Que povos, que corações eu não submeti à tocha nupcial?
Bandos de aves, de gados e bravias alcatéias de feras
não refutaram a mim; o próprio éter, quando as chuvas 185
rareiam nas nuvens, eu esparjo para sua união com a terra.
Assim a ordem das coisas e o tempo do mundo se renova.
De onde viria uma nova glória para Tróia e alguém para resgatar os deuses
que ardiam, se eu não tivesse me unido a um frígio marido?
Como o lídio Tibre teria restituído meus júlios descendentes? 190
Quem teria construído as sete muralhas de Roma
e a latina capital do império, se uma sacerdotisa dárdana
não tivesse seduzido Marte em amores secretos, sem que eu os proibisse?'

Com esses ditos ela a acalma e inspira na calada jovem a honra
desse casamento. Retornam agora a seu ânimo os presentes e as preces 195
e as lágrimas e as sentinelas e os queixumes do homem diante das portas,
e a Ásteris do poeta, cantada por toda a cidade,

Ásteris diante do banquete, Ásteris à noite, Ásteris ao nascer do dia,
como Hilas jamais ressoara. E ela já começa, voluntariamente,
a abrandar seu ríspido coração e a se achar dura consigo mesma. 200

Honra os leitos nupciais, tu, o mais brando entre os poetas latinos,
já que, depois de percorrer o duro caminho de um trabalho iniciado,
chegaste a um porto. Do mesmo modo o rio que fugiu da brilhante
Pisa[89], abrasado por longínquos amores estrangeiros,
arrasta suas intocadas correntes por um submerso canal, 205
até que, emergindo por fim, com sua boca esbaforida
ele bebe as fontes sicanas: admira-se a Naiade[90] de tão doces
beijos e não acredita que seu marido teria vindo pelo mar.

Que dia então para ti, Estela, feliz, foi concedido, uma distinta
dádiva dos celestes! Com tão grande desejo, teu coração saltou, 210
quando o ditoso semblante da senhora anuiu às doces
núpcias! Pensaste ter ido até o céu e estar vagando entre as brilhantes
abóbadas. Nas areias de Amiclas[91] exultou menos
o pastor[92], quando Helena veio até as quilhas frígias;
nem o tessálio Tempe viu Peleu desse modo, 215
quando Quíron avistou, do alto de seu dorso equino,
Tétis se aproximando das terras emônias. Quanto se demoram as lentas
estrelas! Quanto se demora a vagarosa Aurora com os votos do marido!

Porém, quando, de longe, o filho de Semele, Euhan, e o filho de Latona,
pai dos poetas[93], perceberam que o tálamo de Estela era preparado, 220
este, na Ortígia, aquele, em Nisa, incitam os rápidos cortejos.
Deste, os montes da Lícia e as sombras da gélida Timbra
e o Parnaso, são suas honras; para aquele, ressoam Pangeu
e Ismara e muitas vezes os litorais de sua nupcial Naxos.
Então eles adentraram as caras portas e ao canoro companheiro 225
este uma lira, aquele uma fulva nébride com sua pintada pele,
um traz os tirsos, o outro os plectros; este as têmporas

[89] O rio Alfeu.
[90] Aretusa.
[91] Cidade lacedemônia.
[92] Páris.
[93] Apolo.

cobertas de louro, aquele cinge os cabelos com uma coroa de Minos.

Mal o dia raiou e já se apresentam os augúrios
nupciais, e ambas as casas já fervem com festiva pompa. 230
Umbrais verdejam com folhagem, encruzilhadas fulgem com chamas,
e a parte mais populosa da imensa Roma se alegra.
Toda a magistratura, os fasces reunidos se dirigem aos limiares,
toda pretexta é amarrotada pelo tumulto popular;
aqui um cavaleiro, lá as queixas de jovens, e, entre eles, a estola[94] sofre. 235
Ambos se dizem felizes, mas, entre a multidão, a maior parte
inveja o marido. Há muito tempo recostado no umbral,
Hímen quer entoar um canto ainda não conhecido pelos tálamos,
com o qual poderia agradar o poeta. Juno dá vínculos
veneráveis, e a Concórdia os sela com sua insigne tocha. 240
Assim foi aquele dia: que o próprio marido celebre a noite,
tanto quanto convém ser conhecido. Assim, vencida pelo falaz sopor,
Ília[95], noiva de Marte, depôs seu corpo na flumínea ribanceira;
nem Lavínia ocultou assim as níveas faces,
quando enrubesceu sob o olhar de Turno, nem assim mirou 245
o povo Cláudia, ainda virgem, quando a quilha se pôs em movimento.

Agora é preciso, companheiros das aônidas[96] e ministros de suas trípodes,
combater de modos diversos: que venha a inspirada tropa,
cingida com fitas e com hera, para que cada um mostre seu poder
com sua triunfante lira. Mas sobretudo vós, que privai o nobre 250
metro de seu último pé, oferecei cantos dignos
do festivo matrimônio. O próprio Filitas, aplaudido por Cós,
o velho Calímaco e Propércio, de sua gruta úmbria[97],
teriam ambicionado louvar este dia, nem Nasão[98] estaria triste
na própria Tomos, e Tibulo estaria rico com seu fogo luzente[99]. 255

Certamente não apenas um amor único e um simples motivo
levam-me a cantar: como as Camenas, semelhantes e unidas, contigo

---

[94] Traje usado pelas matronas romanas. Sinédoque para 'mulheres'.
[95] Rea Sílvia, mãe de Rômulo e Remo.
[96] As Musas.
[97] Propert. *Elegiae*, III 1, 5: *dicite quo pariter carmen tenuastis in antro*.
[98] Ovídio.

junto a mim, Estela, muitas vezes vamos, tal bacantes, até aras parelhas
e vertemos a água compartilhada por doutas correntes.
Porém a ti[100], minha Parténope[101] foi a primeira a tomar no colo 260
quando nasceste, e tu, que doce glória, engatinhaste em nosso
solo. Que a terra eubéia se ufane até o brilhante
éter, e Sebeto[102] se orgulhe da bela cria;
nem, deixando suas grutas sulfúreas, as Naiades lucrinas[103],
nem os ócios do pompeano Sarno[104] envaideçam-se mais dela. 265
Eia, vamos, providenciai os preclaros descendentes do Lácio,
os quais elegeriam as leis, os exércitos, os quais comporiam cantos.
A boa deusa Cíntia[105] apressa o décimo mês[106] até o parto,
mas poupa-a, Lucina, eu te peço. Tu próprio, criança,
poupa tua mãe, para que não firas seu macio útero, nem os túmidos 270
peitos; quando a natureza formar teu semblante
em seu tácito recesso, reuna muito da beleza de teu pai
mais ainda da de tua mãe. Porém tu, a mais bela figura
entre as italianas, finalmente possuída por um merecedor marido,
acolhe os vínculos há muito desejados[107]. Que assim não ocorra 275
danos a tua beleza, que assim tuas vicejantes faces permaneçam
por muito tempo na flor da juventude e lentamente envelheça tua figura.

---

[99] Tibull. *Carmina*, I 1, 5-6: *me mea paupertas uita traducat inerti/ dum meus adsiduo luceat igne focus*.
[100] Violentila.
[101] Sereia cujo corpo teria sido enterrado em Nápoles, dando seu nome à cidade.
[102] Rio que passa por Nápoles.
[103] Naiades do lago Lucrino.
[104] Rio da Campânia que deságua na baía de Nápoles.
[105] A deusa Diana, venerada no monte Cinto.
[106] Décimo mês lunar.
[107] Por Estela.

Anexo II: *Tratados Retóricos*

* Menandro, o Retor

RUSSELL, D. A. *et* WILSON, N. G. *Menander Rhetor*. Edited with translation and commentary. Oxford: Clarendon Press, 1981.

1. Menand. Rhetor. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VI] 399 11 – 405 13

ΠΕΡΙ ΕΠΙΘΑΛΑΜΙΟΥ

Ὁ ἐπιθαλάμιος λέγεται ὑπό τινων καὶ γαμήλιος, λόγος δ' ἐστὶν ὑμνῶν θαλάμους τε καὶ παστάδας καὶ νυμφίους καὶ γένος, καὶ πρό γε πάντων αὐτὸν τὸν [15] θεὸν τῶν γάμων· χαίρει δ διηγήμασιν ἐπαφροδίτοις τε καὶ ἐρωτικοῖς· ταῦτα γὰρ οἰκεῖα τῇ ὑποθέσει. μετεχειρίσαντο δ τὸ ε δος οἱ μ ν συντόνως, οἱ δ συγγραφικώτερον, καὶ δῆλον ὅτι ὁ μ ν σύντονος συνέστραπται λόγος ἅτε πολιτικῶς προϊών, καὶ ἕξει τὰς [20] ἀρετὰς τοῦ πολιτικοῦ λόγου προοίμιά τε ἐγκατεσκευασμένα, <ἐν οἷς> ἢ μέγεθος περιθήσεις τῇ ὑποθέσει αὔξων αὐτὴν ἀπὸ τῶν προσώπων τῶν ζευγνυμένων, ἂν ὦσιν οἱ νυμφίοι τῶν ἐνδόξων, ἢ τὴν αἰτίαν ἐν αὐτοῖς ἐρεῖς, δι' ἣν παρελήλυθας ἐπὶ τὸ λέγειν, ὅτι συγγενὴς τῶν [25] γαμούντων, ὅτι παρακληθεὶς ἦλθον ἐπὶ τὸν λόγον, ὅτι ἔρανον ἀποδιδοὺς αὐτῷ προειληφὼς πρότερον χάριτας, ἢ καὶ ἄλλως, ὅτι φιλίᾳ χαριζόμενος, ἢ ὅτι περ ἂν παραπέσῃ τοιοῦτον, ἢ ὅτι ἀρχόντων καὶ πόλεων καὶ ἐθνῶν συνελθόντων καὶ συνεορτάζειν αἱρουμένων [30] ἄτοπον ἦν αὐτὸν σιγᾶν καὶ μὴ χαρίζεσθαι τοσαύτῃ συνόδῳ καὶ συνεορτάζειν ἐθέλειν τοῖς παροῦσιν ἅπασιν. (400) μὴ ἀμοιρείτω μέντοι τὰ προοίμια χάριτος, κἂν σύντονα τυγχάνῃ, ἀλλ' ἐχέτω μ ν ἐννοίας ἡδίστας ὡς ἔνι μάλιστα πρεπούσας τῇ ὑποθέσει· εἰ δ μή, ὀνόματα γοῦν ἐπαφρόδιτα καὶ κεχαρισμένα παστάδων, ὑμεναίων, γάμων, [05] Ἀφροδίτης, ἐρώτων, ἵνα καὶ οἰκεῖα γένηται τῇ ὑποθέσει καὶ τοῖς ἀκούουσιν ἥδιστα.

Καὶ τὰ μ ν προοίμια τοῦ συντόνου ταῦτα καὶ τούτοις παραπλήσια, τοῦ δ ἀνέτου καὶ συγγραφικοῦ λόγου ἧττον μ ν ἐγκατάσκευα, οὐκ ἐμπερίβολα δέ, ἀλλ' ὡς [10] ἐν συγγραφῇ ἡπλωμένα μᾶλλον ἐννοίας ἔχοντα τὰς

αὐτάς. ἔστι δέ ποτε ἐν ἀνέτῳ λόγῳ καὶ ἀπὸ διηγήματος ἄρξασθαι ἀνύοντά τι διὰ τοῦ διηγήματος τῶν προειρημένων ἐννοιῶν, οἷον εἰ λέγοις ὅτι γαμοῦντος Διονύσου τὴν Ἀριάδνην παρῆν ὁ Ἀπόλλων νέος ὢν καὶ τὴν [15] λύραν ἔπληττεν· ἢ ὅτι Πηλέως γαμοῦντος παρῆσαν μ ν ἅπαντες οἱ θεοί, προσῆσαν δ Μοῦσαι, καὶ οὐκ ἠμέλει τῶν παρόντων ἕκαστος πρέπουσαν αὐτῷ δωρεὰν χαρίζεσθαι τῷ γάμῳ, ἀλλ' ὁ μ ν ἐδίδου δῶρα, ὁ δ ἔπληττε λύραν, αἱ δ ηὔλουν, αἱ δ ᾖδον, Ἑρμῆς δ [20] ἐκήρυττε τὸν ὑμέναιον· ὁρῶ δ καὶ νῦν παρ' ἡμῖν ὅμοια. καὶ γὰρ οἱ μ ν σκιρτῶσιν, οἱ δ ἀνευάζουσιν, ἐγὼ δ λέγω καὶ ᾄδω τοὺς γάμους. ἢ ἄλλως· ὅτε ὁ Μεγακλῆς ἐγάμει τὴν Ἀγαρίστην καὶ συνῆλθον τῶν Ἑλλήνων οἱ ἄριστοι, τότε οὐδεὶς μ ν ποιητής, οὐδεὶς δ [25] λογοποιὸς ὑστέρει, ἀλλ' ὁ μ ν ῥήτωρ ἔλεγεν, ὁ δ συγγραφεὺς βίβλους ἐν μέσοις ἀνεγίνωσκε, ἅπαντες δ ἀνύμνουν τὸν γάμον· τῆς δ [τῆς] Σικυωνίας οὐ χείρων ἡ παρ' ἡμῖν, ὥστε καὶ ταὐτὰ δεύτερα γίνεσθαι.

Καὶ περὶ μ ν προοιμίων τοσαῦτα· δώσει γὰρ ἡμῖν [30] ἡ ὑπόθεσις πρὸς τὰ τότε παρόντα πρόσφορα ἀληθεστέρας ἐννοίας καὶ μᾶλλον ἴσως οἰκείας· τὰ δ μετὰ τὰ προοίμια ἔστω περὶ τοῦ θεοῦ τοῦ γάμου λόγος ὥσπερ (401) θετικὸς καθόλου τὴν ἐξέτασιν περιέχων ὅτι καλὸν ὁ γάμος, ἄρξῃ δ ἄνωθεν, ὅτι μετὰ τὴν λύσιν τοῦ χάους εὐθὺς ὑπὸ τῆς φύσεως ἐδημιουργήθη ὁ γάμος, εἰ δ βούλει, ὡς Ἐμπεδοκλῆς φησι, καὶ <ὁ> ἔρως. γενόμενος δ [05] ὁ θεὸς οὗτος συνάπτει μ ν οὐρανὸν τῇ γῇ, συνάπτει δ Κρόνον τῇ Ῥέᾳ, συνεργοῦντος αὐτῷ πρὸς ταῦτα τοῦ ἔρωτος· ε τα ἐφεξῆς ἐρεῖς ὅτι ἡ τῶν ὅλων διακόσμησις διὰ τὸν γάμον γέγονεν, ἀέρος, ἀστέρων, θαλάσσης· τοῦ γὰρ θεοῦ τούτου τὴν στάσιν παύσαντος καὶ [10] συνάψαντος ὁμονοίᾳ καὶ τελετῇ γαμηλίῳ τὸν οὐρανὸν πρὸς τὴν γῆν, ἅπαντα διεκρίθη καὶ στάσιν οἰκείαν ἔλαβεν. ὑποβαίνων δ πάλιν ἐρεῖς ἐξ ἀκολουθίας ὅτι καὶ αὐτὸς τῇ βασιλείᾳ τῶν ὅλων τὸν Δία δημιουργήσας ἐπέστησε, καὶ οὐκ ἄχρι τῶν θεῶν ἔστη μόνον, ἀλλὰ καὶ [15] τοὺς ἡμιθέους αὐτὸς παρήγαγεν πείσας θεοὺς συνελθεῖν τοὺς μ ν γυναιξί, τοὺς δ νύμφαις. μετὰ ταῦτα πάλιν ἐρεῖς ὅτι αὐτὸς τὸν ἄνθρωπον ὁμοίως φῦσαι παρεσκεύασε καὶ σχεδὸν ἀθάνατον ἐφιλοτέχνησε, συμπαραπέμπων ἀεὶ τὰς διαδοχὰς τοῦ γένους τῷ μήκει τοῦ [20] χρόνου, καὶ ὅτι βελτίων Προμηθέως ἡμῖν· ὁ μ ν γὰρ τὸ πῦρ μόνον κλέψας ἔδωκεν, ὁ δ γάμος ἀθανασίαν ἡμῖν

πορίζεται. ἐμπλεονάσεις δ τούτῳ τῷ μέρει δεικνὺς ὅτι δι' αὐτὸν θάλαττα πλεῖται, δι' αὐτὸν γεωργεῖται γῆ, ὅτι φιλοσοφία καὶ γνῶσις τῶν οὐρανίων δι' [25] ἐκεῖνόν ἐστι καὶ νόμοι καὶ πολιτεῖαι καὶ πάντα ἁπλῶς τὰ ἀνθρώπινα· ε τα οὐδ μέχρι τούτων στήσῃ, ἀλλ' ὅτι καὶ μέχρι πηγῶν καὶ ποταμῶν διικνεῖται ὁ θεὸς καὶ νηκτῶν καὶ χερσαίων καὶ ἀερίων. ἐν δ τούτοις ἅπασι διηγήματα θήσεις· ποταμῶν μέν, ὅτι Ἀλφειὸς ὁ Πισαῖος [30] ἐρᾷ πηγῆς Σικελικῆς Ἀρεθούσης, καὶ βιάζεται τὴν φύσιν, καὶ καθάπερ νυμφίος ἐρωτικὸς κελαρύζων διὰ τῆς θαλάττης ἔπεισι ζέων εἰς τὴν νῆσον τῆς Σικελίας, (402) καὶ εἰς κόλπους ἐμπίπτει τῆς ἐρωμένης Ἀρεθούσης καὶ μίγνυται· νηκτῶν δέ· δῆλον γὰρ ὅτι καὶ αὐτὰ τὰ ζῷα τὰ κατὰ θάλατταν τελετὴν ο δε γάμου, καὶ τὰ χερσαῖα καὶ τὰ πετεινὰ πάντα, καὶ τὸν ἀνήμερον [05] λέοντα καὶ φοβερὰ βρυχώμενον ἤγαγεν εἰς τὴν τελετὴν καὶ ὑπέζευξεν Ἀφροδίτης νόμῳ, καὶ τὰς ἀγριωτάτας παρδάλεις καὶ ὅσα τοιαῦτα. περὶ δ δένδρων ἐρεῖς, ὅτι κἀκεῖνα οὐκ ἄμοιρα γάμων· οἱ γὰρ ἐπὶ ταῖς κόμαις σύνδεσμοι φιλοτεχνήματα γαμούντων δένδρων εἰσί, καὶ [10] τοῦ θεοῦ ταῦτά ἐστιν εὑρήματα. ἔτι δ τούτου ἀνωτέρω ἐν τῇ μνήμῃ τῶν θεῶν ἐρεῖς διηγήματα ἓν ἢ καὶ δεύτερον, ἢ περὶ Ποσειδῶνος γαμοῦντος τὴν Τυρὼ ἐν ταῖς προχοαῖς Ἐνιπέως, [ποταμὸς δ Θετταλίας ὁ Ἐνιπεύς,] ἢ περὶ Διὸς γήμαντος τὴν Εὐρώπην καὶ τὴν Ἰὼ [15] καὶ ὅσα παραπλήσια τούτοις. πολλὴ δ ἱστορία τοιαύτη παρὰ ποιηταῖς καὶ συγγραφεῦσι, παρ' ὧν καὶ λήψῃ τὴν χορηγίαν, ἐπιφωνήσεις δ καὶ τῶν Σαπφοῦς ἐρωτικῶν καὶ τῶν Ὁμήρου καὶ Ἡσιόδου· πολλὰ δ αὐτῷ ἐν τοῖς Καταλόγοις τῶν γυναικῶν εἴρηται περὶ θεῶν [20] συνουσίας καὶ γάμου.

Μετὰ τὸν περὶ τοῦ γάμου λόγον, ἐν ᾧ τὸν θεὸν ὕμνησας, ἥξεις ἐπὶ τὰ τῶν γαμούντων ἐγκώμια. κοινὰ δ τὰ προειρημένα πάντα καὶ <τὰ> ῥηθησόμενα τοῦ τε συντόνου καὶ τοῦ ἀνέτου λόγου, διοίσουσι δ τῷ χαρακτῆρι [25] μόνῳ τῆς ἀπαγγελίας· τὰ <δ > τοιαῦτα ἐγκώμια διττὴν [δ'] ἔχει τὴν μέθοδον· ἢ γὰρ γένος γένει συνάψεις οὐ συγκρίνων, ἵνα μὴ δοκῇς τὸ μ ν ἐλαττοῦν, τὸ δ αὔξειν, ἀλλὰ κατὰ ἀντεξέτασιν προάγων τὸν λόγον, ὅτι ὅμοιον ὁμοίῳ συνάπτεται· παρακολουθεῖ δ τῷ εἴδει τούτῳ [30] ἀσάφειά τις καὶ αὐχμηρότης διὰ τὴν μῖξιν, ἣν ὡς δυνατὸν φυλαττομένους χρὴ προάγειν σαφηνείας φροντίζοντας. ἢ οὐ συνάψεις μ ν οὐδ' ἀντεξετάσεις, ἰδίᾳ δ (403)

ἐπαινέσεις πρότερον μ ν τὸ τοῦ νυμφίου, ἂν οὕτω τύχῃ, δεύτερον δ τὸ τῆς κόρης. δεῖ δ ζητεῖν τὸ ἐνδοξότερον ἐν τούτοις τοῖς καιροῖς καὶ τοῦτο προτάττειν, οὐκ ἐνδιατρίψεις δ σφόδρα τῷ περὶ τοῦ γένους λόγῳ [05] τὴν τοῦ μήκους ἀηδίαν προφυλαττόμενος καὶ τῷ μηδ ἐπάγγελμα τοῦτο ἔχειν τὴν ὑπόθεσιν, ἀλλὰ τοὺς γάμους μᾶλλον καὶ τὴν παστάδα. πρέπει δέ τί σοι ὀλίγα τεχνολογῆσαι περὶ τοῦ γένους. ἐὰν μ ν οὖν ἔνδοξα σφόδρα τυγχάνῃ τὰ γένη, αὔξειν δεῖ ταῦτα συλλαμβάνοντα [10] ἀθρόως τὸν περὶ αὐτῶν λόγον δι' ὀλίγων, ε τα ἀπὸ τῶν ἰδίων πάλιν αὔξειν ἀεὶ πράξεις αὐτῶν λέγοντα καὶ φιλοτιμίας. ἐὰν δ τῶν μετρίων καὶ μὴ περιβλέπτων τυγχάνῃ, δεῖ ζητεῖν τοὺς ἐγγὺς πατέρας, εἰ λαμπροὶ ε εν κατὰ τὴν πόλιν ἢ εὐδόκιμοι, καὶ ἀπὸ τούτων [15] μᾶλλον ἐπιχειρεῖν. εἰ δ οἱ ἐγγὺς μ ν πατέρες ἀφανεῖς, τὸ δ γένος ἐπισημότερον, μᾶλλον ἀπὸ τοῦ γένους πειρᾶσθαι χρὴ τὰ ἐγκώμια παραλαμβάνειν· θηρευέτω γὰρ ὁ λόγος τὰ ἐνδοξότερα. ἐὰν δ τὸ μ ν ἔνδοξον τῶν γενῶν τυγχάνῃ, τὸ δ μὴ πάνυ, ἀντίθες τῷ ἐνδόξῳ [20] τὰς ἀρετάς, σωφροσύνην, ἐπιείκειαν τοῦ ἑτέρου γένους· οὐ γὰρ ἀπορήσεις ἀφορμῶν. εἰ δ μηδέτερον τῶν γενῶν ἔχοι μηδεμίαν λαμπρότητα, χρὴ τὸ ἦθος καὶ τὸν τρόπον καὶ τὴν ἐπιείκειαν ἐπαινέσαντα διὰ βραχέων καὶ παρακλέψαντα τὸν περὶ αὐτῶν [25] λόγον ἀναδραμεῖν ἐπὶ τοὺς νυμφίους.

Τρίτος τόπος ἐστὶν ὁ ἀπὸ τῶν νυμφίων, χαριέστατος δ' ἂν οὗτος γένοιτο εἰ κατὰ συμπλοκὴν ἀντεξεταστικῶς προέλθοι, ὅτι θαυμάσιος μ ν ὁ νεανίας, θαυμασία δ ἡ κόρη, ἐν παιδείᾳ σοφὸς οὗτος, ἐν λύρᾳ, καὶ [30] ἐν μούσαις οὗτος ἀρίζηλος, ἐκείνη δ ἐν σεμνότητι· εἰ δ' οὐκ ἔχοις τοῦτο, λέγε, ὅτι οὗτος μ ν ἐν λόγοις, ἐκείνη δ ἐν ἱστουργίαις καὶ Ἀθηνᾶς καὶ Χαρίτων ἔργοις. (404) καὶ ἄνευ μ ν ἀντεξετάσεως, κατὰ συμπλοκὴν δ ἄλλως· ἀμφοτέρων δ τίς οὐκ ἂν τὰς ἀρετὰς ἐπαινέσειε, καὶ τὴν προσοῦσαν σωφροσύνην, καὶ τὴν ἐνυπάρχουσαν ἐπιείκειαν; δυνατὸν δ καὶ ἰδίᾳ καὶ χωρὶς ἑκάστου [05] διελόμενον τὸν ἔπαινον ἐπαινεῖν, κάλλος δ παρ' ἀμφοῖν κατὰ ἀντεξέτασιν πάντως· οὐχ ἡ μ ν φυτῶν καλλίστῳ ἐλαίᾳ, ὁ δ φοίνικι παραπλήσιος; καὶ ὅτι ὁ μ ν ῥόδῳ προσέοικεν, ἡ δ μήλῳ. διαγράψεις δ καὶ τὸν νεανίαν οἷος ἰδεῖν, οἷος ὀφθῆναι, ὡς χαρίεις καὶ εὐπρόσωπος, [10] ὡς ἰούλοις κατάκομος, ὡς ἄρτι ἡβάσκων· τῆς παρθένου δ φυλάξῃ διὰ τὰς ἀντιπιπτούσας διαβολὰς κάλλος

ἐκφράζειν, πλὴν εἰ μὴ συγγενὴς εἴης καὶ ὡς εἰδὼς ἀναγκαίως <λέγοις, ἢ> λύοις τὸ ἀντιπῖπτον τῷ λέγειν 'ἀκηκόαμεν ταῦτα'.

[15] Τέταρτος τόπος ἐστὶν ἀπὸ τοῦ <τὰ> περὶ τὸν θάλαμον καὶ παστάδας καὶ θεοὺς γαμηλίους ἐρεῖν, ὡς ὅταν λέγωμεν, συνελήλυθε μ ν οὖν ἡ πόλις, συνεορτάζει δ ἅπασα, πεπήγασι δ παστάδες οἷαι οὐχ ἑτέρῳ ποτέ, θάλαμος δ πεποίκιλται ἄνθεσι καὶ γραφαῖς παντοίαις, πολλὴν δ [20] τὴν Ἀφροδίτην ἔχει· πείθομαι δ καὶ ἔρωτας παρεῖναι τόξα μ ν ἐντειναμένους, βέλη δ ἐφαρμόττοντας, φαρμάκοις πόθων τὰς ἀκίδας χρίσαντας, δι' ὧν τὰς ψυχὰς †συγκυρώσουσιν ἀναπνεῖν† ἀλλήλαις, ὑμέναιος δ ἀνάψει λαμπάδας ἡμῖν καὶ δᾷδας γαμηλίῳ πυρί· χαρίτων [25] τε μνημονεύσεις καὶ Ἀφροδίτης, καὶ μετὰ μικρὸν λοχείας Ἀρτέμιδος, ὅτι ὀλίγῳ ὕστερον διαδέξεται λοχεία Ἄρτεμις καὶ μαιεύσεται, καὶ τέξετε παῖδας ὑμῖν τε ὁμοίους καὶ ἐν ἀρετῇ λαμπρούς. ε τα εἰς εὐχὴν καταστρέψεις τὸν λόγον. ἐξέσται δέ σοί ποτε καὶ φιλοτιμουμένῳ [30] τὸν θεὸν τῶν γάμων ἐκφράσαι, οἷός ἐστι, κατ' ἀρχὰς τοῦ λόγου ἐν τῇ θέσει, ὅτι νέος ἐστὶν ἀειθαλὴς ὁ Γάμος, λαμπάδα φέρων ἐν ταῖν χεροῖν, ῥαδινός, ἐρυθήματι (405) τὸ πρόσωπον καταλαμπόμενος, ἵμερον ἀποστάζων ἐκ τῶν ὀμμάτων καὶ τῶν ὀφρύων. ἐξέσται δέ σοί ποτε καὶ ἀντὶ τοῦ Γάμου τὸν Ἔρωτα ἐκφράσαι ἢ ἐν ἀρχῇ τοῦ λόγου ἢ πρὸς τῷ τέλει· ἂν μ ν γὰρ τὸν Γάμον ὑποστήσῃ κατ' [05] ἀρχάς, τὸν Γάμον ἐκφράσεις δηλονότι· ἐὰν δ τὸν Ἔρωτα, τοῦτον τὸν θεὸν ἐκφράσεις. ἐκφράσεις δ ἀκολούθως ποτ χοροὺς παρθένων καὶ χοροὺς ἠϊθέων καὶ κυβιστῶντας, οἷα παρ' Ὁμήρῳ ἐν τῇ ἀσπίδι· πρέποι δ' ἂν ταῦτα λέγειν πρὸς τῷ τέλει τοῦ λόγου, [10] ὅταν ὁ λόγος εἰς τὸν θάλαμον καταντήσῃ· τοιούτων γὰρ ἐνταῦθα ὁ καιρός, ἐν δ τῷ θετικῷ λόγῳ κατ' ἀρχὰς καιρὸν ἔχεις μᾶλλον ἐκφράζειν τὸν θεὸν τῶν γάμων ἢ τὸν Ἔρωτα, ὁπότερον ἂν τούτων ὑποστήσῃ.

Acerca do epitalâmio

O epitalâmio é também chamado por alguns como "gamélio", e é um discurso que celebra os tálamos, as alcovas, os noivos e suas famílias, e sobretudo o próprio [15] deus dos casamentos. Ele se deleita com narrativas encantadoras e eróticas, pois essas

são apropriadas a sua matéria. Alguns utilizaram um estilo mais formal, outros um estilo não-oratório. É claro que o epitalâmio formal é concentrado, como um discurso dirigido aos cidadãos, e terá as [20] virtudes de um discurso público e proêmios elaborados, nos quais ou revestirás a matéria de magnitude, amplificando-a a partir das personalidades dos que estão se unindo, caso os noivos sejam pessoas de grande reputação, ou relatarás a razão pela qual foste levado a falar: porque és parente daqueles que [25] estão se casando, porque foste convidado a falar, porque retribuis um favor a alguém por benefícios recebidos anteriormente, ou ainda porque tu o fazes pela amizade, ou qualquer coisa semelhante que te ocorrer então, ou porque, uma vez que governantes, cidades e pessoas estavam reunidos e decidiram tomar parte em um festejo, [30] era absurdo que alguém mantivesse silêncio, que não cedesse a essa reunião, e que não desejasse tomar parte nesse festejo com todos os outros presentes. (400) Que os proêmios não careçam todavia de graça, ainda que sejam formais, mas que eles tenham, tanto quanto possível, reflexões prazerosas, apropriadas a sua matéria. Se não, que ele tenha então ao menos palavras encantadoras e agradáveis como alcovas, himeneus, casamentos, [05] Afrodite, amores, de modo que elas sejam não somente apropriadas à matéria, como também prazerosas para os ouvintes.

Assim, ou de formas semelhante a essas, são os proêmios do discurso formal. Os do discurso livre e não-oratório são menos elaborados e sem ornamentos, e, como [10] em um tratado, eles se mostram mais simples, embora apresentem as mesmas reflexões. Em um discurso livre, é então também possível começar a partir de uma narrativa, introduzindo alguma das reflexões mencionadas acima através dessa narrativa, de modo que poderias dizer 'quando Dioniso desposou Ariadne, o jovem Apolo estava presente e [15] tocava a lira', ou 'quando Peleu se casou, todos os deuses compareceram e também estavam lá as Musas, e cada um deles estava preocupado em ofertar um presente de casamento apropriado a si próprio, e assim um deu presentes, outro tocava a lira, outras o aulo, outras cantavam, e Hermes [20] proclamava o casamento; vejo o mesmo tipo de coisa também agora junto de nós, já que uns saltam, outros soltam gritos de alegria, e eu narro e canto os casamentos'. Ou ainda, 'quando Megaclés desposava Agariste e os mais nobres dos gregos se encontravam, então nenhum poeta, nenhum [25] prosador se retardou, e o orador também se pronunciava e o historiógrafo lia seus livros em voz alta em meio aos outros, e todos celebravam o casamento com cantos; a noiva aqui presente não é inferior àquela siciônia, de modo que essas coisa ocorrem de novo mais uma vez'.

Tantas coisas acerca dos proêmios. A matéria nos [30] proporcionará reflexões mais verdadeiras e talvez mais apropriadas acerca das tópicas que são relevantes em cada ocasião. Depois dos proêmios, deve vir uma espécie de discurso temático[1] acerca do deus (401) do casamento, incluindo a consideração geral que o casamento é uma boa coisa; tu começarás desde o princípio, contando que depois da dispersão do Caos o Casamento foi imediatamente criado pela Natureza e, se assim quiseres, também o Amor, como diz Empédocles. Após ter nascido, [05] o deus[2] une o Céu com a Terra, e une Cronos com Réa, sendo auxiliado pelo Amor nesses feitos. Então dirás, em seguida, que a ordenação de todas as coisas, do ar, dos astros, do mar, surgiu graças ao Casamento, pois, depois que esse deus fez cessar a discórdia e [10] uniu o céu e a terra por meio da concórdia e da prática do casamento, todas as coisas foram separadas e tomaram seus próprios lugares. Prosseguindo, dirás na seqüência que ele, após criar Zeus, atribuiu-lhe a soberania sobre todas as coisas, e não se deteve nos deuses apenas, mas também [15] concebeu os semideuses, tendo persuadido os deuses a irem se juntar com as mulheres e as ninfas. Depois disso, dirás que ele estava pronto para gerar o homem de forma semelhante e o engendrou quase imortal, fazendo que as sucessões de geração sempre acompanhem a passagem do [20] tempo, e que, para nós, ele é melhor que Prometeu, pois este somente nos deu o fogo, após roubá-lo, enquanto o Casamento nos fornece a imortalidade. Desenvolverás essa seção, mostrando que graças a ele o mar é singrado, que graças a ele a terra é cultivada, que a filosofia e o conhecimento das coisas celestes existem [25] graças a ele, assim como as leis e as instituições civis e simplesmente todas as coisas humanas. Nem deverás então parar depois de expor essas coisas, mas dirás que esse deus atinge até as fontes e os rios, assim como os seres que nadam, os seres terrestres e os seres do ar. Em todos esses tópicos introduzirás narrativas. Acerca dos rios, dirás que o pisano Alfeio [30] se apaixona por Aretusa, uma fonte sícula, e, indo contra sua natureza, segue, como um noivo apaixonado, borbulhando em direção ao mar, ardente, até a ilha da Sicília, (402) e deságua no seio de sua amada Aretusa e se une a ela. Acerca dos seres que nadam, dirás que é claro que as criaturas que habitam o mar conhecem a prática do casamento, assim como também as, da terra e todas as que voam, e que até o selvagem [05] e temível leão, rugindo, foi submetido a essa prática e foi colocado sob o jugo da lei de Afrodite, assim como os mais ferozes leopardos e todas as criaturas semelhantes. Acerca das

[1] Θέσις.
[2] O Casamento.

árvores, dirás que elas também não ficaram livres dos casamentos, pois as gavinhas em suas folhagens são os artifícios das árvores que desejam se casar, e [10] esses também são uma invenção do deus. Em um nível mais elevado, quando se mencionam os deuses, contarás uma narrativa ou duas, ou acerca de Posêidon se casando com Tiro na foz do Enipeu [o Enipeu é um rio da Tessália], ou acerca de Zeus se casando com Europa e Io [15], ou outras semelhantes a essas. Há muitas histórias iguais a essas nas obras de poetas e prosadores, nas quais poderás pegar material abundante, e poderás também mencioná-las a partir dos poemas eróticos de Safo, e das obras de Homero e de Hesíodo, o qual relatou em seu "Catálogos das mulheres" muitas coisas acerca das uniões [20] e casamentos dos deuses.

Depois desse discurso acerca do casamento, no qual louvaste o deus, passarás para o encômio daqueles que se casam. Todas as coisas que foram mencionadas antes e as que serão mencionadas a seguir são comuns tanto ao discurso formal quando ao discurso livre, e esses diferirão um do outro pelo estilo [25] particular de enunciação de cada um deles. Tais tipos de encômio possuem dois métodos [diferentes]. Ou tu unirás uma família à outra, sem compará-las, para que não pareças rebaixar uma e valorizar a outra, mas produzindo um discurso de acordo com uma comparação, já que uma família tal é unida a outra semelhante; ocorre nesse modelo [30] certa falta de clareza e aridez em razão do entrelaçamento [das duas famílias], de modo que é necessário que se produzam discursos que evitem isso, dentro do possível, e que tomem cuidado com a clareza. Ou nem as unirás, nem as compararás, e elogiarás (403) primeiramente a família do noivo, se assim for o caso, e depois a família da jovem; nessas ocasiões, é necessário examinar qual é a mais renomada e mencioná-la antes. Não te demorarás muito no discurso acerca da família, [05] precavendo-te contra o tédio provocado por sua longa duração, e também porque a matéria deste discurso [*scilicet* discurso de casamento] não tem esse propósito, preferindo [se demorar] nos casamentos e alcovas. É apropriado te prescrever alguns poucos detalhes técnicos acerca [da tópica] da família. Se ocorrer então que as famílias são muito renomadas, é necessário que as valorizes, reunindo-as [10], de forma breve, em um discurso acerca delas, e em seguida se deve valorizá-las novamente a partir de suas particularidades, apresentando sempre o que é dito publicamente sobre elas e seus atos de generosidade. Se ocorrer que as famílias têm um renome mediano ou desconhecido, é necessário buscar os parentes próximos, caso eles sejam eminentes ou bem conhecidos na cidade, e desenvolver uma argumentação preferencialmente [15] a partir deles. Se os parentes

próximos são obscuros, mas sua linhagem mais ilustre, deve-se tentar, de preferência, relacionar os encômios a essa linhagem, pois o discurso deve perseguir as coisas mais renomadas. Se ocorrer que uma das famílias é renomada, mas a outra não muito, que tu compares a esse renome [20] as virtudes, a temperança, a moderação da outra família; não te faltarão, pois, pretextos. Se nenhuma das duas famílias tiver nenhuma eminência, deve-se elogiar, de maneira breve, o caráter, a conduta e a moderação delas e encerrar o discurso acerca das famílias [25] sem que ninguém o note, passando rapidamente para os noivos.

A terceira tópica é aquela referente aos noivos, e essa pode ser apresentada de modo mais gracioso, se for desenvolvida a partir da associação de ambos de forma comparativa, dizendo que 'maravilhoso é o jovem, maravilhosa também é a moça; ele é versado nos conhecimentos transmitidos pela educação e na lira, e [30] reconhecido pelas artes das Musas, ela por sua dignidade'; se não puderes dizer isso, diga que 'ele se destaca nas letras, ela na tecelagem e nos trabalhos de Atena e das Graças'. (404) De outro modo, a partir da associação de ambos, mas sem compará-los: 'Quem não elogiaria as virtudes de ambos e a temperança deles e a moderação inerente a eles?' É possível também elogiá-los individualmente e fazer [05] o elogio distinto de cada um separadamente, mas a beleza sempre deve ser elogiada em ambos por meio de uma comparação: 'Ela não é semelhante a uma oliveira, a mais bela das plantas, e ele a uma palmeira?', e 'ele é como uma rosa, ela, como uma maçã.' Narrarás também como tu vês o jovem, como ele é visto, como ele é gracioso e tem um belo semblante, [10] como o rosto se cobre de pêlos com as primeiras barbas, como ele recém entrou na idade adulta. Tu abster-te-á de descrever a beleza da virgem por causa das acusações que seriam objetadas, a não ser que tu sejas um parente e assim poderias falar como alguém que não poderia ser impedido de sabê-lo, ou poderias remover essa objeção ao dizer: 'eu escutei essas coisas'.

[15] A quarta tópica é aquela derivada da descrição do tálamo e das alcovas e dos deuses do casamento. Assim, poderíamos dizer nesse momento: 'a cidade então se reuniu, toda ela participa do festim, as alcovas foram dispostas como nenhuma outra antes, o tálamo foi adornado com flores e pinturas de todos os tipos, e ele está [20] ocupado por Afrodite. Eu estou convencido de que os Amores estão presentes, envergando os arcos e preparando as flechas, suas pontas ungidas com as drogas do desejo, por meio das quais eles garantirão que os corações [dos noivos] irão bater conjuntamente, e Himeneu acenderá nossas tochas e archotes com o fogo do

casamento'. Lembrar-te-ás [25] das Graças e de Afrodite, e, pouco depois, de Ártemis Lóquia[3], dizendo que 'posteriormente, Ártemis Lóquia se encarregará de trazer um descendente e [vos] auxiliará como parteira', e ' vós gerareis filhos semelhante a vós e eminentes por suas virtudes'. Concluirás o discurso então com uma prece. Algumas vezes também será conveniente que tu descrevas [30] o deus dos casamentos de maneira mais ambiciosa, o que é aceitável no início do discurso, em sua proposição geral, dizendo que 'o Casamento é jovem e sempre florescente, trazendo uma tocha em suas mãos, esbelto, sua face (405) inflamada pelo rubor, destilando desejo dos olhos e das sobrancelhas'. Algumas vezes também será conveniente que tu descrevas Eros ao invés do Casamento, tanto no início do discurso como próximo de seu fim. Se tu mencionares o Casamento no [05] início, descreverás certamente o Casamento; se, Eros, descreverás esse deus. Descreverás então em seguida os coros das virgens e os coros dos jovens e acrobatas, como descrito por Homero no Escudo. Seria apropriado dizer essas coisas quando já estiveres próximo do fim do discurso, [10] quando o discurso se voltar para o tálamo, pois lá reside a ocasião para isso, enquanto na seção propositiva, presente no início [do discurso], tens uma ocasião melhor para descrever o deus dos casamentos ou Eros, dependendo de qual dos dois tiveres mencionado.

* * * *

2. Menand. Rhetor. Περὶ ἐπιδεικτικῶν, [VII] 405 14 – 412 02

ΠΕΡΙ ΚΑΤΕΥΝΑΣΤΙΚΟΥ

[15] Ὁ κατευναστικὸς λόγος ἐστὶ συντομώτατος διὰ τῶν καιρίων βαδίζων, καίρια δέ ἐστι τὰ πρόσφορα, πρόσφορα δέ ἐστιν ὅσα τῷ θαλάμῳ ἁρμόζει καὶ τῇ τοῦ νυμφίου συζυγίᾳ καὶ ταῖς παστάσι καὶ ἔρωσί τε καὶ ὑμεναίοις καὶ τελετῇ γάμου. οἱ μ ν οὖν ποιηταὶ διὰ τοῦ [20] παρορμᾶν ἐπὶ τὸν θάλαμον καὶ προτρέπειν προάγουσι τὰ κατευναστικὰ ποιήματα, καὶ ἡμεῖς δ οὐ πόρρω τούτων στησόμεθα, ἀλλὰ παροξυνοῦμεν καὶ προτρέψομεν· ἔστι γὰρ ὁ κατευναστικὸς προτροπὴ πρὸς τὴν συμπλοκήν. ἐν τούτοις τοίνυν τὸν Ἡρακλέα παραλαμβάνωμεν [25] καὶ ἕτερον εἴ τις ἀνδρεῖος περὶ γάμους γέγονεν, οὐ τῇ πάσῃ ἐπεξιόντες τοῦ Ἡρακλέος ἀλκῇ, ἀλλὰ τοῖς περὶ γάμων αὐτῷ καὶ

[3] Deusa que protege os nascimentos.

γυναικῶν καὶ νυμφῶν πεπραγμένοις, ἵνα καὶ χάριτας ὁ λόγος ἔχειν δοκῇ. ἐροῦμεν δ ἐγκώμιον τῆς νύμφης διὰ βραχέων, οὐ τὸ ἀπὸ τῆς [30] σωφροσύνης οὐδ τὸ ἀπὸ τῆς φρονήσεως οὐδ τῶν λοιπῶν ἀρετῶν τῆς ψυχῆς, ἀλλὰ τὸ ἀπὸ τῆς ὥρας καὶ τοῦ κάλλους (406) – τοῦτο γὰρ οἰκεῖον καὶ πρόσφορον μόνον – τοῦ δ νεανίσκου τὴν ἀλκὴν καὶ τὴν ῥώμην, παραινοῦντες μὴ καταισχῦναι ταῦτα τοσούτων μαρτύρων γενησομένων τῇ ὑστεραίᾳ τῆς τελετῆς. φυλακτέον δ' ἐν τούτῳ, μή τι τῶν αἰσχρῶν [05] μηδ τῶν εὐτελῶν ἢ φαύλων λέγειν δόξωμεν, καθιέντες εἰς τὰ αἰσχρὰ καὶ μικρά, λέγειν γὰρ δεῖ ὅσα ἔνδοξά ἐστι καὶ ὅσα σεμνότητα φέρει καί ἐστιν εὐχαρῆ. ἄρξῃ δ' οὕτω πως· τὴν μ ν παρασκευὴν τοῦ γάμου καὶ τῶν ἀναλωμάτων τὸ πλῆθος καὶ τῶν ἀρίστων ἀνδρῶν [10] τὴν σύνοδον οὐδενὸς ἕνεκα, ὦ νεανία, πεποιήμεθα, ἀλλ' ἢ τῆς ἀλκῆς ἧς ἔχεις καὶ ῥώμης ἐπίδειξιν βουλόμενοί σε ποιήσασθαι, ἵνα ἐπί σοι σεμνυνώμεθα αὐτοί τε οἱ τοῦ γένους καὶ ἡμεῖς οἱ ἡλικιῶται· σὺ δ μὴ ἐν φαύλῳ τὰ τῆς ἐπιδείξεως ποιήσῃ· καὶ εἰ μ ν ἀθληταὶ ἦμεν, [15] καὶ ἀγωνίζεσθαι Ὀλυμπίασιν ἔδει ἢ Πυθοῖ πρὸς ἄνδρας ἀθλητάς, ἐχρῆν καὶ βραβεῖον προκεῖσθαι καὶ κήρυκα παρεῖναι καὶ κριτήν τινα τῆς νίκης καὶ στάδιον ὑπάρχειν δημόσιον· ἐπεὶ δ τελετὴ γάμου τὰ δρώμενα, βραβευτὴς δ Ἔρως, κῆρυξ δ Ὑμέναιος, καὶ στάδιον ὑμῖν ὁ [20] θάλαμος, φέρε μὴ τὰ τῶν φευγόντων ἐν τοῖς πολέμοις πάθῃς δεδοικὼς καὶ πρὸ τῆς συμβολῆς τὴν τροπήν, ἀλλὰ νόμισον ἔνθεν μ ν παρεστάναι σοι Πόθον, ἔνθεν δ Γάμον, Ἔρωτα δ συμβραβεύειν, Ὑμέναιον δ' ἐπιφωνεῖν, Ἴθι, τῶν πατέρων ἀξίως ἀγωνιούμενος. καιρὸς [25] δ τελετῆς ὃς καὶ φίλος ἐστὶ τῷ θεῷ τῶν γάμων· ἕσπερος μ ν γάρ ἐστιν ὕπαιθρος καὶ λαμπρός, ἅμαξα δ διαφανὴς ἤδη, καὶ ὁ τῆς Ἀφροδίτης ἀστὴρ καταυγάζει τὸ φαινόμενον, οὐρανὸς δ πεποίκιλται τοῖς χοροῖς τῶν ἄστρων. καί τινα τοιαῦτα διεξελθὼν ἁβρῶς περὶ τοῦ [30] καιροῦ πάλιν ἐπιχειρήσεις ἀπὸ τῶν ἐστιωμένων, ἀπὸ τῶν παρόντων, ὅτι οἱ μ ν ἐπικροτοῦσιν, οἱ δέ σε νῦν ἐπὶ στόματος καὶ γλώσσης ἔχουσι καὶ τὴν κόρην, ὁπότερος (407) ἄρ' ἰσχυρότερος πρὸς τὴν τελετὴν φανήσεται· διηγεῖται δ ἴσως ἕκαστος αὐτῶν πρὸς τὸν πλησίον οἰκεῖα νεανιεύματα· εἰσὶ δ οἳ καὶ εὔχονται σφίσιν αὐτοῖς γενέσθαι παραπλησίαν πανήγυριν. προτρέψῃ δ' [05] αὐτὸν καὶ ἀπὸ τοῦ κάλλους τοῦ θαλάμου, ὃν αἱ Χάριτες κατεποίκιλαν, καὶ ἀπὸ τῆς ὥρας τῆς κόρης καὶ ὁποῖοι περὶ ἐκείνην

θεοὶ γαμήλιοι· Ἀφροδίτη καὶ Ἵμερος προδώσουσί σοι ταύτην καὶ ἐγχειρίσουσιν, ἵνα δημιουργήσητε παῖδας ὁμοίους μ ν σοί, ὁμοίους δ ἐκείνῃ· ἐὰν [10] δέ σε καὶ ἀπατᾶν ἐπιχειρήσῃ αἱμύλα κωτίλλουσα, φύλαξαι τὴν ἀπάτην· περίκειται γὰρ καὶ Ἀφροδίτης κεστόν, ἐν ᾧ διὰ λόγων ἐστὶν ἀπάτη. [προτρέψῃ δ' αὐτὸν καὶ ἀπὸ τῆς ὥρας τῆς κόρης καὶ τῆς ἰδέας καὶ τοῦ κάλλους] καὶ ἐπάξεις ὅτι ὀνειράτων ὄψεις ἡδίστας [15] ὄψεσθε μαντευομένας ὑμῖν ἐπ' αἰσίοις τὰ μέλλοντα, παίδων γενέσεις, βίου παντὸς ὁμόνοιαν, οὐσίας αὔξησιν, οἰκονομίαν τῶν ὄντων ἐπαινετήν. χρὴ δ παραγγέλλειν τῷ νυμφίῳ μέλλοντι ταῖς πράξεσιν ἐπιχειρεῖν εὐχὰς ποιεῖσθαι τῷ Ἔρωτι, τῇ Ἑστίᾳ, τοῖς γενεθλίοις, [20] ἵνα συλλαμβάνωνται αὐτῷ πρὸς τὸ ἐγχείρημα. ε τα εὐχὴν ἐπάξεις αἰτῶν παρὰ τῶν κρειττόνων αὐτοῖς εὐμένειάν τε καὶ ὁμόνοιαν, συμπλοκῆς †ἑστίαν†, κρᾶσιν ψυχῶν ὥσπερ καὶ τῶν σωμάτων, ἵνα οἱ παῖδες ἀμφοτέροις ὅμοιοι γένωνται. οὕτω μ ν οὖν πως προάγειν [25] τοὺς τοιούτους λόγους διὰ συντόμων δυνήσῃ· κἂν μ ν ἀδελφὸς ἢ συγγενὴς ᾖ ὁ συναπτόμενος, λέγε τὰ πρόσφορα πρὸς συγγενεῖς, ὅτι ὁ προτρεπόμενός σοι οὐκ ἀλλότριος, ἀλλὰ φίλος καὶ εὔνους, τῶν καὶ εἰς τὰ μάλιστά σοι συνηδομένων, καὶ πείθεσθαί σε δεῖ. ἂν δ προειληφὼς [30] ᾖς τῷ γεγαμηκέναι αὐτός, λέγε ὅτι καὶ αὐτὸς ἔμπειρός εἰμι τῶν τοιούτων ἀγώνων, καὶ οὐχ ἡρέθην οὐδ' ἡττήθην, ἀλλ' εἰ προὔκειτο στέφανος, ἐγὼ ἂν (408) ἀπηνεγκάμην, ἄριστα διαθλήσας τότε. ἂν δ ἀλλότριος τυγχάνῃ, πάλιν καὶ τοῦτο διαιρήσεις· ἐὰν μ ν γὰρ νέος πρὸς νέον, ἐρεῖς τὸ Ὁμηρικὸν ἐκεῖνο

ἄλκιμος ἔσσ' ἵνα τίς σε καὶ ὀψιγόνων ἐῢ εἴπῃ·

[05] ἐὰν δ προεληλυθὼς τὴν ἡλικίαν, μὴ δοῦναι ὑπόνοιαν τοῖς παροῦσι περὶ σαυτοῦ ὡς ἀσθενοῦς. προσθήσεις δ' ὡς ἵνα καὶ παῖδας φυτεύσητε τῇ πατρίδι λόγοις ἐνακμάσοντας, φιλοτιμίαις, ἐπιδόσεσι. προσθήσεις δέ που καὶ ἀπὸ τοῦ καιροῦ τι· εἰ μ ν γὰρ εἴη ἔαρ, ὅτι ἀηδόνες καὶ [10] χελιδόνες ὑμᾶς καταμουσίζουσαι καὶ κατακηλοῦσαι νῦν μ ν εἰς ὕπνον καθέλκουσι, νῦν δ πάλιν ὑπὸ τὴν αὐγὴν τερετίζουσαι ἀνασταήσουσι μεμυημένους, καὶ ὅτι νῦν ἡ γῆ ἄνθεσι καλλωπίζεται καὶ ὡρα ζεται τοῖς βλαστήμασιν, ὥσπερ καὶ ὑμεῖς ἐν ὥρᾳ καὶ ἀκμῇ τοῦ κάλλους [15] τυγχάνετε, καὶ δένδρα δένδρεσιν ἐπιμίγνυται, ἵνα τοῦτο γένηται τελετὴ καὶ γάμος. ἐὰν δ μετόπωρον, ὅτι καὶ νῦν οὐρανὸς γαμεῖ τὴν

γῆν ὄμβροις ἐπάρδων, ἵνα μετὰ μικρὸν ἐκφύσῃ καὶ κοσμήσῃ αὐτὴν δένδροις τε καὶ | βλαστήμασι. ἂν δ χειμών, ὅτι συνάγει ἡμᾶς εἰς θαλάμους [20] καὶ οἰκουρεῖν ἀναγκάζει, καὶ ταῖς νύμφαις τοὺς νυμφίους συμπλέκεσθαι, καὶ πάντα ἐν θαλάμοις ε ναι πείθει, τὰς ἀνάγκας ἡμῖν καὶ φόβους ἐκ τῆς σφοδρότητος τῶν ἀέρων ἐπάγων καὶ ὥσπερ ἀναγκάζων | γαμεῖν. ἐὰν δ θέρος, ὅτι νῦν μ ν τὰ λήϊα κομᾷ τοῖς | ἀστάχυσι [25] καὶ ἡμερίδες τοῖς βότρυσι καὶ <ἀκρόδρυα> τοῖς ὡραίοις, καὶ κατάκομα τῶν δένδρων ἄλση καὶ γεωργία πᾶσα. ε τα προσθήσεις, οἵας μ ν εὐχὰς εὔξονται ὑπ ρ ὑμῶν οἱ πατέρες, οἷα δ ηὔξαντο ταύτην ἐπιδεῖν τὴν ἡμέραν· πληροῦτε οὖν αὐτῶν τὸν πόθον, πληροῦτε τοῦ γένους [30] τὰς ἐλπίδας. προσθήσεις δέ τι καὶ ἀπὸ ἱστορίας περὶ γάμου καὶ συμπλοκῆς, εἰ ἔχοις τινὰς †νεανίας† εἰπεῖν ἢ καὶ δένδρων ἔρωτας. ἐρεῖς τι καὶ περὶ Διονύσου, ὅτι (409) καλὸς πρὸς γάμους ὁ θεός, ἀλκῆς ἐμπιπλῶν, θάρσους πληρῶν, εὐτολμίαν διδούς· καὶ γὰρ αὐτὸς οὐκ ὀκνηρός, ἀλλ' εὔτολμος περὶ γάμους ὁ θεός. "οὕτω καὶ Αἰακὸς Αἴγιναν τὴν Ἀσώπου κατενύμφευσεν, οὕτω καὶ [05] Πηλεὺς τὴν Θέτιν, καὶ ὁ Ζεὺς τὴν Λήδαν, οὕτω καὶ Τηλέμαχος Πολυκάστην τὴν Νέστορος, οὕτω καὶ τὴν Ἀφροδίτην Ἀγχίσης ὁ βασιλεὺς τῆς περὶ τὸ Ἴλιον χώρας." ἐρεῖς τι καὶ πρὸς τοὺς ἀκούοντας, ὅτι ἕως αὐτοὶ τελοῦσι τὰ ὄργια τοῦ γάμου καὶ τελοῦνται, ἡμεῖς ῥόδοις [10] καὶ ἴοις στεφανωσάμενοι καὶ λαμπάδας ἀνάψαντες περὶ τὸν θάλαμον παίξωμεν καὶ χορείαν στησώμεθα, καὶ τὸν ὑμέναιον ἐπιβοώμεθα, τὸ δάπεδον πλήττοντες τοῖς ποσίν, ἐπικροτοῦντες τῷ χεῖρε, ἐστεφανωμένοι πάντες· καὶ ὅσα προσέοικε τῇ τοιαύτῃ ὕλῃ προσάψεις.

[15] εἴρηνται | δ' ἀφορμαὶ πλείους ἢ πρὸς ἓν σύνταγμα, ἵνα ᾖ σοι διαφόρως χρήσασθαι ἐν πλείοσιν ὑποθέσεσιν· οὐ γὰρ ἅμα πάντα ἐρεῖς, ἀλλ' ἀρκέσει σοι ἓν καὶ δεύτερον τῶν εἰρημένων. ὁδοποιήσει δέ σοι καὶ τὰ λοιπὰ ἡ θεωρία καὶ ἀναστρέψεις τὰ πολλάκις ῥηθέντα, οἷον τὰ πρῶτα [20] τελευταῖα ποιήσεις, καὶ τὰ τελευταῖα πρῶτα, καὶ ὅλως ἡ ἐξαλλαγὴ καὶ ἡ καινοτομία δόξαν παρέξει σοι τοῦ μὴ ταὐτὰ λέγειν· ἔστι γὰρ οὐκ ἀποδεδειγμένη διαίρεσις περὶ τοῦ τοιούτου εἴδους τοῦ λόγου, ἡμεῖς δ τὴν εἰρημένην ἐπινενοήκαμεν, ἣν οὐ πάντως φυλάττειν ἀναγκαῖον, διὰ [25] τὸ μηδένα ὁμότεχνον τὰ τοιαῦτα ὁρίζειν· ὡς ἐμ γοῦν εἰδέναι οὐδέπω μέχρι καὶ τήμερον διαίρεσις ἐπεδείχθη

τοιούτου λόγου. εἴ τι δ δεῖ στοχασάμενον τοῦ πρέποντος καὶ ἐγγὺς γενόμενον τοῦ δοκοῦντος εὖ ἔχειν εἰπεῖν, καλῶς ἂν ἔχοι προοιμιάζεσθαι μ ν οὐ μακρῷ [30] προοιμίῳ, ἢ ἀπὸ τῶν παρόντων ὡς οὐ καλῶς ἐπέχοιεν ἔτι τὸν νεανίαν, ἢ ἀπὸ τοῦ νεανίσκου ὡς οὐκ ὀρθῶς ῥαθυμοῦντος τῆς ἀγωνίας, ἢ ἀπ' αὐτοῦ τοῦ λέγοντος, (410) ὅτι συμβουλήν τινα ἥκω φέρων τῷ νεανίᾳ εἰς μέσον πεφροντικὼς ὑπ ρ αὐτοῦ καὶ σπουδάζων αὐτὸν καλὸν ἐν ὑμῖν ὀφθῆναι. ἔσται δ' οὐκ ἐγκατάσκευον τὸ προοίμιον, ἀλλ' ἀφελ ς καὶ ἁπλοῦν. ἔστι δ' ὅτε καὶ ἀπ' αὐτοῦ [05] τοῦ πράγματος ληφθήσεται ἡ ἔννοια· τίνος ἕνεκεν ἡμῖν ἡ σύνοδος γέγονεν αὕτη; γάμου τοῦ νεανίου δηλονότι καὶ τελετῆς ἐρωτικῆς· τί οὖν οὐκ ἤδη τὸ πρᾶγμα τελεῖται, ἐφ' ᾧ δὴ καὶ συνεληλύθαμεν, συνησθησόμενοι τοῖς γινομένοις; ε τα μετὰ τὸ προοίμιον ἥξεις ἐπὶ [10] τὴν τοῦ νεανίσκου προτροπήν· ᾔδειν σε ἐν τῷ πρὸ τούτου χρόνῳ οὐδενὸς δεύτερον, ᾔδειν τὰς ἀρετὰς ἐν κυνηγεσίοις, ἐν παλαίστραις· ταύτην ἐπίδειξαί μοι τὴν ῥώμην καὶ τὴν ἀλκὴν ἐπὶ τοῦ παρόντος, μηδένα τῶν παρόντων ὡς ὀνειδίζειν μέλλοντα φυλασσόμενος· γάμου γὰρ παῖδες [15] ἅπαντες, καὶ οἱ μ ν ἐτελέσθησαν, οἱ δ μέλλουσιν, οἱ δ εὔχονται. ε τα παρακαλέσεις καὶ τοὺς ἀκροατὰς συμπροτρέψασθαι καὶ ἑκόντα καὶ ἄκοντα παραπέμπειν ἐπὶ τὸν θάλαμον. μετὰ ταῦτα ἥξεις ἐπὶ τὸν καιρὸν καὶ τὴν ἑσπέραν, ἐν ᾧ διασκευάσεις καὶ διαγράψεις τὰ κάλλη τῆς [20] νυκτός, τοὺς ἀστέρας, τὰ φέγγη τούτων, τὸν Ὠρίωνα, καὶ προσθήσεις ὅτι, ὥσπερ ἑκάστη τελετὴ καιρὸν οἰκεῖον καὶ ἐπιτήδειον ἔχει, οὕτω καὶ ὁ γάμος γέρας εἴληφε τὴν νύκτα παρὰ τῶν θεῶν. Πύθια μ ν γὰρ καὶ Ὀλύμπια καθ' ἡμέραν τελεῖται, <τὰ> Βάκχου δ καὶ Ἀφροδίτης [25] νυκτός· ἔρωτι γὰρ καὶ γάμῳ καὶ ὑμεναίῳ καθιέρωται νύξ. ε τα ἀπὸ τοῦ παρελθόντος προτρέψῃ χρόνου λέγων· ἀναμνήσθητι τῆς μνηστείας, ἐν ὅσῳ χρόνῳ γέγονεν, ἐν ὅσοις ἔτεσι μόλις ὑμῖν κατωρθώθη, καὶ ὅτι ἐπένευσαν [ἡμῖν] οἱ πατέρες τῆς κόρης ὀψέ ποτε· ε τα ταύτην ἔχων [30] παρὰ σαυτῷ ῥαθυμεῖς, ὥσπερ ἐπιλελησμένος; μετὰ ταῦτα καὶ ἀπὸ τῆς ὥρας τοῦ ἔτους ἐπιχειρήσεις [ἔαρος, μετοπώρου, χειμῶνος, θέρους] ὡς ἤδη προείρηται [ἀπὸ (411) τῶν περὶ ἕκαστον καιρὸν ἐξαιρέτων, ὡς ὑποδέδεικται ἤδη]. καιρὸν ἔχεις μετὰ ταῦτα καὶ ἱστοριῶν μεμνῆσθαι, ἐν αἷς ἕτεροι φαίνονται συναφθέντες γάμοις θεοὶ καὶ ἡμίθεοι καὶ στρατηγῶν οἱ ἄριστοι καὶ ἀριστέων οἱ ἐπιφανέστατοι. [05] ἐπὶ τούτοις

μνημονεύσεις καὶ τοῦ κάλλους τῆς κόρης καὶ τοῦ κάλλους τοῦ θαλάμου καὶ τῶν παστάδων. καὶ τῶν θεῶν δ' οὐκ ἀμελήσεις τῶν περὶ τὸν θάλαμον ὡς συνεργούντων καὶ συλλαμβανομένων τῷ μέλλοντι νυμφεύειν· καὶ καθ' ἡδονὴν δ θεοῖς ὁ γάμος. ἐν [10] ᾧ καὶ θέσιν βραχεῖαν ἐρεῖς, ὅτι βουληθέντες αὐξάνεσθαι τῶν ἀνθρώπων τὸ γένος γάμον ἐπενόησαν καὶ μίξεις σώφρονας, καὶ εἰκὸς παρεῖναι τοὺς αὐτὰ νομοθετήσαντας, Ἀφροδίτην, ἔρωτας, ὑμεναίους, γάμους. ε τα ἀπὸ τῆς ἐκβάσεως ἐπιχειρήσεις· τί οὖν τὸ ἀπὸ τοῦ [15] γάμου κέρδος; ὁμόνοια οἴκου καὶ περιουσίας σωτηρία καὶ αὔξησις, καὶ τὸ μέγιστον παίδων γένεσις διαδόχων τοῦ γένους, φιλοτιμησομένων πατρίδι, διαθησόντων ἀγῶνας. ε τα εὐχὴν ἐπιθήσεις τοῖς εἰρημένοις, αὐτὸς αἰτῶν αὐτοῖς παρὰ τῶν κρειττόνων συζυγίαν [20] ἡδίστην, εὐδαιμονίαν, βίον ἐπέραστον, παίδων γενέσεις καὶ ὅσα προείρηται. πειράσεις δ καὶ συντόμως ἅπαντα προαγαγεῖν ταῦτα πανταχοῦ τῆς χάριτος μόνον καὶ τῆς ὥρας φροντίζων. παραγίνεται δ χάρις καὶ ὥρα τῷ λόγῳ οὐκ ἐκ τῶν ἱστοριῶν μόνον καὶ ἐκ [25] τοῦ διηγήματος, ἀλλ' ἐκ τῆς ἀφελείας καὶ ἁπλότητος τοῦ ἤθους τοῦ λέγοντος. ἀκατάσκευον γὰρ τὸν λόγον ε ναι δεῖ καὶ τὰ πολλὰ ἀσύνδετον, οὐ κώλοις οὐδ περιόδοις συγκείμενον, ἀλλὰ συγγραφικώτερον, οἷόν ἐστι καὶ τὸ τῆς λαλιᾶς ε δος. γένοιτο δ' ἂν καὶ ἀπὸ [30] λέξεως ἐπιτετηδευμένης καὶ κεκαλλωπισμένης χάρις ἐν λόγῳ, οἵα ἐστὶν ἡ Πλάτωνος καὶ Ξενοφῶντος καὶ τῶν νεωτέρων, Δίωνος καὶ Φιλοστράτου καὶ τῶν σοφιστῶν (412) ὅσοι καὶ συνπιθέναι τὸ συγγραφικὸν ε δος ἔδοξαν χαριέντως.

Acerca do discurso sobre o leito nupcial

[15] O ‘discurso acerca do leito nupcial’ [*kateunastikòs lógos*] é um discurso muito breve, percorrendo [apenas] aspectos fundamentais, sendo que os aspectos fundamentais são aqueles aspectos relevantes, e os aspectos relevantes são todos aqueles apropriados ao tálamo, à união dos noivos, às alcovas, aos amores, aos himeneus e à realização de um casamento. Por meio dele, os poetas então [20] encorajam os noivos a adentrar o tálamo e entoam poemas acerca do leito nupcial [*kateunastikà poiémata*] para persuadi-los, e nós não nos distanciaremos dos poetas, ao contrário, nós [também] os incitaremos e os persuadiremos, pois o discurso acerca do leito nupcial [*kateunastikòs*

lógos] é uma exortação ao ato sexual. Nesses discursos, mencionaremos, então, Héracles [25] ou algum outro que tenha se mostrado destemido em relação ao casamento, sem percorrer toda a coragem de Héracles, mas os feitos relacionados a suas uniões com mulheres e ninfas, para que o discurso também pareça ter graça. Pronunciaremos o encômio da virgem de modo breve, não um encômio de sua temperança, nem de sua prudência, nem das virtudes inerentes a sua alma, mas um encômio de suas juventude e beleza (406) — pois somente isso é apropriado e relevante — e [elogiaremos] a coragem e a força do jovem, recomendando que ele não desonre essas coisas, já que haverá tantas testemunhas na manhã seguinte à realização [do casamento]. Em relação a isso, deve-se tomar cuidado para que não pareçamos dizer [05] algo desonroso, nem desprezível ou vulgar, rebaixando-se até essas coisas desonrosas e inferiores. É necessário, pois, dizer todas as coisas que são dignas de estima, que são reverenciadas e que são prazerosas. De toda forma, poderias iniciar assim: 'Providenciamos, ó jovem, a preparação deste casamento, as numerosas despesas e [10] a reunião dos melhores homens por nenhuma outra razão além de desejarmos que tu faças uma demonstração da coragem e da força que tens, para que teus familiares e nós, teus companheiros, possamos nos orgulhar de ti. Tu não deves fazer essas demonstração de uma maneira ordinária. Se nós fossemos atletas [15] e tivéssemos competido em Olímpia ou Pito com outros atletas, seria necessário que tivesse existido um prêmio, que um mensageiro estivesse presente, alguém que julgasse essa vitória e que houvesse uma prova pública de corrida. Mas quando o que ocorre é a realização de um casamento, o juiz é Eros, o mensageiro é Himeneu, e a prova de corrida é o vosso [20] tálamo; toma cuidado para não experimentares as mesmas coisas que aqueles que fogem durante as guerras ao temer também a derrota diante do compromisso, mas imagina que, de um lado, encontra-se perto de ti o Desejo, do outro, o Casamento, que Eros julga [essa disputa], e que Himeneu grita: "Vai, combata de forma melhor que seus antepassados". A ocasião [25] da realização [de um casamento] é uma ocasião também apreciada pelo deus dos casamentos, pois a noite está clara e brilhante, a Ursa Maior está realmente evidente, o astro de Afrodite ilumina o firmamento, e o céu está adornado com os coros de astros.' Depois de percorrer cuidadosamente essas tópicas acerca da [30] ocasião, tratarás, por sua vez, dos convivas, dos que estão presentes, dizendo que 'alguns aplaudem, enquanto outros tem a ti e à noiva em suas bocas e línguas, indagando qual dos dois (407) mostrar-se-á o mais forte em relação à cerimônia; talvez cada um deles esteja narrando para seu vizinho os próprios esforços

juvenis, enquanto alguns também rogam que um festejo semelhante seja preparado para eles mesmos'. Que tu também o [05] encoraje referindo-se à beleza do tálamo, o qual as Graças adornaram, e à juventude da jovem e aos deuses do casamento que estão em volta dela: 'Afrodite e Desejo conduzi-la-ão até ti e a entregarão em tuas mãos, para que vós gerais filhos semelhante a ti e semelhantes a ela. Se [10] ela tentar te enganar, falando de modo ardiloso, evita esse engano, pois ela também porta o cinto de Afrodite, no qual se encontra o engano através das palavras'. [E tu também o encoraje referindo-se à juventude da jovem e a sua aparência e beleza.] Adicionarás ainda: 'Verás os mais agradáveis sonhos [15], os quais profetizarão, com seus auspícios favoráveis, o futuro que vós havereis de ver: os nascimentos dos filhos, a concórdia por toda a vida, o aumento das posses, uma elogiável administração do que se possui'. É necessário recomendar ao noivo que está prestes a empreender esses atos que ele dirija preces a Eros, a Héstia, aos deuses do nascimento, [20] para que esses o auxiliem nessa empreitada. Então adicionarás uma prece, pedindo aos súperos que eles [*scilicet* os noivos] tenham benevolência e concórdia, felicidade nessa união, uma junção de almas como também de corpos, para que sejam gerados filhos semelhantes a ambos.

Assim então poderás [25] dar prosseguimento a tais discursos de forma breve. Se aquele que está se casando for um irmão ou parente, dize coisas que são relevantes para essas relações consangüíneas, que aquele que é encorajado por ti não é um estranho, mas amigo e benévolo, e que é um daqueles com quem tu mais simpatiza, e que tu deves obedecê-lo. Se tu próprio [30] tiveres a vantagem de ter se casado antes dele, dize que 'eu próprio também sou experiente em tais disputas, e não fui vencido, nem sobrepujado, mas se tivesse sido oferecida uma coroa, eu (408) a teria conseguido, já que dei o melhor de mim naquela ocasião'. Se por acaso ele for um estranho, distinguirás então também as seguintes situações. Se estiver, pois, um jovem diante de outro jovem[4], dirás ao modo de Homero:

"Sê destemido, para que algum dos homens posteriores também fale bem de ti."

[05] Se ele já tiver uma idade avançada, 'que tu não concedas aos que estão presente alguma suspeita acerca de tua debilidade'. E adicionarás ainda: 'para que tu geres filhos para a pátria, os quais irão se distinguir pelas letras, pela honra, pela benevolência'.

Adicionarás também em alguma passagem algo acerca da [atual] estação do ano. Portanto, se for primavera, que 'rouxinóis e [10] andorinhas estão cantando e encantando a vós, e agora eles se aproximam de vós durante o sono, e logo a seguir, ao

raiar do dia, eles, chilreando, despertarão a vós que foram iniciados[5]', e que 'agora a terra enfeita-se com flores e foi embelezada pelas florações, assim como vós também estais na flor e no apogeu da [15] beleza, e as árvores se misturam às outras árvores, para que isso venha a ser sua iniciação e casamento'. Se for outono, que 'agora o céu se une à terra, irrigando-a com temporais, para que em pouco tempo ela engendre [plantas] e adorne a si própria com árvores e florações'. Se for inverno, que 'ele [*scilicet* o inverno] nos conduz consigo até os tálamos [20] e nos força a ficar em casa, ele também enlaça os noivos às noivas, e persuade todos[6] a permanecerem nos tálamos, trazendo para nós necessidades e medos por meio da impetuosidade dos ares e desse modo nos força a nos casarmos'. Se for verão, que 'agora as searas estão cobertas de espigas [25], as vinhas, de cachos, <as árvores frutíferas>, de frutos, e estão cobertos de folhas os bosques de árvores e toda a terra cultivada'. Em seguida adicionarás: 'Tais preces vossos pais irão fazer em vossa honra, quantas preces fizeram para que pudessem ver este dia. Satisfazei então o desejo deles, satisfazei as esperança [30] da família'. E adicionarás alguma história acerca do casamento e do ato sexual, se tiveres alguns amores de jovens ou também de árvores para narrar. Dirás também algo acerca de Dioniso, que (409) ele é um deus propício aos casamentos, enchendo-nos de coragem, incutindo-nos confiança, fornecendo-nos audácia, pois ele não é temeroso, mas um deus audacioso em relação aos casamentos. [Por exemplo]: 'Assim também Éaco desposou Egina, filha de Asopo, assim também [05] Peleu, Tétis, e Zeus, Leda, assim também Telêmaco, Policaste, filha de Nestor, assim também Anquises, rei da região em torno de Ílion, Afrodite.' Dirás também algo para teus ouvintes, que 'enquanto eles executam os ritos secretos do casamento e são iniciados, que nós, depois de nos cingirmos com guirlandas [10] de rosas e violetas e acendermos as tochas, divirtamo-nos em torno do tálamo e iniciemos a uma dança, e também entoemos o himeneu, golpeando o solo com os pés, batendo palmas, e todos cingidos por guirlandas'; e acrescentarás tudo que parecer adequado a tal matéria.

[15] Foram mencionados mais pontos de partida do que os necessários para uma única composição para que tu possas utilizá-los de modo diferente em diversas ocasiões, pois não dirás todas essas coisas de uma só vez, ao contrário, uma ou duas

---

[4] Aparentemente referindo-se ao noivo e àquele que profere o discurso.

[5] Os noivos teriam sido iniciados nos mistérios amorosos durante a noite de núpcias.

[6] A edição de Russell e Wilson apresenta a forma πάντα, mas a conjectura πάντας, sugerida por Kroll, parece ser mais adequada a esta passagem, sendo incorporada ao texto.

coisas dentre as que foram ditas serão suficientes para ti. A teoria[7] também sistematizará o restante para ti e inverterás as coisas que foram ditas com freqüência, assim transformará [20] as tópicas iniciais em finais e as finais em iniciais, e, de forma geral, a variação e a inovação garantirão a ti a reputação de não dizer [sempre] as mesmas coisas. Não foi demonstrada [anteriormente] a disposição relativa a esse modelo de discurso, mas eu elaborei a que é apresentada, a qual não precisa ser seguida totalmente, já que [25] ninguém com experiência nessa arte delimitou tais coisas; desse modo, assim ao menos me parece, a disposição desse tipo de discurso ainda não foi demonstrada até os dias de hoje. Se é necessário dizer algo que almeja parecer claro e próximo de ser algo que acredita estar certo, seria conveniente compor um proêmio que não fosse [30] longo, ou se referindo aos presentes, como 'não é conveniente que eles retenham o jovem por mais tempo', ou se referindo ao próprio jovem, como 'não é correto que ele relaxe durante o combate', ou se referindo ao próprio falante, (410) como 'eu vim trazer um conselho para oferecer ao jovem, depois de ter refletido sobre ele e estando ansioso de que ele seja visto por vós como alguém respeitável'. O proêmio não será elaborado, mas simples e claro. Há também ocasiões em que sua idéia [05] será tomada das próprias circunstâncias [do casamento]: 'Qual a razão de termos nos encontrado aqui? É, claro, o casamento do jovem e sua iniciação amorosa. Por que então esse ato não se realiza enfim, tendo nos reunido agora para isso, a fim de que nos alegremos junto com as coisas que ocorrerão?' Em seguida, depois do proêmio, passarás para [10] a exortação do jovem: 'Eu te conheci em uma época anterior a esta como não sendo o segundo em nada, eu conheci tuas proezas na caça com cães, nas escolas de luta romana. Mostra-me tua força e tua coragem na atual situação, sem temer que algum dos presentes venha então a te reprovar, pois todos somos filhos [15] de um casamento, e alguns de nós já fomos iniciados [nos mistérios do casamento], outros estão para ser, e outros rogam [que eles próprios também sejam iniciados]'. Logo a seguir convidarás também a audiência a exortá-lo em conjunto e conduzir a ele, que ao mesmo tempo o deseja e é obrigado, até o tálamo. Depois disso, passarás para [as tópicas] da ocasião e da noite, quando compilarás e delinearás as belezas da [20] noite, os astros, seus brilhos, Órion, e adicionarás que, como cada rito tem uma ocasião própria e adequada, desse modo o Casamento também garantiu junto aos deuses que teria a noite como sua honraria. As celebrações píticas e olímpicas são realizadas durante o dia, as, de Baco e Afrodite [25] à noite, pois a noite é consagrada a Eros, ao

[7] Referindo-se a todas as particularidades desse tipo de discurso que foram mostradas até agora.

Casamento e a Himeneu. Em seguida, tu o encorajarás falando acerca do tempo que se foi: 'Lembra-te de quando a cortejavas, em quanto tempo isso tomou, depois de quantos anos o sucesso veio, laboriosamente, até ti, e que os pais da jovem consentiram somente depois de muito tempo. Tendo-a junto a ti [30] agora, tu estás relaxado, como se já tivesses te esquecido [dessas coisas]?' Depois disso, tratarás da estação do ano [primavera, outono, inverno, verão] como já foi dito anteriormente [referindo-se (411) às características notáveis de cada estação, como já foi mostrado]. Se tiveres tempo, depois disso menciona também histórias, nas quais outros são vistos se comprometerem por meio do casamento, deuses e semideuses, os melhores generais e os mais distintos campeões. [05] Após essas coisas, mencionarás também a beleza da jovem e a beleza do tálamo e das alcovas. Não negligenciarás também os deuses em torno do tálamo, que nesse momento estão cooperando e ajudando aquele que está prestes a se casar; o casamento é também um prazer para os deuses. Acerca [10] disso, farás uma breve consideração, dizendo que eles, por desejarem o aumento da raça dos homens, criaram o casamento e o ato sexual casto, e é justificável que estejam presentes aqueles que elaboraram tais leis, Afrodite, os Amores, Himeneu, Casamento. Em seguida, tratarás dos frutos [do casamento]: 'Qual é então a vantagem [15] do casamento? Concórdia no lar, preservação e aumento das posses, e, o mais importante, a geração de filhos que serão os responsáveis pela sucessão da família, trarão honra para sua pátria, organizarão os grandes festivais'. Depois acrescentarás uma prece às coisas que foram ditas, pedindo que os deuses concedam aos noivos uma união [20] prazerosa, bem-aventurança, uma vida agradável, o nascimento de filhos e tudo que já foi dito antes. Tentarás também desenvolver todas essas coisas de forma breve, pensando, de forma geral, somente na graça e na elegância [do discurso]. Um discurso apresenta graça e elegância não somente por meio de histórias e [25] narrativas, mas também por meio da simplicidade e da clareza do *êthos* daquele que fala. É necessário, pois, que o discurso seja não muito elaborado e bastante assindético, sem ser compostos por segmentos e períodos, mas mais próximo do estilo não-oratório, como é também a estrutura da 'conversação'[8]. A graça de um discurso pode provir [30] também de uma linguagem cultivada e ornamentada, como a de Platão e Xenofonte e a de outros autores mais recentes, como Díon, Filostrato e tantos sofistas (412), que também pareciam escrever com graça em um estilo não-oratório.

[8] A λαλιά; essa tipologia de discurso também é analisada nesse tratado de Menandro, sendo considerado um discurso epidítico de natureza não-oratória.

* Pseudo-Dionísio de Halicarnasso

RADERMACHER, Ludwig *et* USENER, Hermman *Dionysii Halicarnasei quae exstant*. Vol. VI: Opusculorum uolumen secundum. Stuttgart: B. G. Teubner, 1965.

Pseudo-Dionys. Halicarnas. *Ars Rhetorica*, I: Artis generis demonstratiui.

II - Μέθοδος γαμηλίων

1 Ἐμοὶ μ ν ἦν τερπνὸν αὐτὸν παρόντα καὶ συγχορεύοντα καὶ ἀναβακχεύοντα μετὰ σοῦ τῆς φίλης ἐμοὶ κεφαλῆς ὑμνεῖν τε καὶ ἀνυμνεῖν τὸν μικρὸν ὕστερον ἐπιτελεσθησόμενον γάμον καὶ ᾄδειν γε τὸν ὑμέναιον τὸν ἐπὶ τοῖς γάμοις πρέποντα λέγεσθαι. ἐπεὶ δ ἔοικεν δεσμός τις οὗτος ὁ πρὸς τοῖς λόγοις καὶ τῇ παιδεύσει τῇ παρούσῃ διαιρεῖν ἡμᾶς τοῖς σώμασιν καὶ τοῖς τόποις ἀπ' ἀλλήλων (μὴ γὰρ δὴ ταῖς ψυχαῖς τε καὶ διαθέσεσιν καὶ εὐνοίαις ταῖς ἐπ' αὐταῖς χωρισθείημέν ποτε), ἀλλ' οὖν ἔστω σοι ὥσπέρ τι δῶρον παρ' ἐμοῦ εἰς συντέλειάν τε καὶ κόσμον τῶν γάμων τὸ μηδ τῶν περὶ τούτων εἰωθότων λέγεσθαι μηδ αὐτὸν ἀπείρως ἔχειν, εἴτ' οὖν αὐτὸς καὶ παρὰ σεαυτῷ φυλάττειν βούλοιο εἴτε καὶ ἑτέρῳ τινὶ τοῦτον οἷον ἔρανόν τινα εἰς χάριν συνεισφέρειν. τάχα μ ν οὖν καὶ αὐτὸς ἤδη ποτ καὶ ἄλλοτε προανεκρούσω ἐν τοῖς τοιούτοις τῶν λόγων, ὁπηνίκα κομιδῇ νέος ὢν παρ' ἐμοὶ τὴν πρώτην ὁδὸν τῶν ῥητορικῶν μετῄεις, τά τε ἄλλα γράφων καὶ συγγράφων γυμνάσματά τε καὶ ἀσκήματα τῆς ῥητορικῆς, καὶ δὴ καὶ τὰς θέσεις οὕτω λεγομένας, καὶ τούτων τὰ εἰς τὸν περὶ αὐτοῦ τοῦ γάμου λόγον συντείνοντα καὶ τὴν προτροπὴν τὴν εἰς αὐτόν. 2 προκεχείρισται γὰρ ἐν τοῖς μάλιστα καὶ τοῦτο πρὸ πάντων τοῖς νεωτέροις εἰς γραφήν, εἰ γαμητέον. οὐ πόρρω δ οὐδ' ὁ νῦν ὑφ' ἡμῶν προχειριζόμενος λόγος τῆς περὶ τὰς τοιαύτας ἰδέας τῶν λόγων θήρας. ἀμέλει γε τοιοῖσδε τόποις, οἷς πέρ που καὶ ἐν ταῖς θέσεσιν ** ἀπὸ θεῶν, καὶ ὅτι οὗτοι οἱ εὑρόντες καὶ δείξαντες τοὺς γάμους τοῖς ἀνθρώποις· Ζεὺς γὰρ καὶ Ἥρα, πρῶτοι ζευγνύντες τε καὶ συνδυάζοντες· οὕτω τοι ὁ μ ν καὶ πατὴρ καλεῖται πάντων, ἡ δ Ζυγία ἀπὸ τοῦ ζευγνύναι τὸ θῆλυ τῷ ἄρρενι, καὶ ἀπὸ τούτων τῶν θεῶν καὶ ὁ τῶν

λοιπῶν θεῶν χορὸς παρῆλθεν εἰς τὸν βίον τῶν ἐπιφημισθέντων τοῖς γάμοις, γαμηλίων τε καὶ γενεθλίων οὕτως ὀνομαζομένων· καὶ ὅτι ὁ γάμος αἴτιος τοῦ τε ὀνομασθῆναι τούτους τοὺς θεοὺς καὶ τιμᾶσθαι· ἄνευ γὰρ τῶν γάμων οὐδ' ἂν αἱ τιμαὶ τούτων παρῆλθον εἰς ἀνθρώπους.

3 Ἐφεξῆς ἐπάγειν χρὴ τὸν περὶ τῆς φύσεως λόγον, καὶ ὅτι τοῦτο αὐτῆς ἔργον, τὸ γεννᾶν τε καὶ κυ σκειν· καὶ ὅτι διῆλθεν διὰ πάντων τὸ ἔργον αὐτῆς καὶ ζῴων καὶ φυτῶν. ε τα τὴν διαφορὰν ἐπάξομεν τῆς ἐν τοῖς ἀνθρώποις μίξεως καὶ κοινωνίας, ὅτι τὰ μ ν ἁπλῶς καὶ ὡς ἔτυχεν μίγνυται, ὁ δ ἄνθρωπος τάξιν τινὰ καὶ νόμον ἐξεῦρεν τοῦ γάμου, οὐκ ἀγεληδὸν δίκην θηρίων ἐπιτρέπων μίγνυσθαι, ἀλλὰ σύμμιξιν καὶ κοινωνίαν δυοῖν τὴν προσφορωτάτην εἰς ἅπαντα τὸν βίον μεμηχανημένος. ἐν ᾧ, ὅτι τοῦ μ ν θηριώδους καὶ πεπλανημένου βίου ἀπηλλάγησαν, βίον δ ἥμερον καὶ τεταγμένον ἔσχον διὰ τοῦ γάμου. καὶ ὅτι θνητὸν ὄν γε τὸ ἀνθρώπειον ἐκ τῆς μίξεως καὶ κοινωνίας τοῦ γάμου ἀθάνατον γέγονεν, ἐκ τῆς διαδοχῆς τῶν ἐπιγινομένων ὥςπερ φῶς ἀναπτόμενον καὶ διαδιδόμενον ἀεὶ τοῖς ἐπιγιγνομένοις τῇ γεννήσει τοῦ ἀνθρώπου καὶ μήποτε ἀποσβεννύμενον. καὶ τοῦτον ἄν τις εἴποι δικαίως ἔρανον κάλλιστον οὐ χρημάτων οὐδ κτημάτων τινῶν, ἀλλ' αὐτῆς τῆς φύσεως καὶ τοῦ γένους.

4 Ε τα ἐξετάσεις ἐπὶ τούτοις, ὅσα προσγίνεται τοῖς γεγαμηκόσι. πρῶτον μ ν πρὸς δόξαν, ὅτι ἐνδοξότεροι τὸ κάλλιστον μέρος τῆς ἀρετῆς εὐθὺς ἀπὸ τῶν γάμων ἀρχόμενοι καρποῦσθαι, τὴν σωφροσύνην· ὁ γὰρ γάμος εὐθὺς καὶ σωφροσύνης δόξαν περιτίθησι τοῖς ἀνθρώποις, καὶ οἱ τοιοῦτοι δοκοῦσιν τῆς μ ν ἀτάκτου μίξεως ἀπηλλάχθαι, πρὸς δ μίαν ἀφορᾶν μόνην τὴν ἑαυτοῦ ἕκαστος γυναῖκα. ἐκ δ τούτου καὶ ἐντιμοτέρους ἀνάγκη γίγνεσθαι τοὺς ἀνθρώπους καὶ πιστοτέρους δοκεῖν καὶ εὐνουστέρους περὶ τὰς αὑτῶν πατρίδας ἐν παντὶ διὰ τὸ ὥςπερ ὅμηρα δεδωκέναι ταῖς πατρίσι τοὺς ἑαυτῶν παῖδας, δι' οὓς ἀναγκαῖον καὶ μᾶλλον εἰς τὰς συμβουλίας παραλαμβάνεσθαι.

5 Καὶ πρὸς λύπας δ καὶ τὰ δυσχερῆ τὰ ἐν τῷ βίῳ γάμος χρησιμώτατος, κουφότερα ταῦτα παρασκευάζων ὥςπερ φορτία, μεταδιδόντων ἡμῶν ταῖς ἑαυτῶν γυναιξὶν τῶν δυσχερῶν καὶ τῇ κοινωνίᾳ παρηγορουμένων. ἐν δ τούτῳ καὶ τὰ ἡδέα ἀνάγκη τερπνότερα φαίνεσθαι, μὴ αὐτῶν ἐφ' ἑαυτῶν

εὐφραινομένων, ἀλλὰ ἐχόντων καὶ τοὺς συμπανηγυρίζοντας καὶ τοὺς συνευφραινομένους παῖδάς τε καὶ γυναῖκας καὶ τοὺς ἄλλους συγγενεῖς· καὶ ἑορταὶ δ καὶ πανηγύρεις διὰ τοῦτο τερπναί, ὅτι ἐν πολλοῖς γίγνονται. ἀνάγκη δ ἐκ τούτου καὶ τὰς συγγενείας αὐξάνεσθαι· καὶ ὅτι ἐκ τούτου πρῶτον μ ν συνοικίαι ἐγένοντο, ε τα καὶ κῶμαι, ε τα καὶ πόλεις. ἐκ δ τῶν ἐπιγαμιῶν καὶ ἡ γνῶσις πλείων καὶ ἡ συγγένεια ὑπερορίοις. ἤδη παραθετέον καὶ μνηστέον καὶ ἐνδόξων γάμων ἢ ἀρχαίων, καὶ ὅσα ἀπὸ τούτων ἀγαθὰ ἐγένετο τοῖς ἀνθρώποις, καὶ ὅση ἀποτροπὴ τῶν δυσχερῶν διὰ γάμου, οἷον ὅτι Μενέλεως ἀθάνατος ἐγένετο διὰ τὸν γάμον τῆς Ἑλένης καὶ ὁ Πηλεὺς διὰ τὸν τῆς Θέτιδος, καὶ ὁ Ἅδμητος διὰ τὴν Ἄλκηστιν τὸν ἐκ τῆς εἱμαρμένης θάνατον διέφυγεν.

6 Ἐπειδὰν δ ἱκανῶς περὶ τούτων διέλθῃς, εὐχῇ χρηστέον ἀγαθῶν μ ν αἴτησιν ἐχούσῃ περὶ τὸν γάμον καὶ τὰς παιδοποιίας, ἀποτροπὴν δ τῶν κακῶν. ε τα διατυπωτέον λόγῳ οἷον προαναφωνοῦντα, ὁποῖος ἂν ὁ βίος ὁ μετὰ τῶν παίδων γένοιτο, ὅτι τερπνότατος χορὸς παίδων οἱ γένοιτο γέροντι, καὶ ὅτι τρόπον τινὰ ἐξ ἀρχῆς ἀνανεάζεσθαι αὐτὸν καὶ ἀνηβάσκειν σὺν τοῖς αὐτοῦ παισίν. ἐν τούτῳ δ ἀνάγκη καὶ ἀναμιμνήσκειν, ὧν ποτε καὶ αὐτὸς ἐν νεότητι ἐποίησεν· ἡδεῖα δ καὶ ἡ μνήμη τῶν ἐν παισὶν ἡμῖν πεπραγμένων. καὶ ὅτι οὐδ ν ἕτερόν ἐστι τὸ ποιοῦν ἐξ ἀρχῆς πάλιν βεβιωκέναι. εἰ δ εἰκόνα τις ὁρῶν ἑαυτοῦ ἄψυχον ἥδεται, <πόσῳ μᾶλλον ἡσθήσεται>, ὅταν καὶ μὴ ἄψυχον ταύτην ὁρᾷ ἀλλὰ καὶ ἔμψυχον, μηδ μίαν ἀλλὰ πολλάς, ἂν οὕτω τύχῃ; ἐπακτέον δ πάλιν καὶ ἐνταῦθα ἱστοριῶν τινων μνημονεύοντα, ὅσοι ἀπὸ παίδων εὐτύχησαν, ὅσοι κακῶν ἀποτροπὰς εὕραντο, οἷον τῷ Ἀγχίσῃ παρὰ τοῦ Αἰνείου. Δεῖ δ μηδ τὰ πρόσωπα τῶν γαμούντων τε καὶ γαμουμένων παρεῖναι, ἀλλὰ καὶ τούτων ἐπαίνους λέγειν. ποτ μ ν οὖν ἐν ἀρχῇ χρηστέον τῷ τόπῳ τούτῳ, ποτ δ καὶ ἐπὶ τέλει· ἐὰν μ ν οὖν πάνυ ἔνδοξα ᾖ, ἐν ἀρχῇ· ἐὰν δ ἥττονα, ὑπερβαλόντα καὶ ἐπὶ πᾶσι λέγοντα. 7 ὁ δ ἔπαινος ἅπερ ἐν τοῖς ἐγκωμίοις ἕξει, καὶ τόποι οἱ αὐτοὶ καὶ <ἐκεῖ, ὁ> ἀπὸ τῆς πατρίδος, ὁ ἀπὸ τοῦ γένους, ὁ ἀπὸ τῆς φύσεως, ὁ ἀπὸ τῆς ἀγωγῆς, καὶ ὅτι ἴσοι καὶ ὅμοιοι καὶ βέβαιοι ἀμφότεροι, καὶ ἐκ τοιούτων πατέρων καὶ προπατόρων· καὶ εἰ μ ν ἐκ τῆς αὐτῆς πατρίδος, ὅτι ἐκ πολλοῦ προσῳκειωμένοι ὑπὸ τοῦ τόπου· εἰ δ ἐκ διαφόρων, ὅτι καὶ ὑπὸ θεῶν συνήχθησαν εἰς τὴν κοινωνίαν. εἰ δ δὴ ἐκ τοῦ αὐτοῦ γένους

εἰσίν, ὅτι αὔξησις καὶ οἰκειότης συγγενείας ἄλλη ἐπ' ἄλλῃ γέγονεν, καὶ δεσμὸς βεβαιότερος καὶ ἰσχυρότερος· ὅταν δ ἀπὸ διαφόρων ἐπιτηδευμάτων, ὃ μ ν ἀπὸ στρατείας, ὃ δ ἀπὸ παιδείας, ὅτι ἁρμονία αὕτη ἀρίστη, τὸ εἰς ταὐτὸν σοφίαν τε καὶ ἀνδρείαν τελεῖν, καὶ οἵους εἰκὸς τοὺς ἀπὸ τούτων γενέσθαι.

8 Εἰ δ δὴ αὐτὸς εἴη ὁ γαμῶν ὁ τὸν λόγον διαθέμενος, περὶ αὐτοῦ τούτου προοιμιαστέον χαριέντως, ὥςπερ οὖν καὶ σοὶ ποιητέον, ὅτι εἰ καὶ οἱ ἐρασταὶ τὰ αὑτῶν παιδικὰ ἐπαινοῦσι, πολὺ δή που μᾶλλον αὐτῷ πρέπον τὸν γάμον ἐπαινεῖν [ἢ τὰ ἑαυτοῦ παιδικά]· καὶ ὅτι τῷ λόγῳ καὶ τῇ παιδείᾳ καὶ ἐπὶ τούτου χρηστέον. ** ὥςπερ ἤδη προοιμιαζόμενον καὶ προκαταμαντευόμενον περὶ τῶν παίδων, ὅτι καὶ αὐτοὺς εἰκὸς διαφέροντας περὶ παιδείαν γενέσθαι.

Λέξει δ χρηστέον ἀφελεῖ μᾶλλον ἐγγὺς Ξενοφῶντός τε καὶ Νικοστράτου βαίνοντα, ὀλιγαχοῦ δ ἐξαίροντα τὸν λόγον εἰς σεμνότητα, εἴ που τὰ ἐννοήματα ἀναγκάζοι.

Método para os gamélios

[1] Teria sido agradável para mim estar junto de ti, dançar e me exaltar contigo, meu caro amigo, e também celebrar e decantar o casamento que haveria de se realizar pouco depois e cantar o himeneu, o qual é convenientemente entoado nos casamentos. Mas já que certo vínculo, mais propriamente o vínculo às letras e à presente ocupação de ensinar, parece nos distanciar um do outro no que diz respeito a nosso corpos e aos locais [em que estamos] (que nós não sejamos separados em momento algum no que diz respeito a nossos ânimos, atitudes e a nossa própria benevolência), que este [tratado] seja então para ti uma espécie de presente de minha parte, como uma contribuição e ornamentação para o casamento, o qual [revela] não somente o que usualmente costuma ser dito acerca desse assunto[9], assim como o que é desconhecido para ti, isso tanto no caso de tu querer então guardá-lo para si mesmo ou, ainda, presenteá-lo como um favor para alguma outra pessoa. Certamente tu foste introduzido, não somente nesta ocasião, mas também em outras, acerca desse tipo de discurso, quando tu, ainda muito jovem, trilhavas comigo os primeiros passos das artes retóricas, escrevendo e compondo exercícios e textos práticos de retórica, e certamente também

[9] O próprio casamento.

[aqueles textos] que são chamados de 'teses'[10], e em meio a esses havia elementos que remetiam ao discurso acerca do casamento e a sua própria exortação.

[2] Determinava-se que os mais jovens escrevessem com mais freqüência sobre 'se alguém deve se casar'[11] do que sobre outros temas. E o discurso que é tratado agora por nós não está muito distante dos elementos que são buscado nesses outros discursos. Ele de fato permite essas mesmas tópicas que, sem dúvida, também estão presentes nas 'teses', [como] * * aquelas relativas aos deuses, já que foram eles que descobriram e mostraram os casamentos aos homens. Zeus e Hera também [eram deuses], e foram os primeiros a se unirem e formarem um casal; desse modo ele é também chamado pai de todos e ela de 'Zígia', por causa da união da mulher com o homem[12], e a partir desses deuses também se deus vida ao grupo de outros deuses que são invocados durante os casamentos, os quais são por causa disso nomeados [deuses] dos casamentos e nascimentos. E por isso o casamento é também a causa desses deuses serem nomeados e honrados, pois sem os casamentos as honras deles não teriam chegado até os homens.

[3] Em seguida, é necessário introduzir o discurso acerca da natureza e [dizer] que sua função é gerar e conceber, e que essa função se estendeu até todos os animais e plantas. Depois, introduziremos a diferenciação, que existe para os humanos, entre cópula e união, já que esses [*scilicet* animais] copulam simplesmente e de qualquer maneira, mas o homem descobriu a ordem e a lei do casamento, não permitindo a cópula entre os animais de um bando [sem maior distinção], como é o costume das feras, mas alegando que a cópula e a união entre apenas dois seres é a mais apropriada para toda uma vida. Por meio dele [*scilicet* casamento], os homens se libertam de uma vida errante e semelhante à das feras, alcançando uma vida civilizada e estável através do casamento. Por meio da cópula e da união vinculadas ao casamento, o ser humano, que era mortal, tornou-se imortal, o que se deu pela sucessão de descendentes, como uma chama que foi acessa, que passa sempre para os descendentes por meio da procriação humana e que nunca se extingue. Alguém também poderia dizer

[10] θέσεις.
[11] εἰ γαμητέον.
[12] A ἐπίκλησις Ζυγία tem como origem o substantivo ζυγόν, 'jugo', imagem freqüentemente associada ao casamento na Antigüidade: por meio do casamento um homem e uma mulher estariam colocados sob o mesmo jugo de uma vida em comum. Esse epíteto caracteriza Hera como deusa protetora da casamento.

que esse é o maior favor humano, não aqueles relativos ao dinheiro e a qualquer tipo de posse, mas este que está relacionado à própria natureza e à raça.

[4] Depois examinarás estas coisas que são atribuídas aos que se casaram. Primeiramente [falarás] acerca da reputação, que eles são os mais reputados, já que eles começaram, logo após o casamento, a usufruir da mais bela parte da virtude, a temperança, pois o casamento também confere imediatamente reputação de temperança aos homens, e tais homens supõem que desistiram de fazer sexo livremente, tendo olhos para uma única mulher, que é sua respectiva esposa. A partir dele [*scilicet* o casamento], é necessário que os homens se tornem mais honrados e pareçam mais confiáveis e mais benevolentes em relação às próprias pátrias em todos os aspectos, e por causa dele eles deram seus filhos para a pátria, como se fossem penhores, e por causa destes é também indispensável que eles sejam mais aceitos em relação a seus conselhos.

[5] [Falarás] também que nos sofrimentos e dificuldades da vida o casamento é o que há de mais valia, fazendo que essas coisas pareçam mais leves, já que compartilhamos nossas dificuldades com nossas esposas e somos confortados por seu companheirismo. Nesse âmbito, é necessário também que as coisas agradáveis pareçam mais prazerosas, já que não nos regozijamos apenas em nosso ânimo, mas temos não somente filhos, mas também mulheres e outros parentes que também nos acompanham nas festividades e se regozijam conosco; tanto as festas quanto os festivais são prazerosos por causa disso, já que esses ocorrem na presença de muitas pessoas. Por causa dele [*scilicet* o casamento], é necessário também ampliar as relações de parentesco, já que a partir dele surgem também as uniões, primeiramente, de [diferentes] casas, depois povoações, em seguida também cidades. A partir das conexões por meio do casamento advém também um conhecimento maior e relações de parentesco com estrangeiros. Agora deve-se também mencionar e lembrar de casamentos renomados ou antigos e das coisas boas que advieram desses para os homens, de como as dificuldades foram afastadas através do casamento, de como, por exemplo, Menelau se tornou imortal através do casamento com Helena, Peleu através do casamento com Tétis, e Admeto, através de Alceste, escapou da morte por meio do que foi destinado a ela.

[6] Quando tiveres percorrido adequadamente esses tópicos, deve-se fazer uso de uma prece que contenha o pedido de um destino feliz para o casamento e para o nascimento dos filhos e [o pedido] do afastamento dos males. Depois, deve-se descrever por meio do discurso algumas coisas, como se tu as estivesses predizendo: como seria a vida com os filhos, que o conjunto de filhos será a coisa mais prazerosa para um velho homem, e que, de alguma maneira, ele próprio irá se tornar jovem de novo, desde a mais tenra idade, e rejuvenescer novamente na companhia de seus filhos. Nesse âmbito, é necessário também relembrá-lo do que ele próprio então fizera na juventude; a memória das coisas que aconteceram quando nós éramos jovens também é agradável. E [falar] que não há nenhuma outra coisa que nos faz reviver nossa vida desde o princípio. Se alguém se deleita ao contemplar uma imagem inanimada de si mesmo, <quão mais ele se deleitará>, quando ele contemplar não uma imagem inanimada, mas uma animada, e não somente uma, mas muitas, se assim for possível? Deve-se mencionar também aqui, novamente, o que tu te recordas acerca de algumas histórias, como, por meio dos filhos, certos indivíduos foram bem-aventurados, como eles descobriram a maneira de afastar os males, como Anquises ao lado de Enéias. Não se deve omitir a personalidade daqueles que desposam e daquelas que são desposadas, mas dirigir elogios a ela. Algumas vezes se deve usar esse *tópos* no início [do discurso], outras vezes no final. Se as pessoas forem muito reputadas, no início; se pouco, essas coisas são pospostas e ditas no fim.

[7] O elogio terá os elementos que são encontrados nos encômios e os mesmos *tópoi*, o que se refere à pátria, o que se refere à família, o que se refere à natureza, o que se refere à educação, e ambos [os noivos] serão [descritos como] iguais, semelhantes e confiantes, e descenderão de pais e antepassados parecidos com eles. Se eles forem originários de uma mesma pátria, [falarás] que eles foram aproximados, por um longo tempo, pelo lugar. Se de diferentes [pátrias], que eles foram conduzidos pelos deuses até essa união. Se eles forem de uma mesma família, que o aumento e estreitamento do parentesco acrescentaram-se um ao outro, e essa é a ligação mais estável e mais forte. Quando eles vierem de universos diferentes, um do mundo militar e o outro do mundo da educação, que esse é o melhor tipo de harmonia, mostrando de uma vez sabedoria e coragem, e que [crianças] seriam provavelmente geradas por esses pais.

[8] Se o próprio noivo for compor o discurso, deve haver um proêmio elegante acerca desse fato, como se ele tivesse sido escrito então por ti, [dizendo] que se os amantes elogiam os que lhe são caros, é certamente muito mais adequado que ele próprio [*scilicet* o noivo] faça o elogio do casamento [ou daqueles que lhe são caros], e que é necessário fazer uso da eloqüência e da própria educação para esse fim. * * como agora se apresenta um proêmio e se profetiza acerca dos filhos, [falarás] que eles provavelmente também se mostrarão excelentes no que se refere à educação.

Deve-se usar um estilo simples, preferencialmente seguindo a mesma linha de Xenofonte e Nicostrato, mas elevando o discurso, em algumas poucas passagens, até os níveis mais sublimes, se algumas noções fizerem isso necessário em certas passagens.

* * * *

IV - Μέθοδος ἐπιθαλαμίου

1 Πρὸ δ τοῦ περὶ τῆς γενέσεως λόγου (μικροῦ γάρ με παρῆλθεν ὑπὸ τοῦ θορύβου καὶ τῆς ταραχῆς τῆς περὶ τὴν ἔξοδον) ὁ ἐπὶ τῷ θαλάμῳ λεγόμενος λόγος· ἐχόμενος δ' ὅ τι μάλιστα καὶ ἀκόλουθος <ἂν> εἴη τοῖς γαμικοῖς τῶν λόγων, σχεδὸν εἷς καὶ ὁ αὐτὸς ὢν τῷ γαμικῷ, πλὴν τῷ χρόνῳ διαφέρων, ἐπὶ τετελεσμένοις τοῖς γάμοις λεγόμενος οὗτος· οὐ μὴν τοῖς γε ἄλλοις ἀπᾴδων τοῦ προειρημένου, καὶ ὥςπερ ἀντὶ ὑμεναίων ἐπᾳδόμενος τοῖς γάμοις. τινὰ μ ν οὖν καὶ παρὰ Σαπφοῖ τῆς ἰδέας ταύτης παραδείγματα, ἐπιθαλάμιοι οὕτως ἐπιγραφόμεναι ᾠδαί· ἀλλ' ἐπειδὴ οὐχ ἡ αὐτὴ μεταχείρισις ποιήσεώς τε καὶ πεζοῦ λόγου, ἀλλ' ὥςπερ τοῖς μέτροις, οὕτωσὶ δ καὶ τοῖς ἐννοήμασι διενήνοχεν ταῦτα, τοῦτον ἄν μοι δοκεῖς τὸν τρόπον καὶ τοῦτον τὸν λόγον προσφόρως μεταχειρίσασθαι, εἰ ἐν μ ν τῷ προοιμίῳ εὐθὺς αὐτὸ τοῦτο ἐπισημαίνοιο, ὅτι οἱ μ ν ἄλλοι τὸν ὑμέναιον ᾄδουσιν, ἡμεῖς δ ἀντὶ τοῦ ὑμεναίου τὸν λόγον, οὐχ ὑπ' αὐλοῖς ἢ πηκτίσιν ἢ νὴ Δία καλλιφωνίᾳ τινὶ τοιαύτῃ, ἀλλὰ ἐπαίνοις καὶ ὕμνοις τῶν γεγαμηκότων.

2 Ε τα ἐπὶ τούτοις ἐπάγειν, ὅτι ἀναγκαῖος ὁ γάμος ἀνθρώποις γε οὖσι· σωτηρία γὰρ τοῦ γένους· καὶ ὅσα ἀγαθὰ ἐκ τοῦ γάμου. ε τα μεταβήσῃ ἐπὶ τὰ πρόσωπα τῶν συνιόντων εἰς τὸν γάμον, ὁποῖοί τινες οὗτοι· ἐν ᾧ περὶ γένους

ἐρεῖς αὐτῶν καὶ τροφῆς, καὶ περὶ κάλλους σωμάτων καὶ ἡλικίας· ὅσα ἐκ τύχης αὐτοῖς πρόσεστι, καὶ περὶ ἐπιτηδευμάτων· ὅτι σπουδὴν ἔσχον περὶ τὸν γάμον καὶ τὴν σύζευξιν αὐτοί· ὅπως διάκειται ἐπὶ τῷ γάμῳ οἱ οἰκεῖοι, οἱ ἀλλότριοι, ἡ πόλις αὐτὴ δημοσίᾳ· ὅτι πᾶσι διὰ σπουδῆς ὁ γάμος ἐστίν, καὶ ὁ γάμος ἔοικεν πανηγύρει τινὶ καὶ νεομηνίᾳ καὶ δημοτελεῖ ἑορτῇ τῆς πόλεως. ὥςπερ δ ἐν τοῖς γαμικοῖς ἠξιοῦμεν πρὸς τοῖς ἄλλοις ἐπισκοπεῖν, οἷον εἰ ἐκ τῆς αὐτῆς πατρίδος, εἰ ἐκ τοῦ αὐτοῦ γένους, οὕτωσὶ δ μηδ ἐν τούτῳ παρὰ φαῦλον ποιεῖσθαι τὸ μέρος τοῦ λόγου τοῦτο.

3 Ἐπὶ δ τοῖς ἐπαίνοις καὶ τοῖς ἐγκωμίοις καὶ προτροπή τις ἔστω τοῖς γαμοῦσιν πρὸς τὸ σπουδάζειν περὶ ἀλλήλους καὶ ὁμονοεῖν ὅ τι μάλιστα· καὶ ὅσα ἀγαθὰ ἐκ τῆς τοιαύτης ὁμονοίας καὶ φιλίας ἀνάγκη συμβαίνειν, ἀπὸ τοῦ καθόλου ἐπὶ τὸ ἴδιον ἄγοντα τὸν λόγον· ὅτι ὁμόνοια πᾶσι μ ν ἀνθρώποις ἡγεῖται τῶν ἀγαθῶν, μάλιστα δ τοῖς γεγαμηκόσιν· καὶ εἰς τοῦτο καὶ τὸ τοῦ Ὁμήρου παραληπτέον ἐνδόξῳ κρίσει χρώμενον, ὅτι οὐδ ν μεῖζον ἀγαθὸν

ἢ ὅτε ὁμοφρονέοντε νοήμασιν ο κον ἔχητον
ἀνὴρ ἠδ γυνή·

τίνα μ ν ἐκ τούτου τοῖς ἐχθροῖς ἀνιαρά, τίνα δ ἡδέα τοῖς φίλοις. ἐπὶ τέλει δ καὶ εὐχῇ χρῆσθαι, ὅπως ὅ τι τάχιστα παῖδες γένοιντο, ὡς καὶ τούτων ἐπιδεῖν γάμους καὶ ᾆσαι τὸν ὑμέναιον καὶ ὑπόθεσιν ἔχειν αὖθις τοιούτων λόγων.

Método para o epitalâmio

[1] Antes do discurso acerca do nascimento (por pouco isso me passou despercebido sob o barulho e confusão em torno da partida), vem o discurso que é dito diante do tálamo, o qual seria tratado precisamente agora e viria em seguida aos discursos de casamento, pois ele é similar ao discurso de casamento, diferindo somente em relação ao momento [em que eles são proferidos], já que este discurso é dito por ocasião da consumação dos casamentos, sem divergir, porém, dos outros aspectos do discurso que foi apresentado antes; ele é entoado nos casamentos como se estivesse no lugar dos himeneus. Há também alguns modelos desse tipo [de composição] na obra de Safo, sendo esses cantos simplesmente intitulados ‘epitalâmios’. Mas já que o tratamento dado pela poesia e pelo discurso em prosa [a uma mesma matéria] não é o

mesmo, mas esse difere tanto em relação ao metro, quanto em relação a suas idéias, tu me parecerás tratar essa possibilidade e esse assunto de maneira adequada, se indicar essas coisas já no proêmio, dizendo: "outros cantam o himeneu, mas nós entoamos um discurso [em prosa] no lugar do himeneu, não sob o som de aulos ou de liras ou, por Zeus, sob a beleza de outro som, mas com elogios e hinos aos recém-casados".

[2] Depois, adicionarás a isso que o casamento é necessário aos seres humanos, pois ele ocasiona sua preservação, e também outras coisas boas advindas do casamento. Em seguida, voltar-te-ás para as personalidades daqueles que se lançam juntos em um casamento, [dizendo] como esses são. Nesse âmbito, falarás acerca de sua linhagem e de sua criação, também acerca da beleza dos corpos e acerca da idade deles, das coisas que a sorte lhes presenteou, de suas ocupações, que esses estavam ansiosos pelo casamento e pelo enlace, como se manifestam os familiares, os estrangeiros, e a própria cidade como uma comunidade, que o casamento é motivo de ansiedade para todos, e que o casamento é como um festival, uma celebração da lua nova, um festejo público da cidade. Como nos discursos de casamento, nós esperamos que seja observado, entre outras coisas, se eles vêm da mesma pátria ou da mesma linhagem, de modo que, no que tange a essa matéria, essa seção do discurso não deve ser composta de maneira muito simples.

[3] Depois dos elogios e dos encômios, também deve existir uma exortação aos recém-casados, para que eles mostrem zelo um pelo outro e vivam em harmonia tanto quanto possível. É também necessário que exponhas as coisas que derivam dessa concórdia e afeição, indo da mais geral até a que é particular [ao casal], [dizendo] que a concórdia proporciona coisas boas a todos os homens, especialmente, porém, aos casados. Para isso, também é possível usar uma citação de Homero que apresenta um julgamento considerável, como: "não há um bem maior

> que homem e mulher, quando há concórdia entre suas mentes,
> habitarem uma [mesma] casa."

[Falarás também] que isso traz dor aos inimigos, e prazer aos amigos. Por fim, também utilizarás uma prece, desejando que os filhos nasçam assim que possível, de modo que tu também vejas os casamentos deles e cantes o himeneu e tenhas novamente matéria para esses discursos.

Bibliografia

ACOSTA-HUGUES, Benjamin, KOSMETATOU, Elizabeth, *et* BAUMBACH, Manuel (edd.) *Labored in Papyrus Leaves: Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P.Mil. Vogl. VIII 309)*. 'Hellenic Studies' II. Washington: Center for Hellenic Studies, 2004.

AGNESINI, Alex *Il Carme 62 di Catullo: Edizione Critica e Commento*. 'Quaderni di Paideia' V. Cesena: Stilgraf Editrice, 2007.

AHL, Frederick *Seneca, Medea.* Ithaca *et* London: Cornell University Press, 1986.

AKBAR KHAN, H. "Observations on Two Poems of Catullus", *RhM* CXIV (1971), pp. 159-178.

ALBERT, Winfried *Das Mimetische Gedicht in der Antike: Geschichte und Typologie von den Anfängen bis in die augusteische Zeit.* 'Beiträge zur Klassichen Philologie' CXC. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.

ALLEN, Thomas W. *Homeri Opera*. Vol. III *et* IV: Odyssea. Oxford: Clarendon Press, 1917.

ALLEN, Thomas W. *et* MONRO, David B. *Homeri Opera*. Vol. I *et* II: Ilias. Oxford: Clarendon Press, 1902 [1920].

ALLEN Jr., Walter "The Epyllion: A Chapter in the History of Literary Criticism", *TAPhA* LXXI (1940), pp. 1-26.

ALY, W. "Skolion", *RE* III (1927), cc. 558-566.

AMBÜHL, Annemarie *Kinder und Junge Helden. Innovative Aspekte des Umgangs mit der Literarischen Tradition bei Kallimachos*. 'Hellenistica Groningana' IX. Leuven, Paris *et* Dudley: Peeters, 2005.

_____ "Tell, All ye Singers, my Fame: Kings, Queens and Nobility in Epigram", *in* P. BING *et* J. S. BRUSS, *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden *et* Boston: Brill, 2007, pp. 275-294.

AMHERDT, David "La Fonction de la Poésie et le Rôle du Poète chez Ausone et Paulin de Nole", *MH* LXI (2004), pp. 72-82.

ANDERSON, W. B. *Sidonius. Poems and Letters*. Vol. I. London *et* Cambridge: William Heinemann *et* Harvard University Press, 1936 (1980).

ARCELLASCHI, André *Médée dans le Théâtre Latin d' Ennius à Sénèque*. 'Collection de l' École Française de Rome' CXXXII. Roma: École Française de Rome, 1990.

ARGENTIERI, Lorenzo "Epigramma e Libro. Morfologia delle Raccolte Epigrammatiche Premeleagree", *ZPE* CXXI (1998), pp. 1-20.

_____ "Meleager and Philip as Epigram Collectors", *in* P. BING *et* J. S. BRUSS, *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden *et* Boston: Brill, 2007, pp. 147-164.

ARICÒ, Giuseppe "Stazio e Arrunzio Stella", *Aevum* XXXIX (1965), pp. 345-347.

ARKINS, B. "Tradition Reshaped. Language and Style in Euripides' *Medea* 1-19, Ennius' *Medea exul* 1-9 and Catullus 64, 1-30", *Ramus* XI (1982), pp. 116-133.

ARMSTRONG, Rebecca *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

ARNIM, J. von *Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae exstant omnia*. Vol. I. Berlin: Weidmann, 1893.

_____ *Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae exstant omnia*. Vol. II. Berlin: Weidmann, 1896.

AUGOUSTAKIS, Antony *et* NEWLANDS, Carole E. "Introduction: Statius's *Silvae* and the Poetics of Intimacy", *Arethusa* XL (2007), pp. 117-125.

_____ (Edd.) *Statius's* Silvae and the Poetics of Intimacy ~ *Arethusa* XL (2007.

AUHAGEN, Ulrike "Monologe bei Ennius und Catull", *in* Ekkehard STÄRK *et* Gregor VOGT-Spira (Edd.), *Dramatische Wäldchen. Festschrift für Eckard Lefèvre zum 65. Geburtstag*. 'Spudasmata' LXXX. Hildesheim: Georg Olms, 2000, pp. 173-187.

AUSFELD, Carolus *De Graecorum Precationibus Quaestiones*. Lipsiae: B. G. Teubneri, 1903 ~ *Jarhrbuch für classische Philologie* XXVIII (1903), pp. 505-47.

AUSTIN, C. *et* BASTIANINI, Guido *Posidippi Pellaei quae Supersunt Omnia*. Milano: LED, 2002.

AXELSON, Bertil *Unpoetische Wörter. Ein Beitrag zur Kenntnis der lateinischen Dichtersprache*. 'Skrifter Utgivna av Vetenskaps-Societeten i Lund' XXIX. Lund: C. W. Gleerup, 1945.

BARBANTANI, Silvia "Goddes of Love and Mistress of the Sea. Notes on a Hellenistic Hymn to Arsinoe-Aphrodite (P. Lit. Goodsp. 2, I-IV)", *AncSoc* XXXV (2005), pp. 135-165.

_____ "Osservazioni sull' Inno ad Afrodite-Arsinoe dell' Antologia *PGoodspeed* 101", *in* E. DETTORI *et* R. PRETAGOSTINI (edd.), *La Cultura Ellenistica: L' Opera Letteraria e l' Esegesi Antica. Atti del Convegno COFIN 2001, Università di Roma 'Tor Vergata', 22-24 settembre 2003*. 'Seminari Romani di Cultura Greca Quaderni' VIII. Roma: Quasar, 2004, pp. 137-153.

_____ Φάτις Νικηφόρος. Frammenti di Elegia Encomiastica nell' età delle Guerre Galatiche: *Supplementum Hellenisticum* 958 e 969. 'Biblioteca di Aevum Antiquum' XV. Milano: Vita e Pensiero, 2001.

BARLOW, Shirley A. *Euripides: Trojan Women. With Translation and Commentary*.Warminster: Aris & Phillips Ltd, 1986.

BARTELS, Annette *Vergleichende Studien zur Erzählkunst des Römischen Epyllion*. 'Göttinger Forum für Altertumswissenschaft – Beihefte' XIV. Göttingen: Duehrkohp & Radicke, 2004.

BASTIANINI, Guido "Il Papiro di Posidippo un Anno Dopo. Presentazione", *in* G. BASTIANINI *et* Angelo CASANOVA (Edd.), *Il Papiro di Posidippo un Anno Dopo. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze 13-14 Giugno 2002*. Firenze: Istituto Papirologico 'G. Vitelli', 2002, pp. 1-5.

BASTIANINI, Guido, C. GALAZZI, *et* C. AUSTIN (edd.) *Posidippo di Pella: Epigrammi (P.Mil. Vogl. VIII 309)*. Milan: LED, 2001.

BAUMANN, Hellmut *Die Griechische Pflanzenwelt in Mythos, Kunst und Literatur*. München: Hirmer Verlag, 1982.

BECK, Jan-Wilhelm "Catulls 'Epithalamium': Wer spricht in C. 62?", *in* I. TAR *et* P. MAYER (Edd.), *Studia Catulliana. In memoriam Stephani Caroli Horvath (1931-1966)*. Szeged: Gold Press, 2005, pp. 20-38.

BECKBY, Hermann *Die Griechischen Bukoliker: Theokrit – Moschos – Bion*. 'Beiträge zur Klassichen Philologie' XLIX. Meisehnheim am Glan: Anton Hain, 1975.

BENEDETTI, Francesco *et* GRANDOLINI, Simonetta (Edd.) *Studi di Filologia e Tradizione Greca in Memoria di Aristide Colonna*. Vol. I *et* II. Napoli: Università degli Studi di Perugia & Edizioni Scientifiche Italiane, 2003.

BERNABÉ, Albertus *Poetarum Epicorum Graecorum Testimonia et Fragmenta*. Pars I. Lipsiae *et* Stutgardiae: B. G. Teubner, 1996.

BERNSDORFF, Hans "The Idea of Bucolic in the Imitators of Theocritus, 3rd – 1st Century BC", *in* M. FANTUZZI *et* T. PAPANGHELIS, *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden *et* Boston: Brill, 2006, pp. 167-207.

BERTAZZOLI, V. "Arsinoe II e la Protezione della Poesia: Uma Nuova Testimonianza di Posidippo", *ARF* IV (2002), pp. 145-153.

BERTINI CONIDI, Rosanna *Claudio Claudiano, Per le Nozze di Onorio e Maria*. Roma: Herder, 1988.

BETHE, E. *Pollucis Onomasticon*. Vol. I *et* II. 'Lexicographi Graeci' IX.1 *et* IX.2. Stuttgart: Teubner, 1967.

BEYERS, Esmé E. "The Refrain in the Song of the Fates in Catullus 64 (323-381)", *AClass* III (1960), pp. 86-89.

BIANCHINI, Edoardo *Claudio Claudiano, Epitalami e fescennini*. 'Mnemosine' II. Firenze: La Càriti Editore, 2004.

BIEHL, Werner *Euripides Troades*. Heidelberg: Carl Winter, 1989.

BING, Peter *et* BRUSS, Jon Steffen *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden *et* Boston: Brill, 2007.

BIONDI, Giuseppe Gilberto *Il Nefas Argonautico. Mythos e Logos nella Medea di Seneca*. Bologna: Pàtron Editore, 1984.

BIRT, T. "Zu Catulls Carmina Maiora", *RhM* LIX (1904), pp. 407-450.

BISHOP, J. David "The Choral Odes of Seneca's 'Medea'", *CJ* LX (1965), pp. 313-316.

BLÄNSDORF, Jürgen *Fragmenta Poetarum Latinorum (Post W. Morel et K. Büchner)*. Stutgardiae *et* Lipsiae: B. G. Teubner, 1995.

BOEDEKER, Deborah "Becoming Medea: Assimilation in Euripides", *in* James J. CLAUSS *et* Sarah Iles JOHNSTON (Edd.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 127-148.

BOËS, Jean "Le Mythe d' Achille vu par Catulle: Importance de l' Amour pour une Morale de la Gloire", *REL* LXIV (1986), pp. 104-115.

BOLMARCICH, Sarah "ΟΜΟΦΡΟΣΥΝΗ in the Odyssey", *CPh* XCVI (2001), pp. 205-213.

BONFANTE WARREN, Larissa "Roman Triumphs and Etruscan Kings: The Changing Face of the Triumph", *JRS* LX (1970), pp. 49-66.

BOUVIER, David *Le Sceptre et la Lyre: L' Iliade ou les héros de la mémoire*. Grenoble: Editions Jérome Millon, 2002, pp. 328-337.

BOWIE, Ewen L. "Frame and Framed in Theocritus Poems 6 and 7", *in* M. A. HARDER, R. F. REGTUIT *et* G. C. WAKKER (Edd.), *Theocritus*. 'Hellenistica Groningana' II. Groningen: Egbert Forsten, 1996, pp. 91-99.

_____ "From Archaic Elegy to Hellenistic Sympotic Epigram?", *in* P. BING *et* J. S. BRUSS, *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden *et* Boston: Brill, 2007, pp. 95-112.

_____ "Greek Table-Talk before Plato", *Rhetorica* XI (1993), pp. 355-373.

BOYLE, A. J. *An Introduction to Roman Tragedy*. London *et* New York: Routledge, 2006.

_____ "Introduction: Reading Flavian Rome", *in Idem et* W. J. DOMINIK (Edd.), *Flavian Rome: Culture, Image, Text*. Leiden *et* Boston: Brill, 2003, pp. 1-67.

_____ *Seneca Tragicus: Ramus Essays on Senecan Drama*. Victoria: Aureal Publications, 1983.

_____ *Tragic Seneca: An Essay in the Theatrical Tradition*. London *et* New York: Routledge, 1997.

BOYLE, A. J. *et* DOMINIK, W. J. (Edd.) *Flavian Rome: Culture, Image, Text*. Leiden *et* Boston: Brill, 2003.

BRAGA, Domenico *Catullo e I Poeti Greci*. 'Biclioteca di Cultura Contemporanea' XXX. Messina *et* Firenze: G. D' Anna, 1950.

BRAMBLE, J. C. "Structure and Ambiguity in Catullus LXIV", *PCPhS* CXCVI (1970), pp. 22-41.

BRASWELL, Bruce Karl "Mythological Innovation in the Iliad", *CQ* XXI (1971), pp. 16-26.

BREMER, Jan Maarten "Greek Hymns", *in* H. S. VERSNEL (Ed.), *Faith, Hope and Worship. Aspects of religious mentality in the ancient world*. Leiden: E. J. Brill, 1981.

BREMER, Jan Maarten *et* FURLEY, William D. *Greek Hymns*. Vol. I: The Texts in translation. Tübingen: Mohr Siebeck, 2001.

_____ *Greek Hymns*. Vol. II: Greek texts and commentary. Tübingen: Mohr Siebeck, 2001.

BRIGHT, David F. *Elaborate Disarray: The Nature of Statius' Silvae*. 'Beiträge zur klassischen Philologie' CVIII. Meisenheim am Glan: Anton Hain, 1980.

_____ "Theory and Practice in the Vergilian Cento", *ICS* IX (1984), pp. 79-90.

BRILLANTE, Carlo "Sull' Idilio XVIII di Teocrito", *in* F. BENEDETTI *et* S. GRANDOLINI (Edd.), *Studi di Filologia e Tradizione Greca in Memoria di Aristide Colonna*. Napoli: Università degli Studi di Perugia & Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, vol. I, pp. 179-192.

BROWN, Edwin L. "Achilles and Deidamia on the Portland Vase", *AJA* LXXVI (1972), pp. 379-391.

BRUSS, Jon Steffen *Hidden Presences: Monuments, Gravesites and Corpses in Greek Funerary Epigram*. 'Hellenistica Groningana' X. Leuven, Paris *et* Dudley: Peeters, 2005.

BUCHHEIT, Vinzenz "Catull, Vergil, Martial und Stella in Plinius Epist. 9, 25", *SO* LII (1977), pp. 83-87.

_____ "Feigensymbolik im antiken Epigramm", *RhM* CIII (1960), pp. 200-229.

_____ "Martials Beitrag zum Geburtstag Lucans als Zyklus", *Philologus* CV (1961), pp. 90-96.

_____ "Statius' Geburtstagsgedicht zu Ehren Lucans (Silv. 2,7)", *Hermes* LXXXVIII (1960), pp. 231-249.

BUECHNER, Carolus *Fragmenta Poetarum Latinorum*. Leipzig: B. G. Teubner, 1982.

BULLOCH, Anthony W. *Callimachus: The Fifth Hymn. Edited with Introduction and Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

BURGESS, Jonathan S. *The Death and Afterlife of Achilles*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2009.

_____ "Untrustworthy Apollo and the Destiny of Achilles: 'Iliad' 24.55-63", *HSCPh* CII (2004), pp. 21-40.

BURSTEIN, Stanley M. "Arsinoe II Philadelphus: A Revisionist View", *in* W. L. ADAMS *et* E. N. BORZA (edd.), *Philip II, Alexander the Great and the Macedonian Heritage*. Washington: University Press of America, 1982, pp. 197-212.

BURTON, Joan B. *Theocritus's Urban Mimes: Mobility, Gender, and Patronage*. 'Hellenistic Culture and Society' XIX. Berkeley, Los Angeles *et* London: University of California Press, 1995.

CAIRNS, Francis *Generic Composition in Greek and Roman Poetry.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.

_____ "The Nereids of Catullus 64. 12-23b", *GB* XI (1984), pp. 95-101.

CALAME, Claude *Alcman: Introduction, Texte Critique, Témoignages, Traduction et Commentaire*. 'Lyricorum Graecorum quae exstant' VI. Roma: Edizioni dell' Ateneo, 1983.

_____ *Le Choeurs de Jeunes Filles em Grèce Archaïque*. Vol. I: Morphologie, fonction religieuse et sociale. Roma: Edizioni dell' Ateneo & Bizzarri, 1977.

_____ *Le Choeurs de Jeunes Filles em Grèce Archaïque*. Vol. II: Alcman. Roma: Edizioni dell' Ateneo & Bizzarri, 1977.

_____ "Il Primo Frammento di Alcmane ed il Culto di Elena", *in* C. CALAME (Ed.), *Rito e Poesia Corale in Grecia. Guida Storica e Critica*. Roma *et* Bari: Editori Laterza, 1977, pp. 101-119.

_____ (Ed.) *Rito e Poesia Corale in Grecia. Guida Storica e Critica*. Roma *et* Bari: Editori Laterza, 1977.

_____ *Thésée et l' Imaginaire Athénien: Légende et Culte en Grèce Antique. Préface de Pierre Vidal-Naquet*. Lausanne: Editions Payot, 1990.

CAMERON, Alan *Callimachus and his Critics*. Princenton: Princenton University Press, 1995.

_____ *Claudian: Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*. Oxford: Clarendon Press, 1970.

_____ *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

CANCIK, Hubert "Statius, 'Silvae'. Ein Bericht über die Forschung seit Friedrich Vollmer (1898) [Bibliographie unter Mitarbeit von H.-J. van Dam]", *ANRW* II 32, 5 (1986), pp. 2681-2726.

_____ *Untersuchungen zur lyrischen Kunst des P. Papinius Statius*. 'Spudasmata' XIII. Hildesheim: Georg Olms, 1965.

CANNATÀ FERA, Maria *Pindarus, Threnorum Fragmenta: Introduzione, Texto Critico, Traduzione e Commento*. 'Lyricorum Graecorum quae exstant' VII. Roma: Edizioni dell' Ateneo, 1990.

CHANTRAINE, Pierre *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*: *Histoire des Mots*. Paris: Klincksieck, 1999.

CITRONI, Mario "Quintilian and the Perception of the System of Poetic Genres in the Flavian Age", *in* R. R. NAUTA, H.-J. Van DAM *et* J. J. L. SMOLENAARS (Edd.), *Flavian Poetry*. 'Mnemosyne Supplementum' CCLXX. Leiden *et* Boston: Brill, 2006, pp. 1-19.

CLARE, R. J. "Catullus 64 and the *Argonautica* of Apollonius Rhodius: Allusion and Exemplarity", *PCPhS* XLII (1996), pp. 60-88.

CLARKE, Jacqueline *Imagery of Colour & Shining in Catullus, Propertius, & Horace*. 'Lang Classical Studies' XIII. New York: Peter Lang, 2003.

CLAUSEN, Wendell *Virgil's Aeneid: Decorum, Allusion, and Ideology*. 'Beiträge zur Altertumskunde' CLXII. München *et* Leipzig: K. G. Saur, 2002.

COLEMAN, Kathleen M. *Statius:* Silvae *IV. Edited with an English Translation, Commentary and Bibliography*. London: Bristol Classical Press, 2001 ~ Oxford: Oxford University Press, 1988.

COLLARD, C., CROPP, M. J. *et* LEE, K. H. *Euripides: Selected Fragmentary Plays. With Introduction, Translations and Commentaries*. Vol. I: Telephus, Cretans,

Stheneboea, Bellerophon, Cresphones, Erectheus, Phaethon, wise Melanippe, Captive Melanippe. Warminster: Aris & Phillips Ltd, 1995.

COLLINS, Derek *Master of the Game. Competition and Performance in Greek Poetry*. Washington: Center for Hellenic Studies, 2004.

COLLONA, Aristide *Himerii Declamationes et Orationes cum Deperditarum Fragmentis*. Romae: Publica Officina Polygraphica, 1951.

COMMAGER, Steele "The Structure of Catullus 62", *Eranos* LXXXI (1983), pp. 21-33.

CONTIADES-TSITSONI, Eleni. *Hymenaios und Epithalamion: Das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik*. 'Beiträge zur Altertumskunde' XVI. Stuttgart: B. G. Teubner, 1990.

COPLEY, Frank O. *Exclusus Amator: A Study in Latin Love Poetry*. Madison: American Philological Association, 1955.

COSTA, C. D. N. *Seneca, Medea. Edited with Introduction and Commentary*. Oxford: Clarendon Press, 1973.

COURTNEY, E. *The Fragmentary Latin Poets. Edited with Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 1993 [2003].

_____ "Moral Judgements in Catullus 64", *GB* XVII (1990), pp. 113-122.

_____ *P. Papini Stati Silvae*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

_____ "Three Poems of Catullus", *BICS* XXXII (1985), pp. 85-100.

COVA, Pier Vincenzo "La Composizione del Carme 64 di Catullo", *Convivium* XVIII (1949), pp. 709-723.

CROWTHER, N. B. "Parthenius and Roman Poetry", *Mnemosyne* XXIX (1976), pp. 65-71.

CRUMP, M. Marjorie *The Epyllion from Theocritus to Ovid*. New York and London: Garland Publishing, 1978 [reprint of Oxford: Basil Blackwell, 1931].

CRUSIUS, O. "Agamestor [1]", *RE* I (1894), c. 729.

CURRAN, Leo C. "Catullus 64 and the Heroic Age", *in* Christopher M. DAWSON *et* Thomas COLE (Edd.), *Yale Classical Studies*, vol. XXI: *Studies in Latin Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969, pp. 169-192.

DAGNINI, I. "Elementi Saffici et Motivi Traditionali in Teocrito, *Idillio* XVIII", *QUCC n.s.* XXIV [LIII] (1986), pp. 39-46.

D' AGOSTINO, Vittoria "La Fantastica Descrizione dell' Età del Ferro negli Scrittori Antichi", *RSC* XVII (1969), pp. 11-19.

DANIELEWICZ, Georgius "De Elementis Hymnicis in Sapphus Alcaei Anacreontisque Carminibus Obuiis Quaestiones Selectae", *Eos* LXII (1974), pp. 23-33.

DANIELS, Marion L. "The Song of the Fates in Catullus 64: Epithalamium or Dirge?", *CJ* LXVIII (1972), pp. 97-101.

DAVIES, Malcolm *The Greek Epic Cycle*. Bristol: Bristol Classical Press, 1989 [2001].

De ANGELI, Stefano "Problemi di Iconografia Romana: Dalle Moire alle Parche", *MEFRA* CIII (1991), pp. 105-128.

DeBROHUN, Jeri Blair "Ariadne and the Whirlwind of Fates: Figures of Confusion in Catullus 64.149-57", *CPh* XCIV (1999), 419-430.

_____ "Catullan Intertextuality: Apollonius and the Allusive Plot of Catullus 64", *in* Marilyn B. SKINNER (Edd.), *A Companion to Catullus*. 'Blackwell Companions to the Ancient World'. Oxford: Blackwell, 2007, pp. 293-313.

DEE, James H. "Catullus 64 and the Heroic Age: A Reply", *ICS* VII (1982), pp. 98-109.

DELARUE, Fernand "Stace et ses contemporains", *Latomus* XXXIII (1974), pp. 536-548.

_____ *Stace, Poète Épique: Originslité et Cohérence*. 'Bibliothèuqe d' Études Classiques' XX. Louvain *et* Paris: Peeters, 2000.

DELLA CORTE, Francesco *Catullo, Le Poesie*. Milan: Fondazione Lorenzo Valla *et* Arnoldo Mondadori Editore, 1977 [1990].

DEPEW, Mary *et* OBBINK, Dirk (edd.) *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*. 'Center for Hellenic Studies Coloquia' IV. Cambridge *et* London: Harvard University Press, 2000.

DEROUX, Carl "Some Remarks on the Handling of Ekphrasis in Catullus 64", *in Idem* (Ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, vol. IV. Bruxelles: Latomus, 1966, pp. 247-258.

D'ERRICO, Alfonso "L' Epitalamio nella Letteratura Latina del Fescennino Nuziale al c. 62 di Catullo", *AFLN* V (1955), pp. 73-93.

DETTORI, Emanuele *et* PRETAGOSTINI, Roberto (edd.) *La Cultura Ellenistica: L' Opera Letteraria e l' Esegesi Antica. Atti del Convegno COFIN 2001, Università di Roma 'Tor Vergata', 22-24 settembre 2003*. 'Seminari Romani di Cultura Greca Quaderni' VIII. Roma: Quasar, 2004.

DIAZ de BUSTAMANTE, J. M. *Draconcio y sus Carmina Profana. Estudio biográfico, introducción y edición crítica*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1978.

DI BRAZZANO, Stefano *Venanzio Fortunato, Opere*. Vol. I: Carmi, Spiegazion della Preghiera del Signore, Spiegazione del Simbolo, Appendice ai Carmi. 'Scrittori della chiesa di Aquileia' VIII/1. Roma: Città Nuova Editrice *et* Società per la conservazione della Basilica di Aquileia, 2001.

DICKIE, M. "Phaeacian Athletes", *In* F. Cairns (org.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar* IV. Liverpool:1983, pp. 237-276.

DIEZ del CORRAL CORREDOIRA, Pilar *Ariadna, Esposa y Amante de Dioniso*. Tesis de Doctorado, Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

_____ " 'El Rapto': ?Una Forma de Amor? Una Interpretación de las Imagines de Persecución y Rapto de Dioniso y Ariadna", *Gallaecia* XXIV (2005), pp. 75-97.

DIGGLE, James *Euripidis Fabulae*. Vol. I: Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba. Oxford: Clarendon Press, 1984.

_____ *Euripidis Fabulae*. Vol. II: Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion. Oxford: Clarendon Press, 1981.

_____ *Euripidis Fabulae*. Vol. III: Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus. Oxford: Clarendon Press, 1994.

_____ *Euripides, Phaeton. Edited with Prolegomena and Commentary*. Cambridge Classical Texts and Commentaries XII. Cambridge: Cambridge University Press, 1970 [2004].

_____ "On the Text of Catullus", *MD* LVII (2006), pp. 85-104.

DI MARCO, Massimo, PALUMBO STRACCA, Bruna M., *et* LELLI, Emanuele (edd.) *Posidippo e gli Altri: Il Poeta, il Genere, il Contesto Culturale e Letterario*. *Atti dell' Incontro di Studio* (Roma, 14-15 maggio 2004). *ARF* VI (2004). Pisa *et* Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2005.

DOMINIK, William J. *The Mythic Voice of Statius: Power and Politics in the* Thebaid. 'Supplementum Mnemosyne' CXXXVI. Leiden, New York *et* Köln: E. J. Brill, 1994.

DOVER, Kenneth J. "Ancient Interpolation in Aristophanes", *ICS* II (1977), pp. 136-162.

DUARTE, Adriane da Silva *Aristófanes, As Aves. Tradução, Introdução, Notas e Glossário*. São Paulo: Hucitec, 2000.

DÜBNER, Fredericus *Himerii Sophistae Declamationes*, *apud* Antonius WESTERMANN, *Philostratorum et Callistrati Opera et* Jo. Fr. BOISSONADE, *Eunapii Vitae Sophistarum*. Parisiis: Ambrosio Firmin Didot, 1849.

DUNBABIN, Katherine M. D. *The Roman Banquet: Images of Conviviality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DUNBAR, Nan *Aristophanes, Birds*. *Edited with Introduction and Commentary*. Oxford: Clarendon Press, 1995 [2004].

ECKER, Ute *Grabmal und Epigramm: Studien zur Frühgriechischen Sepulkraldichtung*. 'Palingenesia' XXIX. Stuttgart: Franz Steiner, 1990.

EDGEWORTH, Robert "*Luteus*: Pink or Yellow", *Glotta* LXIII (1985), pp. 212-220.

EDWARDS, M. J. "Apples, Blood and Flowers: Sapphic Bridal Imagery", *in* Carl DEROUX (Ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, vol. VI. 'Collection Latomus' CCXVII. Bruxelles: Latomus, 1992, pp. 181-203.

EFFE, Bernd "Die Destruktion der Tradition: Theokrits Mythologische Gedichte", *RhM* CXXI (1978), pp. 48-77.

_____ (Hrg.) *Theokrit und die Griechische Bukolik*. 'Wege der Forschung' DLXXX. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.

EIDINOW, J. S. C. "Dido, Aeneas, and Iulus: Heirship and Obligation in 'Aeneid' 4", *CQ* LIII (2003), pp. 260-267.

EITREM, S. "Moira", *RE* XV (1932), cc. 2449-2497.

EISENHUT, Werner *Catulli Veronensis Liber*. Leipzig: B. G. Teubner, 1983.

ELLIS, Robinson *Catulli Carmina*. Oxford: Clarendon Press, 1904.

ELSNER, Jaś "Viewing Ariadne: From Ekphrasis to Wall Painting in the Roman World", *CPh* CII (2007), pp. 20-44.

ERDMANN, W. *Die Ehe im Alten Griechenland*. 'Münchener Beiträge zur Papyrusforschung und antiken Rechtsgeschichte' XX. München: 1934.

ESTÉVEZ-MARTÍNEZ, V. "El Himno Nupcial de Manlio y Junia, de Catulo", *Humanidades* XVI (1964), pp. 147-154.

EVANS-GRUBBS, Judith "Abduction Marriage in Antiquity: A Law of Constantine (CTh IX.24.1) and its Social Context", *JRS* LXXIX (1989), pp. 59-83.

EVELYN-WHITE, Hugh G. *Ausonius*. Vol. I. London *et* Cambridge: William Heinemann *et* Harvard University Press, 19XX (1988).

FABER, Riemer "Vestis ... variata (Catullus 64.50-51) and the Language of Poetic Description", *Mnemosyne n.s.* LI (1998), pp. 210-215.

FANTUZZI, Marco "Pastoral Love and 'Elegiac' Love, from Greece to Rome", LICS II.3, 2003, pp. 1-11 ~ "Amore Pastorale e Amore Elegiaco, tra Grecia e Roma", *in* Luigi BELLONI, Lia De FINIS *et* Gabriella MORETTI (edd.), *L' Officina Ellenistica: Poesia Dotta e Popolare in Grecia e a Roma*. Trento: Dipartamento di Scienze Filologiche e Storiche, 2003, pp. 169-198.

_____ "Posidippus at Court: The Contribution of the Ἱππικά of P.Mil.Vogl. VIII 309 to the Ideology of Ptolemaic Kingship", *in* K. J. GUTZWILLER (ed.), *The New Posidippus: A Hellenistic Poetry Book*. Oxford: Oxford University Press, 2005, pp. 249-268.

_____ "The Structure of the Hippika in P. Mil. Vogl. VIII 309", in B. ACOSTA-HUGHES, E. KOSMETATOU *et* M. BAUMBACH (edd.), *Labored in Papyrus Leaves: Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P.Mil. Vogl. VIII 309)*. 'Hellenic Studies' II. Washington: Center for Hellenic Studies, 2004, pp. 212-224.

_____ "Textual Misadventures of Daphnis: The Pseudo-Theocritean *Id*. 8 and the Origins of the Bucolic 'Manner'", *in* M. A. HARDER, R. F.

REGTUIT *et* G. C. WAKKER (Edd.), *Genre in Hellenistic Poetry*. 'Hellenistica Groningana' III. Groningen: Egbert Forsten, 1998, pp. 61-79.

_____ "Theocritus and the Bucolic Genre", *in* M. FANTUZZI *et* R. HUNTER, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 133-190.

_____ "Theocritus and the 'Demythologizing' of Poetry", *in* M. DEPEW *et* D. OBBINK (edd.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*. 'Center for Hellenic Studies Coloquia' IV. Cambridge *et* London: Harvard University Press, 2000, pp. 135-151.

FANTUZZI, Marco *et* HUNTER, Richard *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FANTUZZI, Marco *et* PAPANGHELIS, Theodore *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden *et* Boston: Brill, 2006.

FELGENTREU, Fritz *Claudians Praefationes: Bedingungen, Beschreibungen und Wirkungen einer poetischen Kleinform*. Leipzig *et* Stuttgart: B. G. Teubner, 1999.

FELTEN, Iosephus *Nicolai Progymnasmata*. 'Rhetores Graeci' XI. Lipsiae: B. G. Teubner, 1913.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio *Posidipo de Pela*. 'Manuales y Anejos de Emerita' XXXVI. Madrid: Instituto de Filología, 1987.

FINLEY, M. I. "Marriage, Sale and Gift in the Homeric World", *Revue Internationale des Droit de l' Antiquité*, iii, vol. 2 (1955), pp. 167-94 = *Id. ib.*, *in* R. P. SALLER *et* B. D. SHAW, *Economy and Society in Ancient Greece*. Hardmondsworth: 1983, pp. 233-245.

FITZGERALD, William *Catullan Provocations: Lyric Poetry and the Drama of Position*. 'Classics and Contemporary Thought' I. Berkeley, Los Angeles *et* London: University of California Press, 1995.

FOERSTER, R. *Choricii Gazaei Opera*. Leipzig: B. G. Teubner, 1929.

_____ *Libanii Opera*. Vol. VIII: Progymnasmata, argumenta orationum demosthenicarum. Leipzig: B. G. Teubner, 1915.

FORDYCE, C. J. *Catullus*. Oxford: Oxford University Press, 1961 (1990).

FOREHAND, Walter E. "Catullus Pessimism in Poem 64", *CB* 50 (1973/1974), pp. 88-91.

FORSYTH, Phyllis Young "Catullus 64: Dionysus reconsidered", *in* Carl DEROUX (Ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, vol. II. 'Collection Latomus' CLXVIII. Bruxelles: Latomus, 1980, pp. 98-105.

FOSTER, J. Andrew "Arsinoe II as Epic Queen: Encomiastic Allusion in Theocritus, Idyll 15", *TAPhA* CXXXVI (2006), pp. 133-148.

FRAENKEL, Eduard "Vesper adesr (Catullus LXII)", *JRS* XLV (1955), pp. 1-8.

FRAENKEL, H. *Apollonii Rhodii Argonautica*. Oxford: Clarendon Press, 1961 [1970].

FRANCESE, Christopher *Parthenius of Nicaea and Roman Poetry*. 'Studien zur klassichen Philologie' CXXVI. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.

FRASER, P. M. *Ptolemaic Alexandria*. Vol. I-III. Oxford: Clarendon Press, 1972.

FRIEDRICH, Gustav *Catulli Veronensis Liber*. Leipzig *et* Berlin: B. G. Teubner, 1908.

FRINGS, Udo *Claudius Claudianus, Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti. Einleitung und Kommentar*. 'Beiträge zur klassischen Philologie' LXX. Meisenheim am Glan: Anton Hain: 1975.

FRÖHDER, Dorothea *Die Dichterische Form der* Homerischen Hymnen. *Untersucht am Typus der mittelgroßen Preislieder*. Spudasmata LIII. Hildesheim: Georg Olms, 1994.

FUHRER, Therese *Die Auseinandersetzung mit der Chorlyrikern in der Epinikien des Kallimachos*. 'Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft' XXIII. Basel *et* Kassel: Friedrich Reinhardt, 1992.

FYFE, Helen "An Analysis of Seneca's Medea", *in* A. J. BOYLE (Ed.), *Seneca Tragicus: Ramus Essays on Senecan Drama*. Victoria: Aureal Publications, 1983, pp. 77-93.

GAISFORD, T. *Etymologicum Magnum*. Oxford: Oxford University Press, 1848.

GAISSER, Julia Haig (Ed.) *Catullus*. 'Oxford Readings in Classical Studies'. Oxford: Oxford University Press, 2007.

_____ "Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64", *AJPh* CXVI (1995), pp. 579-616.

GALÁN VIOQUE, Guillermo *Martial, Book VII. A Commentary. Translated by J. J. Zoltowksi*. 'Mnemosyne Supplementum' CCXXVI. Leiden, Boston *et* Köln: Brill, 2002.

GALLO, Anna "Le Pitture Rappresentanti Arianna Abbandonata in Ambiente Pompeiano", *RSP* II (1988), pp. 57-80.

GARCÍA TEIJEIRO, Manuel *et* MOLINOS TEJADA, Maria Teresa *Bucólicos Griegos*. 'Biblioteca Clásica Gredos' XCV. Madrid: Editorial Gredos, 1986.

GÄRTNER, Ursula "νῆες ἀρχέκακοι: Schiffe als Unheilsbringer in der antiken Literatur", *A&A* LV (2009), pp. 23-44.

GELDART, W. M. *et* HALL, F. W. *Aristophanis Comoediae*. Vol. I: Acharnenses, Equites, Nubes, Vespae, Pax, Aues. Oxford: Clarendon Press, 1906.

_____ *Aristophanis Comoediae*. Vol. II: Lysistrata, Thesmophoriazusae, Ranae, Ecclesiazusae, Plutus, Fragmenta, Index Nominum. Oxford: Clarendon Press, 1907.

GENTILI, Bruno "Epigramma ed Elegia", *in Entretiens sur l'Antiquité Classique*, Tome XIV: L' Épigramme Grecque. Vandouvres-Genève: Foundation Hardt, 1967, pp. 37-90.

GEORG, Bernhard "Catullus 61.90-6", *CQ n.s.* XLVI (1996), pp. 302-304.

GEORGE, Judith W. *Venantius Fortunatus: A Latin Poet in Merovingian Gaul*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

GERNET, L. "Mariages de Tyrans", *in Hommage à Lucien Febvre: Éventail de l'Histoire Vivante offert par l' amitié d' Historiens, Linguistes, Géographes, Économistes, Sociologues, Ethnologues*. Vol. II. Paris: Armand Colin, 1953, pp. 41-53.

GEYSSEN, J. W. *Imperial Panegyric in Statius*: A Literary Commentary on Silvae 1. 1. 'Studies on Themes and Motifs in Lieterature' XXIV. New York *et* Washington: Peter Lang Publishing, 1996.

GIANGRANDE, Giuseppe "Catullus 64", *LCM* II (1977), pp. 229-231.

_____ "Das Epyllion Catulls im Lichte der Hellenistischen Epik", *AC* XLI (1972), pp. 123-147.

GIBSON, Bruce *Statius, Silvae 5. Edited with Introduction, Translation, and Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

_____ "The *Silvae* and Epic", *in* R. R. NAUTA, H.-J. Van DAM *et* J. J. L. SMOLENAARS (Edd.), *Flavian Poetry*. 'Mnemosyne Supplementum' CCLXX. Leiden *et* Boston: Brill, 2006, pp. 163-183.

GINESTE, Marie-France "Poésie, Pouvoir et Rhétorique à la Fin du 4e siècle après J.-C.: Les Poèmes Nuptiaux de Claudien", *Rhetorica* XXII (2004), pp. 269-296.

GODWIN, John *Catullus: Poems 61-68. Edited with Introduction, Translation and Commentary*. Warminster: Aris & Phillips Ltd, 1995 [2002].

GOODSPEED, Edgar J. "Alexandrian Hexameter Fragments", *JHS* XXIII (1903), pp. 237-247.

GOUD, T. "Who speaks the Final Lines? Catullus 62: Structure and Ritual", *Phoenix* XLIX (1995), pp. 23-32.

GOW, A. S. F. *Bucolici Graeci*. Oxford: Clarendon Press, 1952 [1958].

_____ "Philology in Theocritus", *CQ* XXXIV (1940), pp. 113-116..

_____ *Theocritus. Edited with a Translation and Commentary*. Vol. I: Introduction, Text, and Translation; Vol. II: Commentary, Appendix, Indexes, and Plates. Cambridge: Cambridge University Press, 1950 [1998].

GOW, A. S. F. *et* PAGE, D. L. *The Greek Anthology: The Garland of Philip and some contemporary epigrams.* Vol. I: Introduction, text and translation, indexes of sources and epigrammatists. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.

_____ *The Greek Anthology: The Garland of Philip and some contemporary epigrams.* Vol. II: Commentary and indexes. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.

_____ *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*. Vol. I: Introduction, text, and indexes of sources and epigrammatists. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.

_____ *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*. Vol. II: Commentary and Indexes, 1965.

GRANAROLO, Jean "L' Époque Néotérique on la Poésie Romaine d' Avant-garde na Dernier Siècle de la République", *ANRW* I 3 (1973), pp. 278-360.

GRANDOLINI, Simonetta "Natura e Caratteristiche del ΜΕΛΟΣ ΑΡΜΑΤΕΙΟΝ", *GIF* LIV (2002), pp. 3-11.

_____ "Testimonianze sul Gamelio", *in* F. BENEDETTI *et* S. GRANDOLINI (Edd.), *Studi di Filologia e Tradizione Greca in Memoria di Aristide Colonna*. Napoli: Università degli Studi di Perugia & Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, vol. I, pp. 381-390.

GREEN, R. P. H. *The Works of Ausonius. Edited with Introduction and Commentary*. Oxford: Clarendon Press, 1991 [2003].

GREWING, Farouk *Martial, Buch VI (Ein Kommentar)*. 'Hypomnemata' CXV. Göttingen: Vandenhoeck& Ruprecht, 1997.

_____ (Ed.) *Toto Notus in Orbe. Perspektiven der Martial-Interpretation*. Stuttgart: Franz Steiner, 1998.

GRIFFITH, R. Drew "In Praise of the Bride: Sappho fr. 105 (a) L-P, Voigt", *TAPhA* XCIX (1989), pp. 55-61.

GRIFFITHS, Alan "Alcman's Partheneion: The Morning after the Night before", *QUCC* XIV (1972), pp. 7-30.

GRIFFITHS, Frederick T. "Home Before Lunch: The Emancipated Woman in Theocritus", *in* H. P. FOLEY (Ed.), *Reflections of Women in Antiquity*. New York: Gordon and Breach, 1981, pp. 247-273.

_____ *Theocritus at Court*. 'Mnemosyne Supplementum' LV. Leiden: E. J. Brill, 1979.

GRILLI, Alessandro *et* PADUANO, Guido *Gaio Valerio Catullo, Le Poesie. Introduzione e Traduzione di Guido Paduano, Commento di Alessandro Grilli*. Torino: Einaudi, 1997.

GUASTELLA, Gianni "Virgo, Coniunx, Mater: The Wrath of Seneca's Medea", *CA* XX (2001), pp. 197-220.

GUTZWILLER, Kathryn J. "Character and Legend in *Idyll* 8", *TAPhA* CXIII (1983), pp. 171-182.

_____ "A New Hellenistic Poetry Book", in B. ACOSTA-HUGHES, E. KOSMETATOU *et* M. BAUMBACH (edd.), *Labored in Papyrus Leaves: Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P.Mil.*

Vogl. VIII 309). 'Hellenic Studies' II. Washington: Center for Hellenic Studies, 2004, pp. 84-93.

_____ (ed.) *The New Posidippus: A Hellenistic Poetry Book*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

_____ *Poetic Garlands: Hellenistic Epigrams in Context*. London, Berkeley *et* Los Angeles: University of California Press, 1998.

_____ *Studies in the Hellenistic Epyllion*. 'Beiträge zur Klassichen Philologie' CXIV. Königstein: Anton Hain, 1981.

_____ *Theocritus' Pastoral Analogies: The Formation of a Genre*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1991.

HADAS, Moses "The Roman Stamp of Seneca's Tragedies", *AJPh* LX (1939), pp. 220-231.

HADJICOSTI, Ioanna L. "Apollo at the Wedding of Thetis and Peleus: Four Problematic Cases", *AC* LXXV (2006), pp. 15-22.

HALL, John Barrie *Claudian, De Raptu Proserpinae*. 'Cambridge Classical Texts and Commentaries' XI. Cambridge: Cambridge University Press, 1969 [2004].

_____ *Claudii Claudiani Carmina*. Leipzig: B. G. Teubner, 1985.

HAPP, Heinz *Luxurius*. Band I: Text und Untersuchungen. Stuttgart: B. G. Teubner, 1986.

HARDIE, Alex *Statius and the Silvae. Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*. 'ARCA' IX. Liverpool: Francis Cairns, 1983.

HARMON, D. P. "Nostalgia for the Age of Heroes in Catullus 64", *Latomus* XXXII (1973), pp. 311-331.

HARRISON, S. J. "Hereditary Eloquence among the Torquati: Catullus 61.209-218", *AJPh* CXVII (1996), pp. 285-287.

HARRISON, S. J. *et* HEYWORTH, S. J. "Notes on the Text and Interpretation of Catullus", *PCPhS* XLIV (1998), pp. 85-109.

HARTEL, Guilelmus de *Sancti Pontii Meropii Paulini Nolani Carmina*. 'Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum' XXX. Pragae, Vindobonae *et* Lipsiae: F. Tempsky *et* G. Freytag, 1893.

HARTMANN, Friedrich "Ariadne", *RE* II.1 (1895), cc. 803-811.

HAUBEN, Hans "Arsinoé II et la Politique Extérieure de l' Égypte", *in* E. van't DACK, P. Van DESSEL *et* W. Van GUCHT (Edd.), *Egypt and the Hellenistic World. Proceedings of the International Coloquium, Leuven 24-26 May 1982*. 'Studia Hellenistica' XXVII. Leuven: Studia Hellenistica, 1983, pp. 99-127.

HAZZARD, R. A. *Imagination of a Monarchy: Studies in Ptolemaic Propaganda*. 'Phoenix Supplementary Volume' XXXVII. Toronto: University of Toronto Press: 2000.

HEATH, Malcom *Menander: A Rhetor in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

HECKENBACH, J. "Hochzeit", *RE* VIII (1913), cc. 2129-2133.

HEDICKE, Edmund *Studia Bentleiana II: Seneca Bentleianus*. Freienwald: Pilger, 1899.

HEINZE, Theodor *P. Ovidius Naso, Der XII. Heroidenbrief: Medea an Jason. Mit einer Beilage: Die Fragmente der Tragödie* Medea*. Einleitubg, Text und Kommentar*. Leiden. New York *et* Köln: Brill, 1997.

HENRIKSÉN, Christer "Martial und Statius", *in* F. GREWING (Ed.), *Toto Notus in Orbe. Perspektiven der Martial-Interpretation*. Stuttgart: Franz Steiner, 1998, pp. 77-118.

HERRMANN, Léon "Le Poème LXIV de Catulle et l' Actualité", *Latomus* XXVI (1967), pp. 27-34.

HERSCH, Karen K. *The Roman Wedding: Ritual and Meaning in Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

_____ "Violentilla Victa", *Arethusa* XL (2007), pp. 197-205.

HERTER, Hans "Bericht über die Literatur zu Hellenistichen Dichtung aus den Jahren 1921-1935.", *JAW* CCLV [LXIII] (1937), pp. 65-217.

_____ "Kallimachos", *RE* Supplementband V (1931), cc. 386-452.

_____ "Kallimachos", *RE* Supplemntband XIII (1973), cc.184-266.

HERZOG, Augustus *Stati Epithalamium (Silv. I, 2). Denuo editum adnotatur Quaestionesque adduntur Archaelogicae. Dissertatio Inauguralis*. Lipsiae: Typis reitkopfii et Haertelii, 1881.

HILGARD, Alfredus *Scholia in Dionysii Thracis Artem Grammaticam*. 'Grammatici Graeci' I, 3. Leipzig: B. G. Teubner, 1901.

HINE, H. M. "Medea versus the Chrorus: Seneca 'Medea' 1-115", *Mnemosyne* XLII (1989), pp. 413-419.

_____ *Seneca, Medea. With an Introduction, Text, Translation and Commentary*. Warminster: Aris & Phillips, 2000.

HOENN, Karl *Artemis. Gestaltwandel einer Göttin*. Zürich: Artemis, 1946.

HOLLIS, Adrian S. *Fragments of Roman Poetry* c. *60 BC – AD 20. Edited with an Introduction, Translation, and Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

_____ 'The Nuptial Rite in Catullus 66 and Callimachus' Poetry for Berenice.' ZPE 91, 1992, 21-8.

HOLZBERG, Niklas *Catull: Der Dichter und sein erotisches Werk*. München: C. H. Beck, 2002.

HORSFALL, N. M. "Dido in the Light of History", *in* S. J. HARRISON (Ed.), *Oxford Readings in Vergil's* Aeneid. Oxford: Oxford University Press, 1990, pp. 127-144 ~ *PVS* XIII (1973-1974), pp. 1-13.

HORSTMANN, Sabine *Das Epithalamium in der Lateinischen Literatur der Spätantike*. 'Beiträge zur Altertumskunde' CXCVII. Leipzig *et* München: K. G. Saur, 2004.

HUBBARD, Thomas K. "The Unwed Stepmother: Catullus 64. 400-402", *CPh* LXXIX (1984), pp. 137-139.

HUG, A. "Pulvinar", *RE* XLVI (1959), cc. 1977-1978.

_____ "Symposium", *RE* XLVII (1931), cc. 1266-1270.

_____ "Symposium-Literatur", *RE* XLVIII (1932), cc. 1273-1282.

HUNTER, Richard L. " 'Short on Heroics': Jason in the *Argonautica*", *CQ n.s.* XXXVIII (1988), pp. 436-453.

_____ *Theocritus: A Selection*. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

_____ *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

HUTCHINSON, Gregory O. "The Catullan Corpus, Greek Epigram, and the Poetry of Objects", *CQ n.s.* LIII (2003), pp. 206-221.

_____ *Hellenistic Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1988 [1990].

_____ "The New Posidippus na Latin Poetry", *ZPE* CXXXVIII (2002), pp. 1-10.

JANKO, Richard "The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre", *Hermes* CIX (1981), pp. 9-24.

JOCELYN, H. D. *The Tragedies of Ennius: The Fragments edited with na Introduction and Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967.

JOHANNSEN, Nina *Dichter über ihre Gedichte. Die Prosavorreden in den 'Epigrammaton Libri' Martials und in den 'Silvae' des Statius*. 'Hypomnemata' CLXVI. Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht, 2006.

JOLLES, A. "Hymen, Hymenaios", *RE* IX.1 (1914), cc. 126-130.

JONES, Brian W. *The Emperor Domitian*. London *et* New York: Routledge, 1992.

JONG, Irene J. F. de *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

JOUAN, F. "Las Noces de Thétis et de Pélée", *in Euripide et les Légendes des Chants Cypriens: Des origines de la guerre de Troie à l'* Iliade. Paris: Les Belles Lettres, 1966, pp. 55-92.

_____ "Thétis, Hestia et Athéna", *REG* LXIX (1956), pp. 291-302.

KAERST, J. "Deïdameia [1]", *RE* IV (1901), cc. 2382-2383.

KAIBEL, G. "Theokrits ΕΛΕΝΗΣ ΕΠΙΘΑΛΛΑΜΙΟΝ", *Hermes* XXVII (1892), pp. 249-259.

KAJANTO, Iiro *The Latin Cognomina*. Helsinki: Keskuskirjapaino, 1965.

KAMBYLIS, Athanasios *Die Dichterweihe und ihre Symbolik. Untersuchungen zu Hesiodos, Kallimachos, Properz und Ennius*. Heidelberg: Carl Winter, 1965.

KEIL, Henricus *Priscianii Institutiones Grammaticae* (*Recensio* Martinii Hertzii). 'Grammatici Latini' II. Leipzig: B. G. Teubner, 1855.

KEYDELL, R. "Epithalamium", *RAC* V (1962), cc. 927-943.

_____ *Nonni Panopolitani Dionysiaca*. Vol. I *et* II. Berlin: Weidmann, 1959.

KEYSSNER, Karl *Gottesvorstellung und Lebensauffassung im Griechischen Hymnus*. 'Würzburger Studien zur Altertumswissenschaft' II. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1932.

KIDD, Douglas A. "Hesperus and Catullus LXII", *Latomus* XXXIII (1974), pp. 22-33.

KINSEY, T. E. "Irony and structure in Catullus 64", *Latomus* XXIV (1965), pp. 911-931.

KLINGNER, Friedrich *Catulls Peleus-Epos*. *SBAW* [Phil.] VI (1956) ~ *Studien zur Griechischen und Römischen Literatur*. Zürich *et* Stuttgart: Artemis Verlag, 1964, pp. 156-224.

KNAPP, Charles "A Discussion of Catullus LXII., 39-58", *CR* X (1896), pp. 365-368.

KNOPP, Sherron E. "Catullus 64 and the Conflict between *Amores* and *Virtutes*", *CPh* LXXI (1976), pp. 207-213.

KOCH, C. "Pietas", *RE* XX (1941), cc. 1221-1232.

KOERBER, Willibald *De Graecorum hymenaeis et epithalamiis*. Dissertatio Inauguralis Philologica. Vratislaviae: Guil. Theoph. Korn, 1877.

KÖHN, Silke *Ariadne auf Naxos: Rezeption und Motivgeschichte von der Antike bis 1600*. München: Herbert Utz Verlag, 1999.

KÖHNKEN, Adolf "Komatas' Sieg über Lakon", *Hermes* CVIII (1980), pp. 122-125.

_____ "Theokrits Polyphemgedichte", *in* M. A. HARDER, R. F. REGTUIT *et* G. C. WAKKER (Edd.), *Theocritus*. 'Hellenistica Groningana' II. Groningen: Egbert Forsten, 1996, pp. 171-186.

KOLDE, Antje, LUKINOVICH, Alessandra *et* REY, André-Louis Κορυφαίῳ ἀνδρί. *Mélanges offerts à André Hurst*. 'Recherches et Rencontres' XXII. Genève: Librairie Droz: 2005.

KONSTAN, David *Catullus' Indictment of Rome: The Meaning of Catullus 64*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1977.

_____ "El Estribillo em la Poesía Clásica, o el Poder de la Repetición", *in* Ana M. GONZÁLEZ de TOBIA (Ed.), *Lenguaje, Discurso y Civilización: De Grecia a la Modernidad*. La Plata: Centro de Estudios de Lenguas Clásicas, Universidad Nacional de La Plata, 2007, pp. 397-411.

_____ "A Note on Theocritus Idyll 18", *CPh* LXXIV (1979), pp. 233-234.

KOSMETATOU, Elizabeth "Constructing Legitimacy: The Ptolemaic *Familiengruppe* as a Mean of Self-Definition on Posidippus' *Hippika*", in B. ACOSTA-HUGHES, E. KOSMETATOU *et* M. BAUMBACH (edd.), *Labored in Papyrus Leaves: Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P.Mil. Vogl. VIII 309)*. 'Hellenic Studies' II. Washington: Center for Hellenic Studies, 2004, pp. 225-246.

KREVANS, Nita "The Arrangement of Epigrams in Collections", *in* P. BING *et* J. S. BRUSS, *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden *et* Boston: Brill, 2007, pp. 131-146.

KRILL, Richard M. "Allusions in Seneca's Medea 56-74", *CJ* LXVIII (1973), pp. 199-204.

KROLL, Wilhelm *C. Valerius Catullus*. Stuttgart: Teubner, 1960.

KUIPER, K. "De Theocriti Carmine XVIII", *Mnemosyne n.s.* XLIX (1921), pp. 223-242.

LACEY, W. K. "Homeric ἕδνα and Penelope's κύριος", *JHS* LXXXVI (1966), pp. 55-68.

LA FOLLETTE, Laetitia "The Costume of the Roman Bride", *in* J. L. SEBESTA *et* L. BONFANTE (Edd.), *The World of Roman Costume*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1994, pp. 54-64.

LAGUNA, Gabriel *Estacio,* Silvas *III: Introducción, Edición Crítica, Traducción y Comentario*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992.

_____ "Invitación al Matrimonio: En torno a un Pasaje Estaciano (*Silu.* I 2, 161-200)", *Emerita* LXII (1994), pp. 263-288.

LAIRD, Andrew "Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64", *JRS* LXXXIII (1993), pp. 18-30.

LAMBIN, G. "L‘ origine du σκόλιον", *Eranos* XCI (1993), pp.32-37.

LANDOLFI, Luciano "I *Lusus* Simposiali di Catullo e Calvo o dell' Improvvisazione Conviviale Neoterica", *QUCC n.s.* XXIV [LIII] (1986), pp. 77-89.

LASSERRE, François "Aux Origine de l' Anthologie: I. Le Papyrus P. Brit. Mus. Inv. 589 (Pack 1121)", *RhM* CII (1959), pp. 222-247.

LÁZARO, Rafael "Talassio", *Cuadernos de Filología Clásica – Estudios Latinos* XXVI (2006), pp. 25-34.

LEBERL, Jens *Domitian und die Dichter. Poesie als Medium der Herrschaftsdarstellung*. 'Hypomnemata' CLIV. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

LEFÈVRE, Eckard "Alexandrinisches und Catullisches im Peleus-Epos (64)", *Hermes* CXXVIII (2000), pp. 181-201.

_____ "Catulls Parzenlied und Vergils Vierte Ekloge", *Philologus* CXLIV (2000), pp. 62-80.

_____ "Die Transformation der Griechischen durch die Römischen Tragödie am Beispiel von Senecas *Medea*", *in* Helmut FLASHAR (Hrg.), *Tragödie: Idee und Tranformation*. 'Colloquium Rauricum' V. Stuttgart *et* Leipzig: Teubner, 1997, pp. 65-83.

LELLI, Emanuele "Arsinoe II in Callimaco e nelle Testimonianze Letterarie Alessandrine (Teocrito, Posidippo, Sotade e altro)", *ARF* IV (2002), pp. 5-29.

_____ *Callimachi Iambi XIV-XVII: Introduzione, Texto Critico, Traduzione e Commento*. 'Lyricorum Graecorum quae exstant' XIV. Roma: Edizioni dell' Ateneo, 2005.

LESKY, A. "Medeia", *RE* XV (1931), cc. 29-65.

_____ "Peleus and Thetis im Frühen Epos", *SFIC* XXVII-XXVIII (1956), pp. 216-226.

LIAPIS, Vayos "Double entendres in *skolia*: the etymology of *skolion*", *Eranos* XCIV (1996), pp. 111-122.

LIEBERG, Godo "L' Ordinamento ed i Reciproci Rapporti dei Carmi Maggiori di Catullo", *RFIC n.s.* XXXVI (1958), pp. 23-47.

LIGHTFOOT, J. L. *Parthenius of Nicaea. Extant Works Edited with Introduction and Commentary*. Oxford: Clarendon Press, 1999 [2003].

LINDSAY, W. M. Sexti Pompei Festi De Verborum Significatu Quae Supersunt cum Pauli Epitome. Lipsiae: Teubner, 1915 [~ Hildesheim: Georg Olms, 1965].

LLOYD-JONES, Hugh "All by Posidippus?", *in* Domenico ACCORINTI *et* Pierre CHUVIN (Edd.), *Des Géants à Dionysos. Mélanges de Mythologie et de Poésie Grecques offerts à Francis Vian*. Alessandria: Edizioni dell' Orso, 2003, pp. 277-280.

_____ "Review: Posidippo di Pella, *Epigrammi (P. Mil. Vogl. VIII 309)*, ed. Guido Bastianini e Claudio Gallazzi com la collaborazione di Colin Austin, ser. Papiri dell' Università degli Studi di Milano (Milano: Edizioni Universitarie di Lettere, Economia Diritto, 2001, 264 pp.", *IJCT* IX (2003), pp. 612-616.

_____ *Supplementum Supplementi Hellenistici*. M. SKEMPIS Indices confecit. 'Texte und Kommentare' XXVI. Berlin *et* New York: Walter de Gruyter, 2005.

LLOYD-JONES, Hugh *et* PARSONS, Peter J. *Supplementum Hellenisticum*. Berolini *et* Noui Eboraci: Walter de Gruyter, 1983.

LOBEL, Edgar *et* PAGE, Denys L. *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford: Clarendon Press, 1955.

LOHNER, José Eduardo dos Santos *Sêneca, Medéia, 56-115: Tradução e Análise*. Comentário inédito.

LOVATT, Helen "Statius, Orpheus, and the Post-Augustan Vates", *Arethusa* XL (2007), pp. 145-163.

LOWENSTAM, Steven *The Scepter and the Spear: Studies on Forms of Repetition in the Homeric Poems*. Lanham: Rowman &Littlefield Publishers, 1993.

LOYEN, André *Sidoine Apollinaire*. Tome I: Poèmes. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

LUCCIONI, Pascal "Um Éloge d' Hélène? (Théocrite, Id. XVIII, v. 29-31, Gorgias et Stésichore)", *REG* CX (1997), pp. 622-626.

LUCERI, Angelo *Gli Epitalami di Blossio Emilio Draconzio (Rom. 6 e 7)*. 'Biblioteca di Cultura Romanobarbarica' X. Roma: Herder Editrice e Libreria, 2007.

LYGHOUNIS, Maria Gilda "Elementi Tradizionali nella Poesia Nuziale Greca", *MD* XXVII (1991), pp. 159-198.

LYNE, R. O. A. M. "Notes on Catullus", *CQ* LII (2002), pp. 600-608.

MAAS, Paul "Hymenaios", *RE* IX.1 (1914), cc. 130-134.

_____ "ὕμὴν ὑμήν", *Philologus* LXVI (1907), pp. 590-596.

MacCARY, W. T. *et* WILLCOCK, M. M. *Plautus, Casina*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976 [1999].

MAEHLER, Herwig *Pindari Carmina cum Fragmentis*. Pars II: Fragmenta *et* Indices. Leipzig: B. G. Teubner, 1989.

MAHAFFY, J. P. *The Flinders Petrie Papyri. With Transcriptions, Commentaries and Index*. Vol. II: Autotypes I to XVIII. Dublin: Academy House, 1893.

MAIR, A. W. *Oppian, Coluthus, Tryphiodorus*. Cambridge: Harvard University Press, 1928 [1963].

MANGELSDORFF, Erwin A. *Das Lyrische Hochzeitsgedicht bei den Griechen und Römern*. Diss. Gießen. Hamburg: Hartung & Co, 1913.

MARASTONI, Aldus *P. Papini Stati Silvae*. Leipzig: B. G. Teubner, , 1961 [1970].

MARINONE, Nino *Berenice da Callimaco a Catullo: Texto Critico, Traduzione e Commento*. Bologna: Pàtron, 1997.

MARTELLI, Francesca "Plumbing Helicon: Poetic Property and the Material World of Statius' Silvae", *MD* LXII (2009), pp. 145-177.

MARTIN, Charles *Catullus*. New Haven *et* London: Yale University Press, 1992.

MARTINA, Angelo "Alcune Osservazioni sul Coro della Tragedia Latina dalle Origini a Seneca" *in* L. CASTAGNA (Ed.), *Nove Studi sui Cori Tragici di Seneca*. Milano: Vita e Pensiero, 1996, pp. 17-36.

MARZULLO, Benedetto *Aristofane, Le Commedie. Traduzione scenica, texto greco integralmente rinnovato e appendice critica*. Roma: Newton, 2003.

MASTRONARDE, Donald J. *Euripides, Medea*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002 [2006].

MAURACH, Gregor "Jason und Medea bei Seneca", *A&A* XII (1966), pp. 125-140.

MAYER, Roland "Neronian Classicism", *AJPh* CIII (1982), pp. 305-318.

MAZZOLI, Giancarlo "Tipologia e Strutture dei Cori Senecani", *in* L. CASTAGNA (Ed.), *Nove Studi sui Cori Tragici di Seneca*. Milano: Vita e Pensiero, 1996, pp. 3-16.

McGILL, Scott *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity.* 'American Classical Studies' XLVIII. Oxford: Oxford University Press, 2005.

McGUSHIN, P. "Catullus' *Sanctae Foedus Amicitiae*", *CPh* LXII (1967), pp. 85-93.

McNELIS, C. "Greek Grammarians and Roman Society during the Early Empire: Statius' Father and his Contemporaries", *CA* LXI (2002), pp. 67-94.

MEERWALDT, J. D. "Epithalamica I: De Himerio Sapphus Imitatore", *Mnemosyne* VII (1954), pp. 19-38.

_____ "Epithalamica II", *Mnemosyne* XIII (1960), pp. 97-110.

MELAERTS, Henri (Ed.) *Le Culte du Souverain dans l' Égypte Ptolémaïque au IIIe siècle avant notre ère. Actes du Colloque International, Bruxelles 10 mai 1995*. 'Studia Hellenistica' XXXIV. Leuven: Peeters, 1998.

MELLOR, Ronald "The New Aristocracy of Power", *in* A. J. BOYLE *et* W. J. DOMINIK (Edd.), *Flavian Rome: Culture, Image, Text*. Leiden *et* Boston: Brill, 2003, pp. 69-101.

MERKELBACH, Reinhold "ΒΟΥΚΟΛΙΑΣΤΑΙ (Der Wettgesang der Hirten)", *RhM* XCIX (1956), pp. 97-133.

_____ "Sappho und ihr Kreis", *Philologus* CI (1957), pp. 1-29.

MERKELBACH, Reinhold *et* WEST, Martin L. *Hesiodi Fragmenta Selecta*, *apud* F. SOLMSEN, *Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum*. Oxford: Clarendon Press, 1970 [1990].

_____ "The Wedding of Ceyx", *RhM* CVIII (1965), pp. 300-317.

MERRIAM, Carol U. *Love and Propaganda: Augustan Venus and the Latin Love Elegists*. 'Collection Latomus' CCC. Bruxelles: Éditions Latomus, 2006.

MERRILL, Elmer Truesdell *Catullus*. New York: Caratzas Brothers, 1976.

MERRY, W. W. *Aristophanes: Peace. With Introduction and Notes*. Vol. I *et* II. Oxford: Clarendon Press, 1900.

MESK, J. "Sappho und Theokrit in der ersten Rede des Himerius", *WS* XLIV (1924/1925), pp. 160-170.

MICHLER, Franz *Catulls Peleus–Epos: Metrische und Stilistische Untersuchungen*. 'Dissertation der Karl-Franzens-Universität Graz' LVI. Graz: Verlag für die Technische Universität Graz, 1982.

MICHON, Sacha "Une Lecture de l' *Epithalame d' Hélène* de Théocrite", *in* A. KOLDE, A. LUKINOVICH *et* A.-L. REY, Κορυφαίῳ ἀνδρί. *Mélanges offerts à André Hurst*. 'Recherches et Rencontres' XXII. Genève: Librairie Droz: 2005, pp. 213-221.

MILES, Gary B. "Characterization and the Ideal of Innocence in Theocritus' Idylls", *Ramus* VI (1977), pp. 139-164 ~ *Id. Ib.*, *in* Bernd EFFE (Hrg.), *Theokrit und die Griechische Bukolik*. 'Wege der Forschung' DLXXX. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, pp. 138-167.

MILLS, Sophie *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

MILNE, H. J. M. *Catalogue of the Literary Papyri in the British Museum*. London: The Trustees, 1927.

MITCHELL, Jane F. "The Torquati", *Historia* XV (1966), pp. 23-31.

MOREAU, Alain *Le Mythe de Jason et Médée: Le Va-nu-pied et la Sorcière*. Paris: Les Belles Lettres, 1994.

MOREL, Willy *Fragmenta Poetarum Latinorum Epicorum et Lyricorum praeter Ennium et Lucilium*. Lipsiae: B. G. Teubner, 1927.

MORELLI, Camillo "L' Epitalamio nella Tarda Poesia Latina", *SIFC* XVIII (1910), pp. 319-432.

MORRIS, I. "The Use and Abuse of Homer", *CA* V (1986), pp. 81-138.

MORWOOD, James "Catullus 64, Medea, and the François Vase", *G&R* XLVI (1999), pp. 221-231.

MOST, G. W. "On the Arrangement of Catullus' Carmina Maiora", *Philologus* CXXV (1981), pp. 109-125.

MOZLEY, J. H. *Statius*. Vol. I: Silvae, Thebaid I-IV. London *et* Cambridge: William Heinemann *et* Harvard University Press, 1928 (1982).

MRATSCHEK-HALFMANN, Sigrid *Divites et Praepotentes: Reichtum und Soziale Stellung in der Literatur der Prinzipatszeit*. 'Historia Enzelschriften' LXX. Stuttgart: Franz Steiner, 1993.

MURGATROYD, P. "The Similes in Catullus 64", *Hermes* CXXV (1997), pp. 75-84.

MURRAY, Oswyn (ed.) "Symposium and Genre in the Poetry of Horace", *JRS* LXXV (1985), pp. 39-50.

_____ *Sympotica: A Symposium on the Symposium*. Oxford: Clarendon Press: 1990 [1999].

MURRAY, Oswyn *et* TECUŞAN, Manuela (edd.) *In Vino Veritas*. London: British School at Rome, 1995.

MUTH, Robert " 'Hymenaios' und 'Epithalamion' ", *WS* LXVII (1954), pp. 5-45 ~ "Imeneo ed Epitalamio", *in* C. CALAME (Ed.), *Rito e Poesia Corale in Grecia. Guida Storica e Critica*. Roma *et* Bari: Editori Laterza, 1977, pp. 45-58.

MYNORS, R. A. B. *C. Valerii Catulli Carmina*. Oxford: Clarendon Press, 1958 (1989).

NAGY, Gregory "Transmission of Archaic Greek Sympotic Songs: From Lesbos to Alexandria", *CI* XXXI (2004), pp. 26-48.

NAUCK, A. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Hildesheim: Georg Olms, 1964 [Reprografischer Nachdrucker der Ausgabe Leipzig: Teubner, 1889].

NAUTA, Ruurd R. "Catullus 63 in a Roman Context", *Mnemosyne* LVII (2004), pp. 596-628.

_____ *Poetry for Patrons. Literary Comunication in the Age of Domitian*. 'Mnemosyne Supplementum' CCVI. Leiden: Brill, 2001.

_____ "Statius in the *Silvae*", *in* R. R. NAUTA, H.-J. Van DAM *et* J. J. L. SMOLENAARS (Edd.), *The Poetry of Statius*. 'Mnemosyne Supplementum' CCCVI. Leiden *et* Boston: Brill, 2008, pp. 143-174.

NAUTA, Ruurd R., Van DAM, Harm-Jan *et* SMOLENAARS, Johannes J. L. (Edd.) *Flavian Poetry*. 'Mnemosyne Supplementum' CCLXX. Leiden *et* Boston: Brill, 2006.

_____ (Edd.) *The Poetry of Statius*. 'Mnemosyne Supplementum' CCCVI. Leiden *et* Boston: Brill, 2008.

NÉMETI, Annalisa *Lucio Anneo Seneca, Medea. Introduzione, traduzione e commento, com un saggio di Guido Paduano*. Pisa: Edizioni Ets, 2003.

NETHERCUT, William R. "The Art of Catullus 62", *in* Carl DEROUX (Ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*. 'Collection Latomus' CLXIV. Bruxelles: Latomus, 1979, pp. 229-238.

NEUBECKER, Annemarie Jeanette *Philodemus, Über die Musik IV. Buch. Text, Übersetzung und Kommentar*. Napoli: Bibliopolis, 1986.

NEUDLING, Chester Louis *A Prosopography to Catullus*. 'Iowa Studies in Classical Philology' XII. Oxford: 1955.

NEWLANDS, Carole E. "Statius' Prose Prefaces", *in* Rolando FERRI, J. Mira SEO *et* Katharina VOLK (Edd.), *Callida Musa: Papers on Latin Literature in Honor of R. Elaine Fantham*. 'Materiali e Discussioni per l' Analisi dei Texti Classici' LXI. Pisa *et* Roma: Fabrizio Serra Editore, 2009, pp. 229-242 = *MD* LXI (2009), pp. 229-242.

_____ *Statius'* Silvae and the Poetics of Empire. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

NEWMAN, John Kevin *Roman Catullus and the Modification of the Alexandrian Sensibility*. Hildesheim: Weidmann, 1990.

NEWMYER, Stephen Thomas *The Silvae of Statius*: *Structure and Theme*. 'Mnemosyne Supplementum' LIII. Leiden: E. J. Brill, 1979.

NICKAU, Klaus *Ammonii De Adfinium Vocabulorum Differentia*. Lipsiae: B. G. Teubner, 1966.

NORDEN, Eduard *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte Religiöser Rede*. Leipzig *et* Berlin: B. G. Teubner, 1913.

NORDHEIDER, H. W. "Πηλεύς", *LfgrE* XIX (2001), cc. 1220-1225.

NUZZO, Gianfranco *Gaio Valerio Catullo: Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*. Palermo: Palumbo, 1997-1998.

OAKLEY, John H. *et* SINOS, Rebecca H. *The Wedding in Ancient Athens*. London *et* Madison: The University of Wisconsin Press, 1993.

O'HARA, James J. "The Significance of Vergil's Acidalia Mater and Venus Erycina in Catullus ad Ovid", *HSCPh* XCIII (1990), pp. 335-342.

OKSALA, Päivö " 'Fides' und 'Pietas' bei Catull", *Arctos n.s.* II (1958), pp. 88-103.

OLIVA NETO, João Angelo *O Livro de Catulo*. 'Texto & Arte' XIII. São Paulo: EDUSP, 1996.

OLSON, S. Douglas *Aristophanes, Peace. Edited with Introduction and Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 1998 [2003].

OSWALD, Renate "Hochzeitsbräuche und –ritual", *DNP* V (1998), cc. 649-656.

O'SULLIVAN, J. N. "Θέτις", *LfgrE* XIII (1989), cc. 1027-1029.

PAGE, Denys L. *Epigrammata Graeca*. Oxonii: Typographeo Clarendoniano, 1975.

_____ *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

_____ *Sappho and Alcaeus*. Oxford: Clarendon Press, 1955.

_____ *Supplementum Lyricis Graecis*. Oxford: Clarendon Press, 1974.

PANOUSSI, Vassiliki "Sexuality and Ritual: Catullus' Wedding Poems", *in* M. B. SIKNNER (Ed.), *A Companion to Catullus*. 'Blackwell Companions to the Ancient World'. Oxford: Blackwell Publishing, 2007, pp. 276-292.

PANTELIA, Maria C. "Theocritus at Sparta: Homeric Allusions in Theocritus' Idyll 18", *Hermes* CXXIII (1995), pp. 76-81.

PAPAIOANNOU, Sophia "Wedding Bells or Death Knells? Cross-Textual Doom and Poetics in 'Depicting' Famous Epic Banquets: Catullus, c. 64. 43-51 and Vergil, Aeneid 1.637 ff.", *Ordia Prima* V (2006), pp. 73-90.

PARATORE, Ettore *Anatomie Plautine: Amphitruo, Casina, Curculio, Miles Gloriosus*. A cura di Roberto M. Danese e Cesare Questa. 'Ludus Philologiae' XII. Urbino: QuattroVenti, 2003.

PARISINOU, Eva " 'Lighting' the World of Women: Lamps and Torches in the Hands of Women in the Late Archaic and Classical Periods", *G&R* XLVII (2000), pp. 19-43.

PARKER, L. P. E. *The Songs of Aristophanes*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

PAVLOVSKIS, Zoja "From Statius to Ennodius: A Brief History of Prose Prefaces to Poems", *RIL* CI (1967), pp. 535-567.

_____ "Statius and the Late Latin Epithalamia", *CPh* LX (1965), pp. 164-177.

PEASE, Arthur Stanley *Publi Vergili Maronis Aeneidos: Liber Quartus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967 [Reprint of *Publi Vergili Maronis Aeneidos: Liber Quartus*. Cambridge: Harvard University Press, 1935].

PEDERZANI, Ombretta *Il Talamo, l' Albero e lo Specchio. Saggio di Commento a Stat. Silv. I 2, II 3, III 4*. Bari: Edipuglia, 1995.

PEEK, W. "Poseidippos [3]", *RE* XXI.2 (1953), cc. 428-446.

PENNISI, Giuseppe "C. Valerii Catulli Epithalamium Carmen 62", *Studi Latini e Italiani* VI (1992), pp. 45-51.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha *Estudos de História da Cultura Clássica*. Vol. II: *Cultura Romana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1980.

PERNOT, Laurent *La Rhétorique de l' Éloge dans le Monde Gréco-Romain*. Tome I: Histoire et Technique; tome II: Les Valeurs. 'Collection des Études Augustiniennes, série Antiquité' CXXXVII-CXXXVIII. Paris: Institut d' Études Augustiniennes, 1993.

_____ "Les *TOPOI* de l' Éloge chez Ménandros le Rhéteur", *REG* XCIX (1986), pp. 33-53.

_____ "Ménandre le Rhéteur", *in* Richard GOULET, *Dictionnaire des Philosophes Antiques*. Vol. IV: *De Labeo à Ovidius*. Paris: CNRS Editions, 2005, pp. 433-437.

PERROTTA, Gennaro "Il Carme 64 di Catullo e i Suoi Pretesi Originali Ellenistici", *in Idem*, *Cesare, Catullo, Orazio e Altri Saggi: Scritti Minori I*. A cura di Bruno Gentili, Giuseppe Morelli *et* Gregorio Serrao. 'Filologia e Critica' XI. Roma: Edizioni dell' Ateneo, 1972, pp. 63-147.

PERUTELLI, Alessandro "Il Primo Coro della Medea di Seneca", *MD* XXIII (1989), pp. 99-117.

PERYSINAKIS, I. N. "Penelope's ΕΕΔΝΑ Again", *CQ n.s.* XLI (1991), pp. 297-302.

PFEIFFER, Rudolfus. *Callimachus*. Vol I: *Fragmenta*. Oxonii: Typographeo Clarendoniano, 1949 (1998).

_____ *Callimachus*. Vol. II: *Hymni et Epigrammata*. Oxonii: Typographeo Clarendoniano, 1949 (1998).

PHILIPPIDES, Katerina "Terence's *Eunuchus*: Elements of the marriage ritual in the rape scene", *Mnemosyne* XLVIII (1995), pp. 272-284.

PIGHI, Giovanni Battista "La Struttura del carme LXI di Catullo", *Humanitas* II (1948/1949), pp. 41-53.

PLATNAUER, Maurice *Aristophanes: Peace. Edited with Introduction and Commentary*. Oxford: Clarendon Press, 1964.

_____ *Claudian*. Vol. I *et* II. London *et* Cambridge: William Heinemann *et* Harvard University Press, 1922 [1990 *et* 1972].

POMEROY, S. B. *Women in Hellenistic Egypt: From Alexander to Cleopatra*. New York: Shocken Books, 1984.

PONTANI, Filippomaria "Catullus 64 and the Hesiodic *Catalogue*: A Suggestion", *Philologus* CXLIV (2000), pp. 267-276.

POWELL, Iohannes U. *Collectanea Alexandrina*. Oxonii: Typographeo Clarendoniano, 1925.

PRETE, Sextus *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis Opuscula*. Leipzig: B. G. Teubner, 1978.

PRIOUX, Évelyne *Petits Musées em Vers: Épigramme et Discours sur les Collections Antiques*. 'L' Art & l' Essai' V. Paris: CTHS *et* INHA, 2008.

_____ *Regards Alexandrins: Historie et Théorie des Arts dans l' Épigramme Hellénistique*. 'Hellenistica Groningana' XII. Leuven: Peeters, 2007.

PUTNAM, M. J. "The Art of Catullus 64", *HSCPh* LXV (1961), pp. 165-205.

QUAEGEBEUR, Jan "Documents Égyptiens Anciens et Nouveaux Relatifs à Arsinoé Philadelphe", *in* H. MELAERTS (Ed.), *Le Culte du Souverain dans l' Égypte Ptolémaïque au IIIe siècle avant notre ère. Actes du Colloque International,*

Bruxelles 10 mai 1995. 'Studia Hellenistica' XXXIV. Leuven: Peeters, 1998, pp. 73-108.

QUESTA, Cesare *Sei Letture Plautine: Aulularia, Casina, Menaechmi, Miles Gloriosus, Mostellaria, Pseudolos*. 'Ludus Philologiae' XIV. Urbino: QuattroVenti, 2004.

_____ *Titus Maccius Plautus: Casina*. 'Editio Plautina Sarsinatis' VI. Sarsinae *et* Urbini: QuattroVenti, 2001.

QUINN, Kenneth *Catullus, The Poems*. London: Macmillan, 1970.

_____ "Trends in Catullan Criticism", *ANRW* I 3 (1973), pp. 386-389.

RAAFLAUB, Kurt A. "Homeric Society", *in* I. MORRIS *et* B. POWELL (edd.), *A New Companion to Homer*. Leiden, New York *et* Köln: Brill, 1997, pp. 624-648.

RABE, Hugo *Aphthonii Progymnasmata*. 'Rhetores Graeci' X. Leipzig: B. G. Teubneri, 1926.

_____ *Hermogenis Opera*. Leipzig: B. G. Teubner, 1913.

RACE, William H. *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*. Atlanta: American Philological Association *et* Scholars Press, 1990.

RADERMACHER, Ludwig *M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri XII*. Vol. I *et* II. Lipsiae: B. G. Teubner, 1965.

RADERMACHER, Ludwig *et* USENER, Hermman *Dionysii Halicarnasei quae exstant*. Vol. VI: Opusculorum uolumen secundum. Stuttgart: B. G. Teubner, 1965.

RADKE, A. E. "Zu Catull C. 62, 6.7", *Hermes* C (1972), pp. 117-120.

RADT, Stefan *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. IV: Sophocles [F 730 a-g edidit R. KANNICHT]. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.

RAMELLI, Ilaria *Marziano Capella, Le Nozze di Filologia e Mercurio. Introduzione, traduzione, commentario e appendici*. Milano: Bompiani Il Pensiero Occidentale, 2001 [2004].

RAVENNA, Giovanni *Le Nozze di Polemio e Araneola (Sidonio Apollinare,* Carmina *XIV-XV)*. Bologna: Pàtron Editore, 1990.

REED, Joseph D. "Arsinoe's Adonis and the Poetics of Ptolemaic Imperialism", *TAPhA* CXXX (2000), pp. 319-351.

_____ *Bion of Smyrna, The Fragments and the Adonis*. *Edited with Introduction and Commentary*. 'Cambridge Classical Texts and Commentaries' XXXIII. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

_____ "Continuity and Change in Greek Bucolic between Theocritus and Virgil", *in* M. FANTUZZI *et* T. PAPANGHELIS, *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden *et* Boston: Brill, 2006, pp. 209-234.

REES, Roger "Common Sense in Catullus 64", *AJPh* CXV (1994), pp. 75-88.

REHM, Rush *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 1994 [1996].

REITZENSTEIN, Richard *Epigramm und Skolion: Ein Beitrag zur Geschichte der Alexandrinischen Dichtung*. Hildesheim *et* New York: Georg Olms, 1970. [Reprografischer Nachdrucker der Ausgabe Giessen: J. Ricker'sche Buchhandlung, 1893.]

_____ "Die Hochzeit des Peleus und der Thetis", *Hermes* XXXV (1900), pp. 73-105.

REYDELLET, Marc *Venance Fortunat, Poèmes*. Tome II: Livres V-VIII. Paris: Les Belles Lettres, 1998 [2003].

RICCI, Maria Lisa *Claudii Claudiani Carmina Minora. Introduzione, traduzione e commento. Presentazione di Luigi Piacente*. Bari: Edipuglia, 2001.

RIESE, Alexander *Die Gedichte des Catullus*. Leipzig: B. G. Teubner, 1884.

ROBERTS, Michael "The Use of Myth in Latin Epithalamia from Statius to Venantius Fortunatus", *TAPhA* CXIX (1989), pp. 321-348.

ROBINSON, Timothy Jesse "Under the Cover of Epic: Pretexts, Subtexts and Textiles in Catullus' carmen 64", *Ramus* XXXV (2006), pp. 29-62.

RODRIGUES Jr., Fernando *Epopéia e Poesia Alexandrina: Estudo e Tradução do Canto III dos* Argonáutica *de Apolônio Ródio*. Dissertação de Mestrado defendida junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2005.

ROHDEN, P. von "Arruntius [26]", *RE* II 1 (1895), cc. 1265-1266.

ROSATI, Gianpiero "Muse and Power in the Poetry of Statius", *in* Efrossini SPENTZOU *et* Don FOWLER (Edd.), *Cultivating the Muse: Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 229-251.

ROSENMEYER, Thomas G. *Senecan Drama and Stoic Cosmology*. Berkeley, Los Angeles *et* Oxford: University of California Press, 1989.

ROSKAM, Geert "Mariage ou Virginité? Le *carmen* 62 de Catulle et la lutte entre deux idéaux de vie", *Latomus* LIX (2000), pp. 41-56.

ROSSI, Laura "La *Chioma di Berenice*: Catullo 66, 79-88, Callimaco e la Propaganda di Corte", *RFIC* CXXVIII (2000), pp. 299-312.

ROSSI, Luigi E. "I Generi Letterari e le Loro Leggi Scritte e non Scritte nelle Letterature Classiche", *BICS* XVIII (1971), pp. 69-94.

_____ "Vittoria e Sconfitta nell' Agone Bucolico Letterario", *GIF* XXIII (1971), pp. 13-24.

RUDD, Niall "Dido's *Culpa*", *in* S. J. HARRISON (Ed.), *Oxford Readings in Vergil's* Aeneid. Oxford: Oxford University Press, 1990, pp. 145-166 ~ *Idem*, *Lines of Enquiry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976, pp. 32-53.

RUIZ SÁNCHEZ, Marcos "Formal Technique and Epithalamial Setting in the Song of the Parcae", *AJPh* CXVIII (1997), pp. 75-88.

_____ "La Técnica de la Reminiscencia Verbal em el Episodio de Ariadna del Poema LXIV de Catulo", *Myrtia* X (1995), pp. 117-155.

RUSSELL, D. A. "Rhetors at the Wedding", *PCPhS* XXV (1979), pp. 104-117.

RUSSELL, D. A. *et* WILSON, N. G. *Menander Rhetor*. Edited with translation and commentary. Oxford: Clarendon Press, 1981.

RUSSO, Joseph, FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel *et* HEUBECK, Alfred *A Commentary on Homer's Odyssey*. Vol. III: Books XVII-XXIV. Oxford: Clarendon Press, 1992.

RZACH, Aloisius *Hesiodi Carmina*. Stuttgart: B. G. Teubner, 1913 [1967].

SALANITRO, Giovanni *Osidio Geta, Medea. Introduzione, Testo Critico, Traduzione ed Indici. Con un Profilo della Poesia Centonaria Greco-Latina*. 'Bibliotheca Athena' XXIV. Roma: Edizioni dell' Ateneo, 1981.

SANDY, Gerald N. "Catullus 63 and the Theme of Marriage", *AJPh* XCII (1971), pp. 185-195.

SARIAN, Haiganuch "Hécate Duplo de Ártemis: Uma Interpretação da Cratera Ática de Toronto.", *Boletim do CPA* IV (1997), pp. 15-22.

_____ "Hekate", *LIMC* VI (1992), tomo 1, pp. 985-1018.

_____ "Hekate", *LIMC* VI (1992), tomo 2, pp. 654-673.

SCHÄFER, Antje *Vergils Eklogen 3 und 7 in der Tradition der lateinischen Streitdichtung*. 'Studien zur klassischen Philologie' CXXIX. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.

SCHÄFER, Eckart *Das Verhältnis von Erlebnis und Kunstgestalt bei Catull*. 'Hermes Einzelschriften' XVIII. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1966.

SCHMALE, Michaela *Bilderreigen und Erzähllabyrinth: Catulls Carmen 64*. München: K. G. Saur, 2004.

SCHNEIDER, Otto *Callimachea*. Vol. II. Lipsiae: B. G. Teubner, 1873.

SCHRÖDER, Stephan "Skeptische Überlegungen zum Mailänder Epigrammpapyrus (P. Mil. Vogl. VIII 309)", *ZPE* CXLVIII (2004), pp. 29-73.

SEAFORD, R. "The Tragic Wedding", *JHS* CVII (1987), pp. 106-130.

SEBESTA, Judith Lynn *et* BONFANTE, Larissa (Edd.) *The World of Roman Costume*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1994.

SEGAL, C. "The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus' Return", *Arion* I (1962), pp. 17-64 ~ *Idem*, "The Phaeacians and Odysseus' return", *in Singers, Heroes and Gods in the* Odyssey: Ithaca *et* London: Cornell University Press, pp. 12-64.

_____ "Violence and the Other: Greek, Female, and Barbarian in Euripides' Hecuba", *TAPhA* CXX (1990), pp. 109-131.

SENS, Alexander "Doricisms in the New and Old Posidippus", in B. ACOSTA-HUGHES, E. KOSMETATOU *et* M. BAUMBACH (edd.), *Labored in Papyrus Leaves: Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P.Mil. Vogl. VIII 309)*. 'Hellenic Studies' II. Washington: Center for Hellenic Studies, 2004, pp. 65-83.

SERRAO, Gregorio "L' Idillio V di Teocrito: Realtà campestre e stilizzazione letteraria", *QUCC* XIX (1975), pp. 73-109.

_____ *Problemi di Poesia Alessandrina I: Studi su Teocrito*. Roma: Edizioni dell' Ateneo, 1971.

SEVERYNS, Albert *Recherches sur la Chrestomathie de Proclos*. Première Partie: Le Codex 239 de Photius, Tome II: Texte, Traduction, Commentaire. 'Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l' Université de Liége' LXXIX. Paris: Les Belles Lettres, 1939 [1977].

SHACKLETON BAILEY, D. R. *Martialis Epigrammata*. Stuttgart: B. G. Teubner, 1990.

SKINNER, Marilyn B. (Ed.) *A Companion to Catullus*. 'Blackwell Companions to the Ancient World'. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

_____ "Iphigenia and Polyxena: A Lucretian Allusion in Catullus", *PCP* XI (1976), pp. 52-61.

_____ "Rhamnusia Virgo", *ClAnt* III (1984), pp. 134-141.

SKLENÁŘ, R. "How to Dress (for) na Epyllion: The Fabrics of Catullus 64", *Hermes* CXXXIV (2006), pp. 385-397.

SKUTSCH, Otto "Helen, her Name and Nature", *JHS* CVII (1987), pp. 188-193.

SLATKIN, Laura *The Power of Thetis: Allusion and Interpretation in the* Iliad. Berkeley, Los Angeles *et* London: University of California Press, 1991 [1995].

SLEHOFEROVA, Vera "Zwei Seltene Vasendarstellungen Wohlbekannter Sagen", *AK* XXIX (1986), pp. 82-88.

SNODGRASS , A. M. "An Historical Homeric Society", *JHS* XCIV (1974), pp. 114-125.

SOLMSEN, Friedrich *Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum*. Oxford: Clarendon Press: 1970 [1990].

SOMMERSTEIN, Alan H. *Birds. Edited with translation and notes*. 'The Comedies of Aristophanes' VI. Warminster: Aris & Phillips, 1987.

_____ *Peace. Edited with translation and notes*. 'The Comedies of Aristophanes' V. Warminster: Aris & Phillips, 1990.

SPENGEL, L. *Rhetores Graeci*. Vol. II. Leipzig: B. G. Teubner, 1854.

STANZEL, Karl-Heinz *Liebende Hirten: Theokrits Bukolik und die Alexandrinische Poesie*. 'Beiträge zur Altertumskunde' LX. Leipzig *et* Stuttgart: B. G. Teubner, 1995.

STEIER, M. "Myrtos", *RE* XVI.1 (1933), cc. 1171-1183.

STEIN-HÖLKESKAMP, Elke *Das Römische Gastmahl: Eine Kulturgeschichte*. München: C. H. Beck, 2005.

STEPHENS, Susan A. "Battle of Books", *in* K. J. GUTZWILLER (ed.), *The New Posidippus: A Hellenistic Poetry Book*. Oxford: Oxford University Press, 2005, pp. 229-248.

_____ "For you, Arsinoe ...", in B. ACOSTA-HUGHES, E. KOSMETATOU *et* M. BAUMBACH (edd.), *Labored in Papyrus Leaves: Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P.Mil. Vogl. VIII 309)*. 'Hellenic Studies' II. Washington: Center for Hellenic Studies, 2004, pp. 84-93.

_____ "Ptolemaic Pastoral", *in* M. FANTUZZI *et* T. PAPANGHELIS, *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden *et* Boston: Brill, 2006, pp. 91-117.

_____ *Seeing Double: Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*. 'Hellenistic Culture and Society' XXXVII. Berkeley, Los Angeles *et* London: University of California Press, 2003.

STERN, J. "Theocritus's *Epithalamium for Helen*", *RBPH* LVI (1978), pp. 29-37.

STIGERS, Eva Stehle "Retreat from the Male: Catullus 62 and Sappho's Erotic Flowers", *Ramus* VI (1977), pp. 83-102.

STOEVESANDT, Magdalene "Catull 64 und die Ilias: Das Peleus-Thetis-Epyllion im Lichte der neueren Homer-Forschung", *WJA* XX (1994/95), pp. 167-205.

STOUT, Selatie Edgar *Plinius, Epistulae. A Critical Edition*. Bloomington: Indiana University Press, 1962.

STYKA, Jerzy *Fas et Antiqua Castitudo: Die Ästhetik der Römischen Dichtung der republikanischen Epoche*. 'Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium' XIX. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995.

SYNDIKUS, Hans Peter *Catull: Eine Interpretation*. Teil I: *Die Kleinen Gedichte (1-60)*. 'Impulse der Forschung' LV. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

_____ *Catull: Eine Interpretation*. Teil II: *Die Großen Gedichte (61-68)*. 'Impulse der Forschung' LV. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.

SZELEST, Hanna "Mythologie und ihre Rolle in den 'Silvae' des Statius", *Eos* LX (1972), pp. 309-317.

TAISNE, Anne-Marie *L'Esthétique de Stace. La Peinture des Correspondances*. 'Collection d' Études Anciennes de l' Association Guillaume Budé' CXXII. Paris: Les Belles Lettres, 1994.

TAR, Ibolya *et* MAYER, Péter (Edd.) *Studia Catulliana. In memoriam Stephani Caroli Horvath (1931-1966)*. Szeged: Gold Press, 2005.

TARRANT, R. J. "Senecan Drama and its Antecedents", *HSCPh* LXXXII (1978), pp. 213-263.

TEORDSSON, S.-T. "The Etymology of *scolion*", *Eranos* LXXXVII (1989), pp. 127-132.

THILO, Georg *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*. Hildesheim: Georg Olms, 1986.

THOMAS, Richard F. "Catullus and the Polemics of Poetic Reference (Poem 64. 1-18)", *AJPh* CIII (1982), pp. 144-164.

THOMPSON, Dorothy J. "Posidippus, Poet of the Ptolemies", *in* K. J. GUTZWILLER (ed.), *The New Posidippus: A Hellenistic Poetry Book*. Oxford: Oxford University Press, 2005, pp. 269-283.

THOMSEN, Ole "An Introduction to the Study of Catullus' Wedding Poems: The Ritual Drama of Catullus 62", *C&M* LIII (2002), pp. 255-287.

_____ *Ritual and Desire: Catullus 61 and 62 and other ancient documents on wedding and marriage*. Aarhus: Aarhus University Press, 1992.

THOMSON, D. F. S. *Catullus. Edited with a Textual and Interpretative Commentary*. 'Phoenix Supplementary Volume' XXXIV. Toronto: University of Toronto Press, 1998 [2003].

TRAGLIA, Antonio *Poetae Novi*. 'Poetarum Latinorum Reliquiae' VIII. Roma: Edizioni dell' Ateneo, 1974.

TRAILL, David A. "Ring-Composition in Catullus 64", *CJ* 76 (1980/1981), pp. 232-241.

TRAINA, Alfonso "Allusività Catulliana (Due Note al c. 64)", *in Idem*, *Poeti Latini (e Neolatini): Note e Saggi Filologici*. Vol. I. Bologna: Pàtron, 1975 [1986], pp. 131-158 ~ *Studi Classici in Onore di Q. Cataudella*.Vol. III. Catania: Università di Catania, pp. 99-114.

TRÄNKLE, Hermann "Catullprobleme", *MH* XXXVIII (1981), pp. 245-258.

TRAPPES-LOMAX, John M. *Catullus: A Textual Reappraisal*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2007.

TREGGIARI, Susan *Roman Marriage*. Iusti Coniuges *from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

TRIMBLE, Gail "Catullus and the Tragedy of Ariadne", *Mosaïque* I (2009), pp. 1-19.

TSOMIS, Georgios *Zusammenschau der Frühgriechischen Monodischen Melik (Alkaios, Sappho, Anakreon)*. 'Palingenesia' LXX. Stuttgart: Franz Steiner, 2001.

TUFTE, Virginia J. " 'High Wedlock then be Honored': Rhetoric and the Epithalamium", *PCP* I (1966), pp. 32-41.

_____ *The Poetry of Marriage. The Epithalamium and its Development in England*. 'University of Southern California Studies in Comparative Literature' II. Los Angeles: Tinnon-Brown, 1970.

Van DAM, Harm-Jan "Multiple Imitation of Epic Models in the *Silvae*", *in* R. R. NAUTA, H.-J. Van DAM *et* J. J. L. SMOLENAARS (Edd.), *Flavian Poetry*. 'Mnemosyne Supplementum' CCLXX. Leiden *et* Boston: Brill, 2006, pp. 185-205.

_____ *P. Papinius Statius, Silvae Book II: A Commentary*. 'Mnemosyne Supplementum' LXXXII. Leiden: E. J. Brill, 1984.

_____ "Statius, 'Silvae'. Forschungsbericht 1974-1984", *ANRW* II 32, 5 (1986), pp. 2727-2753.

_____ "Wandering Woods Again: From Poliziano to Grotius", *in* R. R. NAUTA, H.-J. Van DAM *et* J. J. L. SMOLENAARS (Edd.), *The Poetry of Statius*. 'Mnemosyne Supplementum' CCCVI. Leiden *et* Boston: Brill, 2008, pp. 45-64.

Van der HORST, P. C. "Fatum, Tria Fata: Parca, Tres Parcae", *Mnemosyne* XI [Series III] (1943), pp. 217-227.

Van der VALK, M. "On the Composition of the Attic Skolia", *Hermes* CII (1974), pp. 1-20.

VANNINI, Giulio "Di Nuovo su Catullo 62,22: la fanciulla ritrosa", *MD* LVIII (2007), pp. 225-226.

Van NORTWICK, Thomas "Penelope and Nausicaa", *TAPhA* CIX (1979), pp. 269-276.

Van SICKLE, John "Theocritus and the Development of the Conception of Bucolic Genre", *Ramus* V (1976), pp. 18-44.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de *O Cancioneiro de Lésbia*. 'Roma Grécia' I. São Paulo: Hucitec, 1991.

VERDIÈRE, Raoul "Considérations sur trois poètes de la Latinité d' Argent: Iulius Cerialis – Turnus – Arruntius Stella", *Eos* LXXVI (1988), pp. 315-323.

VERNANT, J.-P. "O Casamento", *in Mito e Sociedade na Grécia Antiga*, tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de Brasília & José Olímpio Editora, 1992, pp. 48-70 = = "Le Mariage em Grèce Archaique", *PP* XXVIII (1973), pp. 51-74.

VERSTRAETE, Beert C. "Originality and Manneirism in Statius's Use of Myth in the Silvae", *AC* LII (1983), pp. 195-205.

VESSEY, David. W. T. C. "Aspects of Statius' Epithalamion", *Mnemosyne* XXV [Series IV] (1972), pp. 172-187.

VETTA, Massimo (ed.) *Poesia e Simposio nella Grecia Antica: Guida Storica e Critica*. Bari: Laterza, 1983 [1995].

VIDAL-NAQUET, Pierre "Valeurs religieuses et mythiques de la terre e du sacrifice dans l' Odyssée", *Annales ESC* XXV (1970), pp. 1278-1297 ~ *Idem*, *Le Chasseur Noir: Formes de Pensée et Formes de Société dans le Monde Grec*. Paris: Éditions la Découverte, 1991, pp. 39-68.

VILJAMAA, Toivo *Studies in Greek Encomiastic Poetry of the Early Byzantine Period*. 'Commentationes Humanarum Litterarum' XLII. Helsinki *et* Helsingfors: Societas Scientiarum Fennica, 1968.

VOGEL, Fridericus *Magni Felicis Ennodi Opera*. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1885 (1961).

VOGT-SPIRA, Gregor "Ennius, *Medea*: Eine Fremde in Rom", *in* Gesine MANUWALD (Hrg.), *Identität und Alterität in der frührömischen Tragödie*. 'Identitäten und Alteritäten' III. Würzburg: Ergon, 2000, pp. 264-275.

VOIGT, Eva-Maria *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*. Amsterdam: Athenaeum *et* Polak & Van Gennep, 1971.

VOLLMER, Friedrich *Publius Papinius Statius, Silvarum Libri*. Hildesheim *et* New York: Georg Olms Verlag, 1971. [Reprografischer Nachdrucker der Ausgabe Leipzig: B. G. Teubner, 1898.]

VÖSSING, Konrad *Mensa Regia: Das Bankett beim hellenistischen König und beim römischen Kaiser*. 'Beiträge zur Altertumskunde' CXCIII. Leipzig *et* München: K. G. Saur, 2004.

VRUGT-LENTZ, J. T. "Die Singenden Parzen des Catulls", *Mnemosyne* XVI (1963), pp. 262-266.

WAGNER, Richardus *Mythographi Graeci*. Vol. I: *Apollodori Bibliotheca*. Stuttgart: B. G. Teubner, 1965.

WALKER, Henry J. *Theseus and Athens*. New York *et* Oxford: Oxford University Press, 1995.

WARDEN, John "Catullus 64: Structure and Meaning", *CJ* XCIII (1998), pp. 397-415.

WATSON, Patricia "Martial on the Wedding of Stella and Violentilla", *Latomus* LVIII (1999), pp. 348-356.

_____ "Puella and Virgo", *Glotta* LXI (1983), pp. 119-143.

WEBER, Gregor *Dichtung und Höfische Gesellschaft: Die Rezeption von Zeitgeschichte am Hof der ersten drei Ptolemäer*. 'Hermes Einzelschriften' LXII. Stuttgart: Franz Steiner, 1993.

WEBSTER, T. B. L. "The Myth of Ariadne from Homer to Catullus", *G&R* XIII (1966), pp. 22-31.

WENDEL, K. *Scholia in Theocritum vetera*. Leipzig: Teubner, 1914 [1967].

WERNER, Christian *Eurípides. Duas Tragédias Gregas: Hécuba e Troianas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____ "As Performances de Cassandra em *Troianas* de Eurípides", *Letras Clássicas* VI (2002), pp. 117-133.

_____ *Troianas, de Eurípides: Estudo e Tradução*. Dissertação de Mestrado defendida junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 1999.

WERNER, Erika P. N. *Os Hinos de Calímaco: Poesia e Poética*. Dissertação de Mestrado defendida junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2005.

WEST, Martin L. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin *et* New York: Walter de Gruyter, 1974.

WHEELER, Arthur Leslie *Catullus and the Traditions of Ancient Poetry*. 'Sather Classical Lectures' IX. Berkeley, Los Angeles *et* London: University of California Press, 1934 (1974).

_____ "Tradition in the Epithalamium", *AJPh* LI (1930), pp. 205-223.

WHITBY, Mary (ed.) *The Propaganda of Power: The Role of Panegyric in Late Antiquity*. 'Mnenosyne Supplementum' CLXXXIII. Leiden, Boston *et* Köln: Brill, 1998.

WHITE, Heather "La Corsa di Pallade e di Elena in Callimaco e Teocrito", *SicGym* XLIV (1991), 261-263.

_____ "Textual and Interpretative Problems in Theocritus' *Idyll* XVIII", *QUCC n.s.* III [XXXII] (1979), pp. 107-116.

WHITE, Peter "*Amicitia* and the Profession of Poetry in Early Imperial Rome", *JRS* LXVIII (1978), pp. 74-92.

_____ "The Friends of Martial, Statius, and Pliny, and the Dispersal of Patronage", *HSCPh* LXXIX (1975), pp. 265-300.

_____ "The Presentation and Dedication of the *Silvae* and the *Epigrams*", *JRS* LXIV (1974), pp. 40-61.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von *Bucolici Graeci*. Oxford: Clarendon Press, 1905.

_____ *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*. Vol. I *et* II. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1924.

_____ *Die Textgeschichte der Griechischen Lyriker*. 'Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen – Philologisch-Historische Klasse', Neue Folge Band IV, no. III. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1900.

WILKINS, A. S. *M. Tulli Ciceronis Rhetorica*. Tom. II: *Brutus, Orator, De Optimo Genere Oratorum, Partitiones Oratoriae, Topica*. Oxonii: Typographeo Clarendoniano, 1955 (1903).

WILLIAMS, Gordon "Some Aspects of Roman Marriage Ceremonies and Ideals", *JRS* XLVIII (1958), pp. 16-29.

_____ *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford: Calrendon Press, 1968.

WILLS, Jeffrey *Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

WILSON, E. Faye "Pastoral and Epithalamium in Latin Literature", *Speculum* XXIII (1948), pp. 35-57.

WILSON, Marcus "After the Silence: Tacitus, Suetonius, Juvenal", *in* A. J. BOYLE *et* W. J. DOMINIK (Edd.), *Flavian Rome: Culture, Image, Text*. Leiden *et* Boston: Brill, 2003, pp. 523-542.

WIMMEL, Walter *Kallimachos in Rom: Die Nachfolge seines Apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*. 'Hermes Einzelschriften' XVI. Wiesbaden: Franz Steiner, 1960.

WISEMAN, T. P. *Catullus and his World: A Reappraisal*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985 [1987].

_____ "Catullus' Iacchus and Ariadne", *LCM* II (1977), pp. 177-180.

_____ "Catullus 64 again", *LCM* III (1978), pp. 21-22.

_____ *Clio's Cosmetics: Three Studies in Greco-Roman Literature*. Leicester: Leicester University Press, 1979.

WISSOWA, Georg "Fescennini Versus", *RE* VI (1907), cc. 2222-2223.

WOLFF, Étienne *Dracontius, Oeuvres*. Tome IV: Poèmes Profanes VI-X; Fragments. Paris: Les Belles Lettres, 1996 [2002].

WOLFF, J. "Marriage Law and Family Organization in Ancient Athens: A study on the interrelation of public and private in the Greek city", *Traditio* II (1944), pp. 43-95.

WÜNSCH, Richard "Hymnos", *RE* Band IX (1916), cc. 140-83.

WÜST, Ernst "Polyxena", *RE* XXI (1952), cc. 1840-1850.

YATROMANOLAKIS, Dimitrios "Alexandrian Sappho Revisited", *HSCPh* XCIX (1999), pp. 179-195.

ZANETTO, Giuseppe *Aristofane, Gli Uccelli. Introduzione e Traduzione di Dario Del Corno*. Milan: Fondazione Lorenzo Valla & Arnoldo Mondadori Editore, 1987 [1992].

ZANKER, Paul *The Power of Images in the Age of Augustus. Translated by Alan Shapiro*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1988.

ZEINER-CARMICHAEL, Noelle K. *Nothing Ordinary Here: Statius as Creator of Distinction in the Silvae*. London *et* New York: Routledge, 2005.

_____ "Perfecting the Ideal: Molding Roman Women in Statius's *Silvae*", *Arethusa* XL (2007), pp. 165-181.

ZETZEL, James E. G. "Catullus, Ennius, and the Poetics of Allusion", *ICS* VIII.2 (1983), pp. 251-266.

ZIERL, Annette "Alte und Neue Werte in den Gedichten Catulls", *in* Andreas HALTENHOFF, Andreas HEIl *et* Fritz-Heiner MUTSCHLER (Hrg.), *O Tempora, o Mores! Römische Werte und Römische Literatur in den letzten Jahrzehnten der Republik*. München *et* Leipzig: K. G. Saur, 2003, pp. 199-218.

ZWIERLEIN, Otto *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Oxford: Clarendon Press, 1986.