

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

DANIEL BUENO DE MELO SERRANO

**METAPOESIA NO LIVRO I DE TIBULO:
TRADUÇÃO E ESTUDO**

**CAMPINAS
2013**

DANIEL BUENO DE MELO SERRANO

**METAPOESIA NO LIVRO I DE TIBULO:
TRADUÇÃO E ESTUDO**

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras – Português.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Isabella Tardin Cardoso

**CAMPINAS
2013**

Banca examinadora

Prof^a. Dr^a. Isabella Tardin Cardoso – orientadora

Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto

Prof. Dr. Paulo Martins

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, à minha mãe e a toda minha família, pelo carinho, incentivo e paciência.

A todos meus professores do curso de Letras na Unicamp, em particular à Prof^a. Dr^a. Patricia Prata, ao Prof. Dr. Marcos Aurélio Pereira e ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, que ao longo de cinco anos me guiaram pelo caminho duro e recompensador dos Estudos Clássicos.

Ao Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto e ao Prof. Dr. Paulo Martins, pela gentileza de terem aceitado o convite – para mim motivo de grande honra – de fazer parte da banca de defesa desta monografia.

Em particular, à Prof^a. Dr^a. Isabella Tardin Cardoso, pelos ensinamentos e pela orientação inspiradora e criteriosa desde o início, sem a qual este trabalho não teria sido possível.

À FAPESP, processo nº 2012/15316-0, por ter viabilizado a realização deste trabalho.

RESUMO

A obra elegíaca de Álbio Tibulo (55?-19? a.C.), poeta romano do chamado período augústeo, contém passagens que, por aludirem ao próprio fazer poético, podem ser classificadas como metapoéticas. Para investigar como se dá e quais são os efeitos desse procedimento, este estudo se centra nas dez elegias do livro inicial do autor e dispensa particular atenção à recorrência de termos polissêmicos que podem ser lidos como referência ao gênero elegíaco e a outros gêneros poéticos. Com o objetivo de colaborar para uma compreensão mais precisa da idiossincrasia da elegia de Tibulo, o estudo é seguido de uma tradução integral do primeiro livro do poeta, acompanhada por notas que visam a um mais amplo entendimento do texto, por meio de considerações de caráter estilístico, interpretativo e filológico.

Palavras-chave: Tibulo, Elegia latina, Metapoesia, Intertextualidade.

ABSTRACT

The elegiac work of Albius Tibullus (55?-19? B.C.), Roman poet from the so-called Augustan period, has passages that, because they allude to the poetic process, can be classified as metapoetry. In order to investigate how it happens and what are the effects of this procedure, this study centers on the ten elegies displayed in the author's first book, and pays special attention to the recurrence of polysemous terms which can be read as reference to the elegiac genre and other poetic genres. With the goal of contributing to a more precise comprehension of the idiosyncrasy of Tibullus' elegiac work, the study is followed by a complete translation of the author's first book, accompanied by notes that aim at providing a broader understanding of the text through considerations of stylistic, interpretative, and philological character.

Key-words: Tibullus, Latin elegy, Metapoetry, Intertextuality.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS¹

Lee-Stecum	LEE-STECCUM, Parshia. Powerplay in Tibullus : reading elegies book one. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
Maltby	TIBULLUS. Elegies : text, introduction and commentary by Robert Maltby. Cambridge: Francis Cairns Publications, 2002.
OLD	OXFORD Latin dictionary . Oxford: Clarendon, 1968.
Putnam	PUTNAM, Michael C. J. Tibullus : a commentary. Norman: University Oklahoma Press, 1973.
TLL	Thesaurus Linguae Latinae. Leipzig: Teubner, 1900-(...).

¹ Para as referências a textos latinos da antiguidade, seguimos sempre as abreviaturas do *Oxford Latin Dictionary*.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	1
1.1. Elegia.....	2
1.2. Tibulo: vida e obra	6
1.3. Estudos sobre Tibulo no Brasil	7
1.4. Sobre a tradução	10
2. Apreciação das elegias traduzidas	11
Elegia 1.1.....	11
Elegia 1.2.....	18
Elegia 1.3.....	26
Elegia 1.4.....	34
Elegia 1.5.....	42
Elegia 1.6.....	49
Elegia 1.7.....	56
Elegia 1.8.....	62
Elegia 1.9.....	68
Elegia 1.10.....	75
3. Tradução das elegias do livro I	80
I	80
II	90
III.....	104
IV	120
V	132
VI	144
VII	154
VIII.....	164
IX	172
X.....	182
4. Conclusão	191
5. Referências bibliográficas.....	195

1. Introdução

Este trabalho² tem como objetivo central a investigação dos elementos metapoéticos no primeiro livro de elegias do poeta elegíaco romano Álbio Tibulo (55?-19? a.C.). O interesse pelo estudo da obra do autor surgiu a partir de leituras de poesia clássica realizadas ao longo da graduação, em particular no âmbito dos cursos de língua latina. O contato parcial com a obra de Tibulo, bem como a consulta a panoramas abrangentes da literatura latina, como o de Gian Biagio Conte (1999), despertaram o interesse de conhecer mais a fundo a rica – embora reduzida – produção do elegíaco.

O passo seguinte à escolha do autor envolveu a delimitação de um enfoque que pudesse disciplinar e tornar mais produtiva a investigação, desenvolvida como projeto de Iniciação Científica. Nessa etapa, a leitura de trabalhos como os de Cesila (2004), Cardoso (2005), e Bem (2011) contribuiu para que optássemos por averiguar a presença de elementos metapoéticos na obra tibuliana, na esteira do que os referidos autores haviam realizado, respectivamente, com as obras de Marcial, Plauto e Ovídio. A metapoesia³ tem-se revelado tema profícuo na apreciação, por exemplo, da elegia ovidiana, inclusive em nosso país.⁴ Sobre a elegia de Propércio, podemos citar Pasoli (1977) e Coutelle (2005). O fato de o tema não ser contemplado, até onde pudemos averiguar, pelos estudos anteriores da obra de Tibulo no Brasil foi também definidor para a delimitação de nosso enfoque.

A partir disso, o trabalho estruturou-se com base na leitura da elegia 1.1, poema em que a aproximação entre as esferas rural e amorosa, promovida pela repetição estrutural e vocabular, conduzia à hipótese de que, para o poeta, fosse justamente a adoção de uma elocução rústica (*rusticus*) – simples, mas à vez delicada e firme – a estratégia mais recomendada para se tratar do amor, tema por excelência da elegia romana. Sua ênfase no campo, espécie de “rural focus” que Roy Gibson (2006, p. 170) lhe identifica como traço distintivo entre os elegíacos, seria explicada, portanto, não apenas ideologicamente – certa coadunação com os ideais reformadores de Augusto, a quem Tibulo, exceção aos poetas do período, nunca exalta nominalmente –, mas também à luz de procedimentos metapoéticos, que reforçariam o caráter programático de sua elegia de abertura.

Notamos, numa primeira leitura, que tais procedimentos apareciam na obra do elegíaco, mas de maneira quase sempre discreta, ora por meio de palavras cuja polissemia

² As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

³ Por metapoesia entendemos, com Cesila (2004, p. 19), “a presença, em um poema, de reflexões acerca da própria poesia”.

⁴ Além do referido trabalho de Bem (2011), cf. Trevizam (2006).

ensejava interpretações metapoéticas, ora pelo diálogo com outros textos da tradição poética latina. Nossa hipótese era que a recorrência de certos vocábulos ao longo da coleção criaria uma estrutura em rede capaz de conectar os diversos poemas do conjunto. Com esse objetivo, procedemos a uma análise que nos permitisse identificar de modo mais sistemático tais aspectos.

Em nosso trabalho, optamos pela tradução das dez elegias do primeiro livro de Tibulo como principal expediente metodológico. Tal atividade, além proporcionar conhecimento aprofundado do texto, permitiu que se detectassem aspectos metapoéticos que mereceriam atenção mais detida. A tradução foi acompanhada ainda da redação de notas de rodapé, com o objetivo de garantir o amplo entendimento do texto. Voltamos a comentar aspectos da tradução ao final desta introdução, no item 1.4.

Seguiu-se à tradução a análise de cada um dos poemas do livro, em que dissertamos, à luz da bibliografia secundária disponível, a respeito dos aspectos metapoéticos detectados. Essas análises, para as quais nos inspiramos em grande medida nas abordagens intertextuais sugeridas por estudiosos como Conte (1986), Fowler (1997) e Vasconcellos (2001, 2011b), não pretendem evidentemente esgotar as possibilidades de leitura das elegias de Tibulo, senão chamar atenção para elementos metapoéticos que abram novas perspectivas para o estudo da obra do autor.

Nesta introdução, falaremos ainda brevemente a respeito da elegia latina (e das referências ao gênero por parte de autores da antiguidade) e da vida e obra de Álbio Tibulo, de modo a situar o leitor minimamente dentro do universo do elegíaco. A um também sucinto comentário sobre a tradução dos poemas seguem-se as análises e, por fim, as traduções. Para permitir o cotejo com o original, optamos por reproduzir, de maneira espelhada à tradução, o texto latino da edição de Maltby (2002).

1.1. Elegia

Para o substantivo feminino *elegia* – cujo significado é justamente “poesia elegíaca” – o *Oxford Latin Dictionary* aponta como origem grega a palavra ἐλεγεία, plural do neutro ἐλεγεῖον, que designa um dístico formado por um hexâmetro e um pentâmetro (LIDDELL, 1996). No plural, a palavra indica um “poema elegíaco” (“elegiac poem”) ou uma “inscrição” (“inscription”), considerados menos pelo conteúdo que pela própria estrutura métrica.

É admitida a possibilidade de o termo grego ter ligação com a palavra armênia *elegn*: “caule”, “flauta” (KENNEY, 1983). De qualquer maneira, o certo é que o termo ἔλεγχος, de

que Walde & Hofmann (1954) afirmam derivar ἔλεγειν, designaria originalmente uma canção ou melodia acompanhada pela flauta (LIDDELL, 1996). Mais tarde, teria passado a significar “lamento” (“lament”), “canção de lamento” (“song of mourning”) ou mesmo um poema composto em dísticos elegíacos. Outra possível etimologia referida pelo dicionário é a expressão ἔλεγεῖν, uma manifestação de pesar.

Em latim, o substantivo neutro *elegeum* aparece no *Mercator* de Plauto na voz do velho Demifão, que se dirige ao filho Carino com o seguinte alerta: Pasicompsa, a escrava *meretrix* com que o filho pretendia presentear a mãe, não seria a companheira ideal para uma mãe de família e poderia fazer com que passassem a ser mal vistos (CORREIA, 2008). Entre outras consequências, seria possível que a *meretrix* se transformasse de tal modo em alvo das insinuações masculinas que as portas da casa acabassem pichadas com versos elegíacos (*impleantur elegeorum meae fores carbonibus*, Pl. Mer. 409).

Ainda que tal vocábulo volte a figurar em Ausônio (*Parentalia* 29.2), num lamento (*questus*) à morte da irmã Emília, a poesia composta em dísticos elegíacos é mais recorrentemente designada por outros dois substantivos: o feminino *elegia* (do grego ἔλεγεία) e o masculino plural *elegi* (de ἔλεγχος).

O primeiro é utilizado entre outros por Quintiliano, quando trata da educação dos jovens e do que lhes é recomendado propor como leitura formativa:

Elegia vero, utique qua amat, et hendecasyllabi, qui sunt commata sotadeorum (nam de sotadeis ne praecipendum quidem est), amoveantur, si fieri potest; si minus, certe ad firmitus aetatis robur reserventur.

(Quint. Inst. 1.8.6)

A elegia, no entanto, sobretudo a de amor, e os hendecassílabos, que são trechos de versos sotádicos (já que quanto aos versos sotádicos nada é preciso recomendar), que sejam postos de lado, se possível; se não, que ao menos sejam reservados à robustez mais firme da idade.⁵

Do mesmo autor temos a seguinte avaliação, em que testemunha sua predileção pela obra de Tibulo:

Elegia quoque Graecos prouocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime uidetur auctor Tibullus. sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lasciuior, sicut durior Gallus.

(Quint. Inst. 10.1.93)

Desafiamos os gregos também na elegia, de que Tibulo me parece o autor mais apurado e elegante. Há os que prefiram Propércio. Ovídio é mais lascivo que os dois, assim como Galo é mais duro.

⁵ As traduções, salvo quando indicado, são de nossa autoria.

É semelhante, nos dois trechos, o emprego do termo; está associado a um gênero poético específico, definido pela forma, mas também pelo tema: o amor, predominantemente. Tanto que Quintiliano recomenda que a leitura esteja reservada apenas aos mais experientes, talvez por enxergar, na elegia em geral e não apenas em Ovídio, um toque de lascívia (*lasciuior*) que lhe parece influenciar negativamente o juízo a respeito do autor dos *Amores*.

O mesmo Ovídio utiliza *elegia* com frequência, e não poucas vezes personificada. Nos *Remedia amoris* (379-80), cabe à Elegia cantar os amores (*cantet Amores*) e, sendo dotada de certa leveza, divertir-se (*levis ... ludat*). Já nos *Amores* consta a seguinte caracterização da elegia, cuja personificação incorpora a particularidade métrica do gênero:

*uenit odoratos Elegia nexa capillos,
et, puto, pes illi longior alter erat.
(3.1.7-8)*

Veio a Elegia, de cabelos trançados e perfumados
e, creio, tinha um pé mais longo que o outro⁶.

É importante registrar ainda que, no mesmo terceiro livro dos *Amores*, Ovídio sugere outro traço comumente associado à poesia elegíaca: o fato de ser utilizada não apenas em tom amoroso, mas também para expressar o luto. O trecho faz referência à morte de Tibulo:

*Memnona si mater, mater plorauit Achillem,
et tangunt magnas tristia fata deas,
flebilis indignos, Elegia, solue capillos!
a, nimis ex uero nunc tibi nomen erit! –
ille tui uates operis, tua fama, Tibullus
ardet in extructo, corpus inane, rogo.
(Ov. Am. 3.9.1-6)*

Se a Mêmnon a mãe chorou, se a mãe chorou Aquiles
e atingem os tristes fados grandes Deusas,
chorosa, desfeitos, ó Elegia, deixa cair teus cabelos!
Ah! Da verdade muito agora terá o teu nome.
Ele o vate de tua obra, o que de ti falou, Tibulo,
arde, corpo inane, na alta pira⁷.

Para além de *elegia*, também o termo *elegi*, como dissemos, é frequentemente utilizado para se referir a esse tipo de poema, embora signifique, a rigor, “versos elegíacos”. Utiliza-o Ovídio, num dístico dos *Remedia amoris* (395-6) em que reserva para si, dentro do cânone elegíaco, um papel equivalente ao de Virgílio na épica:

⁶ Trad. Lucy Ana de Bem (2011).

⁷ Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado (NERI & NOVAK, 2003).

*Tantum se nobis elegi debere fatentur,
Quantum Vergilio nobile debet epos.*

Tanto os versos elegíacos admitem dever a mim,
Quanto ao célebre Virgílio deve a epopeia.

A oposição entre poesia elegíaca e épica é recorrente, e encontra-se, por exemplo, no epigrama 3.20 de Marcial, em que pede às musas que revelem com o que andaré engajado um amigo seu, Cânio Rufo. As elucubrações do poeta levam-no a algumas conjecturas, expressas em seguidos questionamentos. Pergunta-se se o amigo estará sendo lascivo em elegíacos (*lasciuus elegis*) ou severo em heróicos (*seuerus herois*). Depreende-se dos versos de Marcial uma clara oposição entre o estado de espírito exigido para a poesia elegíaca e aquele que se espera dos que se dedicam à épica. A atitude do poeta estaria condicionada ao tipo de verso utilizado e, portanto, ao tipo de poesia. O adjetivo *lasciuus*, que Marcial associa aos elegíacos, é o mesmo com que Quintiliano classifica Ovídio, e aparece ainda em Tácito na voz do orador Apro, um dos interlocutores do *Dialogus de oratoribus* (10.4), que faz referência à lascívia dos elegíacos (*elegorum lasciuas*) – característica que, no caso, parece menos sinal de uma avaliação pejorativa que simplesmente uma particularidade desse gênero poético, assim como a sonoridade da épica (*heroici carminis sonum*) ou o travo amargo da poesia satírica (*iamborum amaritudinem*).

A palavra *elegi* é empregada também por Plínio, o Novo (*Ep.* 7.4), que teria composto elegíacos à ilha de Icária, onde, forçado pelo mau tempo, teria passado alguns dias quando voltava do serviço militar (*Latinos elegos in illud ipsum mare ipsamque insulam feci*). Juvenal (1.4) utiliza igualmente o termo, e antes dele Horácio (*Ars* 75-8), que atribui aos “versos desigualmente ligados” (*Versibus impariter iunctis*) a função primeira de veicular lamentos (*querimonia primum*), mas registra sua posterior utilização como manifestação de agradecimento pela realização de um voto (*uoti sententia compos*).

De Horácio temos também uma ode dirigida a Tibulo, em que repreende seu sofrimento excessivo, derivado de experiência amorosa malsucedida. Eis a primeira estrofe:

*Albi, ne doleas plus nimio memor
inmitis Glyceræ neu miserabilis
descantes elegos, cur tibi iunior
laesa praeniteat fide.*
(Hor. *Carm.* 1.33.1-4)

Álbio, não te doas além da conta lembrado
da cruel Glicera, nem fiques, lamentoso, cantando
versos elegíacos porque outro mais jovem,

traída a fidelidade, te ofusca.

No caso particular de Tibulo, não se registra em sua obra nenhuma utilização do termo *elegia*; apenas *elegi* é empregado, ainda assim uma única vez. Trata-se da quarta elegia de seu segundo livro. O tom é de lamento, e o motivo, claro: a poesia, aos olhos da amada, não basta. Ela só se deixa conquistar caso receba alguma gratificação:

*nunc et amara dies et noctis amarior umbra est:
omnia nam tristi tempora felle madent.
nec prosunt elegi nec carminis auctor Apollo:
illa caua pretium flagitat usque manu.*
(Tib. 2.4.11-14)

Agora é amargo o dia e mais amarga a sombra da noite:
de fato todas as horas estão embebidas em triste fel.
Nem elegíacos servem, nem o fiador do canto Apolo:
com a mão em concha, ela exige recompensa.

1.2. Tibulo: vida e obra

Há pouca informação sobre a vida de Álbio Tibulo. Sobreviveu uma *uita* transmitida pelos manuscritos, possivelmente do *De poetis* de Suetônio, mas sem indicação de autor (CONTE, 1999). Há também referência ao poeta num epigrama de Domício Marso, em Horácio (*Epístola* 1.4; *Carmina* 1.33) e em Ovídio (*Amores*, 3.9). O poeta terá nascido entre 55 e 50 a.C., em Gábios ou Pedo, de família da ordem equestre. Sua morte terá acontecido depois da de Vergílio (19 a.C.), no final do mesmo ano ou no começo do seguinte (CONTE, 1999). Sua relação com Messala, um nobre de prestígio, foi significativa. Tibulo o teria acompanhado em várias expedições militares a serviço de Augusto. A de 27 a.C., à Aquitânia, teve o triunfo celebrado na elegia 1.7. Já em 1.3, Tibulo fala de outra expedição, ao Leste, da qual teria sido impedido de participar por motivo de doença, permanecendo em Corcira antes de retornar à Itália.

Escrito a partir de 32 a.C., o primeiro livro do autor, que reúne dez elegias, teria vindo à luz entre 26 e 25 a.C., de acordo com Gian Biagio Conte (1999, p. 326). Interessante é notar que vários dos aspectos que norteiam a hipótese quanto à data de produção do texto tibuliano partem de informações inferidas da própria obra. Por exemplo, a ideia de que, certamente, sua composição se deu após setembro de 27 a.C., data do triunfo de Marco Valério Messala Corvino, patrono de Tibulo, na Aquitânia, vem da constatação de que o feito militar é

celebrado por Tibulo no poema 1.7, pelo que se poderia fixar a data de publicação como não anterior a este marco.⁸

As condições concretas de produção da obra de Tibulo, o ambiente cultural com que autor e seus leitores efetivamente lidavam são sem dúvida também fatores importantes para nossa compreensão do sentido do texto. No entanto, na investigação que aqui propomos, tais aspectos serão considerados apenas na medida em que se mostrarem relevantes ao interesse que a norteia, a saber, o que os poemas de Tibulo dizem de seu próprio fazer poético.

Chegou até nós um *Corpus Tibullianum* composto por três livros de elegias, sendo que ocorreu, durante o Renascimento, de o terceiro ser redividido em outras duas partes. De acordo com Conte (1999, p. 326), os dois primeiros livros são seguramente de autoria de Tibulo, assim como os dois poemas finais do último livro. No que se refere ao livro terceiro, no entanto, verifica-se hesitação na atribuição da autoria. Muito por conta disso, é em geral deixado de parte da maioria dos estudos que se faz sobre a obra de Tibulo.

1.3. Estudos sobre Tibulo no Brasil

Johnny José Mafra (1971) é provavelmente um dos pioneiros no estudo sobre Tibulo no Brasil. Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, sua tese de doutorado está centrada em dois eixos temáticos de análise: o amor e a magia.

De acordo com Mafra, esses dois motivos teriam, na obra de Tibulo, ligação íntima, donde se concluiria pela existência de uma “força mágica do amor” (MAFRA, 1971, p. 34). Depreende-se, da leitura do trabalho, que o que Mafra entende por magia pode, muita vez, ser compreendido simplesmente como religiosidade⁹. Ainda assim, é interessante notar que, para além do destaque conferido à identificação de objetos ou figuras de fundo mágico referidos por Tibulo, o estudioso dispensou atenção também a termos de cariz metalinguístico – em especial, ao verbo *canere* (cantar) e seus derivados (MAFRA, 1971, p. 71-74). É bem verdade que o autor se furta a essa abordagem, que não figura entre os objetivos de seu estudo; para nós, no entanto, será proveitoso observar em que medida as anotações de Mafra poderiam, hoje, ser retrabalhadas à luz dos estudos com ênfase metalinguística.

⁸ Seria ainda plausível admitir, de acordo com Michael Putnam (1979, p. 4), que a publicação tenha ocorrido não muito tempo após o referido evento, ponto de vista que reforça a hipótese de Conte. A argumentação de Putnam, no entanto, não se baseia em outras fontes antigas senão à *uita* atribuída a Suetônio (cf. ROLFE, 1914). De resto, as informações são todas inferidas a partir de textos literários, cuja veracidade histórica é, no mínimo, questionável.

⁹ No que tange à religiosidade em Tibulo, cf. Zelia de Almeida Cardoso (2004).

Após um breve inventário, em que reúne termos associados à magia, Mafra ressalta ainda que a recorrência das palavras na obra de Tibulo, ou seja, sua repetição ao longo das elegias, apontaria para a “intenção de impregnar toda a obra de encantamento” (MAFRA, 1971, p. 70). De fato, a repetição é recurso recorrente em Tibulo, observável já na elegia de abertura, em que a recorrência de alguns termos parece significativa, por estabelecer ligação entre esferas temáticas diversas.

Na esteira dos estudos de sobre Tibulo no Brasil, identificamos também o trabalho desenvolvido por João Batista Toledo Prado (1990) como dissertação de mestrado. À tradução anotada dos livros 1 e 2 precede um estudo introdutório, que Prado (1990, p. 13) afirma necessário para a melhor compreensão das elegias.

Assim, divide o autor sua introdução em sete seções, começando por tecer considerações a respeito do *Corpus Tibulianum* e por esboçar uma definição de elegia. Admitindo a dificuldade e oferecer uma formulação definitiva, Prado (1990, p. 47) opta por compreender o gênero elegíaco com base em três características: a métrica, a extensão e a temática.

Nas seções seguintes, o autor examina a produção elegíaca de autores gregos, comparando a eles os latinos, de modo a refletir a cerca da “originalidade” da elegia romana, em que recusa ver qualquer “servilismo” aos modelos gregos (PRADO, 1990, p. 18). Trata ainda o autor, em sua introdução, da vida de Tibulo, bem como da inserção de sua obra na realidade cultural e política de Roma.

No que se refere à tradução, colocada pelo estudioso como eixo central de seu trabalho, não se nota preocupação métrica. Isso porque, segundo Prado, foi simplesmente a intenção de franquear acesso ao texto latino que guiou o trabalho.

O estudo de Ana Lúcia Silveira Cerqueira (1994), por sua vez, desenvolvido como tese de doutoramento sob a orientação da Prof^ª. Zélia de Almeida Cardoso, tem como enfoque a temática do amor nas elegias de Tibulo.

Na sequência do capítulo inicial, em que tece considerações sobre as origens da elegia amorosa latina e sua relação com a equivalente grega, Cerqueira passa à análise individualizada de cada uma das elegias dos livros I e II do *Corpus Tibulianum*. Por ser de autoria controversa, o livro III não é incluído na apreciação da autora.

Cumprir notar que o percurso analítico empreendido por Cerqueira não é linear, antes temático. Colocando de parte as elegias cujo caráter amoroso lhe parece menos acentuado (1.7; 1.10; 2.1; 2.2; 2.5), a autora opta por agrupar os poemas de acordo com seu destinatário. Assim, delimita as elegias dirigidas a Délia (1.1; 1.2; 1.3; 1.5; 1.6), a Márato (1.4, 1.8, 1.9) e,

por fim, a Nêmesis (2.3; 2.4; 2.6). Particularmente no que se refere às duas figuras femininas, Cerqueira destaca que, para além de representarem símbolos da oposição entre campo e cidade, Délia e Nêmesis seriam objeto de representação diferenciada: a primeira tenderia a ser concebida de modo idealizado, ao passo que à segunda se reservaria certo realismo (CERQUEIRA, 1994, p. 189).

A análise pormenorizada empreendida pela autora recupera o “enredo” de cada uma das elegias e identifica os tópicos mais significativos. O segundo capítulo prepara terreno, portanto, para o seguinte, em que Cerqueira se propõe a examinar alguns *topoi* das elegias de Tibulo. A investigação baseia-se em cinco eixos, assim identificados: “o amor”, “o feminino”, “o homoerotismo”, “o campo”, “o vinho”.

Embora isole apenas esses *topoi* para análise, a autora conclui serem os seguintes os mais comuns na obra de Tibulo: o *paraclausithyron*, o *carpe diem*, a venalidade, as *dirae*, o *foedus amoris*, o *seruitium amoris*, o poder de Vênus e o *magister amoris* (CERQUEIRA, 1994, p. 253).

À exceção deste último, não chega a autora a aprofundar a investigação sobre a aplicação desses *topoi* pelo elegíaco latino. Ao *topos* do *magister amoris* dedica o capítulo final da tese, a que dá o nome de “a *ars amandi* de Tibulo” (CERQUEIRA, 1994, p. 239). De acordo com Cerqueira (1994, p. 250), Tibulo teria retrabalhado a tradição grega do *praeceptor amoris* de maneira original, introduzindo inovações como a estrutura dialogada e a temática homossexual. O juízo leva em conta, sobretudo, a elegia 1.4, em que o poeta traz à cena a figura do deus Priapo.

É de se registrar, ainda, a existência de uma tradução para o português europeu da obra de Tibulo. Empreendida no início do século XX, foi publicada no Porto provavelmente em 1912, como atesta a assinatura no prefácio. Impressa pela “Empresa Litteraria e Typographica”, a edição não identifica o tradutor senão com o pseudônimo de “um curioso obscuro”. A biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em cujo catálogo figura a obra, atribui a autoria a Ayres de Gouveia. Ao menos Oliva Neto (2006) confirma a atribuição, incluindo a tradução de Gouveia da elegia 1.4 de Tibulo em sua obra a respeito da Priapeia.

Há ainda uma antologia da poesia lírica latina, organizada por Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri (2003), que inclui a tradução de quatro elegias de Tibulo (1.1; 1.10; 2.1; 2.2).

1.4. Sobre a tradução

Em nossa tradução, adotamos como o base o texto latino da edição de Robert Maltby, publicada pela editora Francis Cairns (2002), registrando em nota sempre que outros editores apontassem alternativas para ou problemas com a fixação do texto. Durante o trabalho, foi fundamental a consulta a dicionários abalizados, como o *Oxford Latin Dictionary* e o *Thesaurus Linguae Latinae*, além de comentários, como os de Putnam (1973), Miller (2002) e Lee-Stecum (1998), e traduções para outros idiomas: italiano (Mosella, 1938), alemão (Fraustadt, 1940) e francês (Ponchont, 1955; Macris, 1992). Procuramos ainda, na medida do possível, replicar na tradução os efeitos poéticos perceptíveis no texto original, tais como: figuras de linguagem, ordenação, variação/reiteração vocabular, entre outros.

O volume do material (812 versos) que nos propusemos a trazer, no entanto, aliado ao tempo limitado que dispúnhamos para a realização da tarefa, determinou a opção pelo uso do verso livre. A exceção foi a elegia 1.3, única em que adotamos o verso metrificado. Com a intenção de reproduzir a unidade básica da elegia – o dístico elegíaco –, adotamos alexandrinos (12 sílabas poéticas) e decassílabos. Nessa tentativa, que reconhecemos experimental, foi necessário, muitas vezes, guarnecer as notas com comentários mais detidos, de modo a assegurar ao leitor o acesso aos dados originais, eventualmente perdidos em face à necessidade de obediência à métrica.

2. Apreciação das elegias traduzidas

Elegia 1.1

Em seu poema inaugural, o poeta parte de uma refutação da riqueza, que enxerga como recompensa a um esforço militar a que não está disposto a se submeter. Dizendo-se pobre e rústico (v. 8) e reforçando sua postura de devoção frente às divindades – Esperança (v. 9), Ceres (v. 15), Priapo (v. 18), Lares (v. 20) –, o eu poético afirma desejar em troca apenas alguma generosidade e proteção para sua colheita (v. 9-10; 17-18). Constata o empobrecimento de sua outrora fértil propriedade e, ciente do pouco que tem, diz-se satisfeito, contanto possa desfrutar de um ambiente tranquilo e cumprir, sem qualquer ressentimento, suas obrigações de agricultor. Volta a reafirmar sua devoção e simplicidade e então, pela primeira vez, já no verso 46, manifesta o desejo de ter, junto a si, sua amada (*dominam*). Nesse momento, admite a validade da opção pelas riquezas da vida militar, mas a afasta de si, dizendo-se comprometido apenas com Délia. Rejeita o reconhecimento futuro e, diante da morte que afirma já próxima, convida Délia a desfrutar do amor enquanto é tempo.

Toda a primeira seção do poema 1.1, que se estende até o verso 42, centra-se na temática do campo. O ponto de virada está no verso 43, em que, valendo-se de uma repetição estrutural, o poeta acaba por justapor a esfera rural (*seges*) à amorosa (*lecto*):

parua seges satis est, satis est requiescere lecto
(1.1.43)

A pouca seara basta, basta recolher-se no leito

Se nesse caso exemplar as duas esferas convivem num mesmo verso, o mais frequente será que os termos e construções da primeira seção do poema, utilizados para a caracterização do ambiente rural, reapareçam na segunda parte. Diante do reemprego dos termos em novo contexto, amoroso, o leitor vivencia uma espécie de *déjà vu* e reconhece, no amor descrito pelo poeta, reminiscências da descrição de sua vida rural.

O vocabulário de que Tibulo se utiliza para tratar do campo, uma vez recontextualizado, mostra-se adequado também à expressão das angústias amorosas do eu poético. Daí poder-se supor que as referências à ruralidade configurem, por parte do poeta, quase uma declaração de estilo. Afinal, o eu poético pretende-se *rusticus* (v. 8), estatuto que

contrasta, como observam Putnam (1973, p. 51) e Miller (2002, p. 122), com a posição comumente urbana do poeta elegíaco. A estranheza é sublinhada pelo emprego de *ipse* (v. 7).

O adjetivo *rusticus*, que a princípio designa algo associado ao campo¹⁰, ocorre seis vezes no primeiro livro de Tibulo – duas delas no poema de abertura, em que caracteriza também, além do eu poético, certa juventude campestre (*rustica pubes*, v. 23) em contexto de sacrifício animal – e outras cinco no segundo.

No segundo livro, em duas dessas ocorrências o adjetivo qualifica o termo *uerba* (“palavras”). Primeiro em 2.1.52, quando caracteriza as palavras que um agricultor (*agricola*, v. 51) teria sido o pioneiro a cantar (*cantauit*, v. 52) em metro definido (*certo...pede*, v. 52). O cântico (*carmen*, v. 54), motivado pelo cansaço decorrente da lida rural (*adsiduo...satiatus aratro*, v. 51), seria acompanhado pela flauta (*auena*, v. 53) e destinado aos deuses (*ut ornatos diceret ante deos*, v. 54). Paul Murgatroyd (1994, p. 48) nota que o emprego do termo evoca a noção de *carmen simplex, sine arte*, reforçando a hipótese de que a aplicação de *rusticus* por Tibulo tenha fundo metapoético¹¹. Esse aspecto nos lembra da etimologia do termo *iners* (*in-* com sentido privativo + *ars*, “sem arte”).¹²

Também na elegia 2.3 o adjetivo está acompanhado de *uerba*. Da cidade, Tibulo lamenta a ausência da amada Nêmesis, no campo, e diz insensíveis (*ferreus*, v. 2) àqueles que escolhem permanecer em ambiente urbano. Ao deslocamento da amada, afinal, teriam acompanhado até mesmo as divindades amorosas:

*ipsa Venus latos iam nunc migravit in agros,
uerbaque aratoris rustica discit Amor.
(2.3.3-4)*

A própria Vênus agora migrou para os vastos campos,
e do lavrador aprende Amor as palavras rústicas.

Em seguida, o eu poético revela-se disposto a trabalhar como um agricultor (*agricolaeque modo*, v. 7) caso lhe seja dado avistar, no campo, sua amada.

Se esse avanço até o livro II de Tibulo nos foi útil para averiguar a recorrência do termo *rusticus* e considerar a hipótese de emprego metapoético, atenhamo-nos, por ora, ao poema 1.1, de que tratávamos antes da digressão. Dediquemo-nos agora, portanto, ao exame

¹⁰ Cf. *OLD rus, ruris*.

¹¹ A respeito da metapoesia, devemos mencionar, como fontes importantes e inspiradoras, a tese de Lucy Ana de Bem (2011) acerca de Ovídio e o trabalho de Isabella Tardin Cardoso (2009), que explora o *topos* do *theatrum mundi* em sua relação com a poesia e a filologia.

¹² Como atributo do substantivo *poeta*, o termo é empregado já por Cícero, em *Cato Maior* (CARDOSO, 2010b).

de alguns exemplos de termos cuja aplicação se dá tanto na esfera campestre como na amorosa.

*nec tamen interdum pudeat tenuisse bidentem
aut stimulo tardos increpuisse boues*
(1.1.29-30)

E que não seja vergonha ter pegado vez ou outra no enxadão
ou a varadas ter ralhado com os lentos bois

Afirmando-se *rusticus*, o eu poético manifesta a intenção de não se envergonhar (*pudeat*) com as tarefas cabíveis a alguém de tal estado. Aquilo de que não pretende envergonhar-se é introduzido por duas formas no infinitivo perfeito: *tenuisse* (“ter pegado”) e *increpuisse* (“ter ralhado”). O emprego do aspecto perfeito investe as ações de certa irrecuperabilidade, de modo que a incorporação da figura do agricultor por parte do poeta parece pairar efetivamente fora do tempo.¹³ Essa indeterminação temporal carregaria ainda algo de mítico, na medida em que a referencialidade seria preterida pelo simbolismo.¹⁴

Os ecos do dístico, veremo-los em outras duas passagens. A primeira delas, logo após a virada para o tema do amor, nos versos 45-46; a segunda, mais adiante, em 73-74, já quase ao final do poema. Nos dois casos, o reemprego vocabular e a semelhança estrutural invocam o dístico 29-30 e, com isso, fazem revestir-se a temática do amor de reminiscências campestres.

*quam iuuat immites uentos audire cubantem
et dominam tenero continuisse sinu*¹⁵
(1.1.45-46)

*nunc leuis est tractanda Venus, dum frangere postes
non pudet et rixas inseruisse iuuat.*¹⁶
(1.1.73-74)

Nos dois casos, é o verbo impessoal *iuuare* (“agradar”) – impessoal como *pudere*, que ecoa o dístico apresentado há pouco – que introduz os dois infinitivos perfeitos: *continuisse* e

¹³ Alice da Silva Cunha (2003, p. 46) lembra que a projeção no ambiente rural vai ao encontro da política restauradora de Augusto e, portanto, alinha-se em certa medida à ideologia dominante da época.

¹⁴ “No âmbito da cosmogonia, o espaço campestre detém a primazia, estando suas origens vinculadas ao mito da Idade de Ouro, época paradisíaca, presente, sem dúvida alguma, no imaginário coletivo, evocada de forma nostálgica pelo poeta que, como seus contemporâneos, vive a cruel Idade de Ferro” (CUNHA, 2003, p. 47).

¹⁵ “Ah, como **agrada** ouvir os cruéis ventos deitado / e **ter segurado firme** a amada junto ao tenro peito”.

¹⁶ “Agora é de se agarrar a leve Vênus, enquanto não **é vergonha** / arrombar portas e **agrada ter-se metido** em rixas”.

inseruisse. Ambos têm o mesmo número de sílabas que *increpui* (v. 30) e ocupam os três, metricamente, a mesma posição pós-cesura no pentâmetro. É ainda de se notar que *increpui* (v. 30) e *inseruisse* (v. 74) sejam formados ambos pelo mesmo prefixo, e que tanto *tenuisse* (v. 29) como *continuisse* (v. 46) sejam derivados do mesmo verbo *tenere* (“ter”, “segurar”, “pegar”). Verbo esse, aliás, recorrente no poema, seja para se referir às riquezas (v. 2), seja para descrever a relação do eu poético com a amada Délia (v. 55; 60).

Se as cinco ocorrências de derivados de *tenere* fazem do verbo objeto de atenção, o mesmo se pode dizer de *ponere* (“pôr”), que aparece também cinco vezes. Usa-se a voz passiva para evocar tanto o fruto oferecido em oferenda ao deus do campo (*agricolae ponitur ante deo*, v. 14) como Priapo, deus da fertilidade, convidado à função de guarda dos pomares (*pomosisque ruber custos ponatur in hortis*, v. 17). Referências campestres, portanto, que são replicadas na esfera amorosa quando o eu poético, imaginando as circunstâncias de sua própria morte, vê-se posto (*positum*, v. 61) num leito em chamas, para desespero de Délia.

É ainda o verbo *componere* o empregado para descrever a fabricação de copos de cerâmica por um camponês algo arquetípico, o qual não será exagerado aproximar do próprio eu poético, cuja simplicidade se pretende afirmada pelas humildes oferendas que dirige aos deuses: presentes saídos de mesa pobre (*paupere mensa*, v. 37), simplórios objetos de cerâmica (*puris... fictilibus*, v. 38).

*fictilia antiquus primum sibi fecit agrestis,
pocula de facili composuitque luto.*

As cerâmicas fê-las para si, primeiro, um antigo camponês,
copos moldando a partir do barro fácil.
(1.1.39-40)

O adjetivo *fictilis* é registrado pelo OLD como derivado de *fictus*, que é, por sua vez, participio do verbo *figere*, cuja acepção primeira é “dar forma”, “moldar” ou até “fazer uma imitação”. O dicionário registra o emprego do verbo em referência à escultura (sentido 3) e também à literatura (sentido 6), significando justamente “compor”. Empregado em associação a *uerba* por Cícero (*Fin.* 47), *figere* viria a ser também utilizado, conforme aponta o OLD, com referência à composição poética por Horácio (*carmina fingo*, Hor. *Carm.* 4.3.32) e Propércio (*finge elegos*, Prop. 4.1.135).

É pensar que está nesse verbo a etimologia tanto de “ficção” como de “fingimento” para notarmos a potencialidade metapoética do emprego.¹⁷ No caso de Tibulo, é a partir do barro qualificado como “fácil” (*facili...luto*, v. 40) que o camponês molda suas cerâmicas, assim como é “fácil” a mão (*facili...manu*, v. 8) com que o eu poético deseja poder cuidar de suas videiras, rústico que é. A mesma mão, ainda, habilidosa no trato rural, revela-se impotente mais adiante, quando se afirma dar-se com *deficiente manu* (v. 60) a tentativa quase vã de se segurar a amada diante de uma morte iminente.

Há outros exemplos de aproximação vocabular e estrutural entre as esferas amorosa e rural. Camponês, pede o eu poético aos ladrões e lobos que lhe poupem o rebanho diminuído (*parcite*, v. 34); amante, rogará a Délia que poupe suas madeixas e rosto delicado (*parce*, v. 67). Rural, afirma ter por costume aspergir a divindade dos rebanhos, Pales (*soleo*, v. 36); amoroso, dirá habitual ao leito a que manifesta o desejo de recolher-se (*solito*, v. 44).

Outro recurso frequente, já antecipado quando mencionamos a utilização dos infinitivos perfeitos, é a reaplicação, com mudança de contexto, de termos e expressões que conservam a mesma posição no verso. Para o leitor, como dissemos, fica a sensação de já ter visto algo semelhante anteriormente. Vejamos alguns exemplos, em que a repetição se dá em fim de verso:

Esfera rural

*flaua Ceres, tibi sit nostro de rure corona
spicea quae templi pendeat **ante fores**
(1.1.15-16)*

*iam modo, iam possim contentus uiuere paruo
nec semper longae deditus esse **uiaie**
(1.1.25-26)*

*non agnamue sinu pigeat fetumue capellae
desertum oblita matre **referre domum**
(1.1.31-32)*

Esfera amorosa

*me retinent uinctum formosae uincla puellae,
et sedeo duras ianitor **ante fores**
(1.1.55-56)*

*o quantum est auri pereat potiusque smaragdi,
quam fleat ob nostras ulla puella **uiaes**
(1.1.51-52)*

*illo non iuuenis poterit de funere quisquam
lumina non uirgo sicca **referre domum**
(1.1.65-66)*

No último exemplo acima, é interessante notar que é junto ao peito (*sinu*) que o eu poético se dispõe a reconduzir ao lar um animalzinho eventualmente perdido. Também junto ao peito afirmará querer reter a amada, igualmente sob a proteção de um lar (*dominam tenero continuisse sinu*, 1.1.46).

¹⁷ Sobre o emprego desse verbo (e de outros) e a questão da representação (pictórica e verbal), cf. Martins (2011, p. 116-121).

Resta, por fim, examinar a utilização de um adjetivo recorrente: *tener*, que não deixa de evocar *mollis*, comumente associado à elegia por oposição a *durus*, característico da épica. Ausente da elegia 1.1 de Tibulo, embora figure em quatro oportunidades em 1.2, o termo *mollis* seria, de acordo com Miller (2002), de aplicação tanto sexual como estilística. O autor explica desta maneira a razão pela qual o adjetivo costuma ser associado às características estilísticas do gênero:

The soft style eschews lengthy continuous narrative in favor of indirect forms of exposition. It avoids the harsh alliterations and enjambments characteristic of the Roman epic style represented by Ennius, in favour of smooth and flowing verse. It focuses on delicate psychological portraiture rather than broad description. Elegy is thus *mollis* because it portrays men subjected to women, because it defines itself thematically as the opposite of epic, and because it is composed in the soft style of Callimachus. This kind of elaborate word play, moreover, in which sexual and literary registers of language become conflated, is typical of the genre (MILLER, 2002, p. 5).

Em seu poema de abertura, Tibulo emprega o vocábulo *tener* em quatro oportunidades. Na passagem em que se afirma *rusticus*, é com o adjetivo que caracteriza as videiras as quais deseja, ele mesmo, poder semear no tempo devido (*ipse seram teneras maturo tempore vites*, v. 7). Fica sugerido certo comedimento no trato com a planta, pelo que se pode interpretar o verso como sucinta declaração de estilo. É simplória a poesia a que Tibulo se propõe, e tratará de temas subjetivos e delicados com um estilo contido, sem extravagâncias linguísticas. Tal delicadeza na escrita condiria com o assunto tratado: o amor a Délia, *puella* de coração e rosto delicados (*tenero...corde*, v. 64; *teneris...genis*, v. 68) a quem o eu poético acolhe em seu igualmente delicado peito (*tenero...sino*, v. 46).

Mais uma vez, o reemprego do termo é metricamente calculado. Seja no hexâmetro do verso 7, seja em suas réplicas em três pentâmetros, o substantivo qualificado por *tener* aparece posposto ao adjetivo e, em geral, ao fim do verso. Ao adjetivo cabe posição de destaque, sempre anterior à cesura:

ipse seram **teneras** | maturo tempore **uities** (1.1.7)

et dominam **tenero** | continuisse **sinu** (1.1.46)

uincta neque in **tenero** | stat tibi **corde** silex. (1.1.64)

crinibus et **teneris**, | Delia, parce **genis** (1.1.68)

Eis a elegia, portanto, reafirmada como gênero dado à delicadeza e à contenção. Essa característica volta a aparecer em grande parte dos poemas do primeiro livro de Tibulo – fato

que torna ainda mais significativo o destaque que recebe nesta elegia de abertura. A verdade, no entanto, é que nem sempre tal particularidade será explorada, ao longo da obra do poeta, por meio do mesmo tipo de expediente. Como teremos oportunidade de evidenciar na análise dos poemas seguintes, são variados os recursos de que Tibulo se vale para afirmar as particularidades do gênero poético que pratica.

Elegia 1.2

É com recurso ao vinho (*uino*, v. 1) – e em doses reforçadas¹⁸ – que o eu poético da elegia 1.2 de Tibulo pretende aliviar as dores (*dolores*, v. 1) que atribui à infelicidade de um amor (*infelix...amor*, v. 4). O amante rejeitado bebe, portanto, para esquecer as preocupações – imagem que, tampouco distante de um entendimento moderno, configura mesmo a incorporação de um *topos* poético, de tradição grega e latina.¹⁹ O próprio Tibulo voltará ao tema no poema 1.5, quando ao mesmo vinho será atribuída a missão de serenar os “cuidados” (*curas*, 1.5.37) do eu elegíaco.

A razão de tamanho descontentamento não tarda a ser explicada. O que chateia o eu poético, afinal, é a inacessibilidade de sua amada, nomeada apenas no verso 15. Não que Délia esteja distante (como será o caso em 1.3): ocorre que está indisponível. Da rua, o amante faz vigília pela amada, que se encontra sob proteção ostensiva. Aparece destacada a ferocidade da guarda que a vigia (*custodia saeua*, v. 5), assim como a solidez da porta que a encerra: além de firme (*firma*, v. 6), conta com trancas igualmente resistentes (*dura...sera*, v. 6). Identificando a porta como principal empecilho à consumação amorosa, é a ela que o eu poético passa a se dirigir.

Está configurado o *paraclausithyron*, lugar-comum da poesia clássica retrabalhado no trecho de abertura desta peça tibuliana. A esse *topos* dá-se também o nome – e com mais propriedade, de acordo com Francis Cairns (2010, p. 6) – de *komos*, definido como “o canto ou as ações de um amante em geral excluído”²⁰. Em 1.2, é para um eu poético entre atordoado e confuso que a porta se fecha, personificada²¹. Com efeito, parece que o amante experimenta, diante da *ianua* que o mantém excluído, a mesma incerteza de que padeceria se estivesse diante da própria amada. Metonímica, torna-se a porta vítima de toda sorte de invectiva do amante, cuja argumentação não se submete a qualquer plano estratégico.

*ianua difficilis domini, te uerberet imber,
te Iouis imperio fulmina missa petant.
ianua, iam pateas uni mihi uicta querellis,
neu furtim uerso cardine aperta sones;
et mala siqua tibi dixit dementia nostra,
ignoscas: capiti sint precor illa meo.*

¹⁸ Sobre a interpretação do verso, associada ao costume romano de diluir o vinho em água, cf. *ad loc.* nota à tradução e também Veyne (1985, p. 72).

¹⁹ Para outras incorporações do lugar-comum, que figura igualmente na obra elegíaca de Propércio e Ovídio, cf. *ad loc.* nota à tradução.

²⁰ “ (...) the song and actions of a lover who is usually excluded” (CAIRNS, 2010, p. 6). O estudioso (p. 93) reputa mais comum entre os romanos, quando se trata da incorporação desse *topos*, a ênfase na figura da porta, o que se verifica já em Plauto (BEM, 2011, p. 101).

²¹ Bem (2011, p. 101) aponta o recurso à personificação da porta como particularidade da poesia romana.

*te meminisse decet quae plurima uoce peregi
supplice, cum posti florida certa darem.*
(1.2.7-14)

Ó porta de dono difícil, que te fustigue a chuva,
que te acertem os raios enviados a mando de Júpiter.
Porta, que agora te abras só para mim, vencida pelas querelas,
e, furtivamente, virados os gonzos, aberta não ressoes.
E, se algumas maldades te disse a minha insensatez,
relewa-as: recaiam, suplico, sobre minha cabeça.
Convém te lembrares do quanto levei a cabo com voz
suplicante, ao pôr coroas de flores no umbral.

Primeiro lança-lhe maldições, desejando que seja Júpiter, valendo-se de raios (*fulmina*, v. 8), a castigar-lhe a inflexibilidade²² (*difficilis*, v. 7). Em seguida, baixa a voz e expressa o desejo (quase um pedido) de que a porta lhe abra uma exceção (*uni mihi*, v. 9), abrindo-se ela própria em reconhecimento ao empenho lamentoso do amante (*querellis*, v. 9). Já aqui vemos deposto o tom impetuoso do início da apóstrofe. No entanto, parece que o eu poético se apequena ainda mais: no dístico seguinte, passa do pedido à retratação, rogando à porta que lhe perdoe eventuais declarações maldosas. Eventuais, é preciso dizer, porque assim as postula o amante. Ainda há poucos versos maldissera a porta e, no entanto, refere o ato como apenas potencial (*siqua*, v. 11), imputando-o a uma insensatez (*dementia*, v. 11) sobre a qual – assim faz crer – não tem controle. O processo de persuasão termina com a porta alçada à posição de divindade (LEE-STECUM, 1998, p. 79). Afinal, diz o amante, sempre se colocara diante dela como suplicante (*supplice*, v. 14), e enfeitara o umbral com oferendas de flores: reparasse nisso, haveria de auxiliá-lo.

Eis que de novo, e repentinamente, o interlocutor é alterado. O amante passa a se dirigir a Délia, sugerindo-lhe que não hesite em despistar os guardas, uma vez que Vênus sempre ajudaria os enamorados a consumarem os encontros. No universo da poesia amorosa, esse tipo professoral recebe a designação de *praeceptor amoris* (VEYNE, 1985, p. 86; MALTBY, 2002, p. 160). Favorável aos amantes, estaria reservado à deusa o papel de capacita-

²² Posicionado entre *ianua* (“porta”) e *domini* (“dono”, “senhor”), o adjetivo *difficilis* pode concordar com um ou com outro (cf. nota *ad loc.*). Quanto à definição a respeito de quem seria esse *dominus*, prevalece a incerteza, podendo tratar-se do pai, marido ou amante de Délia. Como alternativa, é interessante a interpretação de Veyne (1985, p. 72), que depreende do emprego do termo uma metafórica relação de servidão entre porta e dono, em que a primeira valeria como símbolo para as dificuldades impostas pelo concorrente à realização amorosa do eu poético. A favor da vagueza da explicação, poderíamos observar que é a porta, de fato, quem merece atenção no trecho: menos que saber *quem* a vigia, importa notar que Délia é *vigiada*, e que isso torna furtivas as investidas do eu poético.

los²³ a driblar os obstáculos para a realização do amor, ensinando-os a agir com discrição, às escondidas.

No entanto, ao submetermos o trecho à hipótese metapoética que conduz nossa investigação, uma leitura complementar se mostra possível. Sugerimo-la com base em numerosos comentários de Paul Veyne (1985) no sentido de desmistificar a suposta seriedade da elegia.²⁴ Particularmente inclinado a ver como humorísticas algumas passagens da obra dos elegíacos, o estudioso reconhece a sutileza desse humor, que não se insinuaria senão por meio de “piscadas de olho” (VEYNE, 1985, p. 76) dirigidas ao leitor – este, pois, que não as desconsiderasse. Vejamos a passagem da segunda elegia que nos sugeriu a interpretação:

*tu quoque, ne timide custodes, Delia, falle;
audendum est: fortes adiuuat ipsa Venus.
illa fauet, seu quis iuuenis noua limina temptat
seu reserat fixo dente puella fores;
illa docet molli furtim derepere lecto,
illa pedem nullo ponere posse sono,
illa uiro coram nutus conferre loquaces
blandaue compositis abdere uerba notis.*
(1.2.15-22)

Tu também, Délia, despista sem medo os guardas,
é de ousá-lo: aos fortes ajuda a própria Vênus.
Ela favorece, quer tente um jovem novas soleiras,
quer uma moça, colocada a chave, destrave os portões;
ela ensina a descer furtivamente do leito macio,
ensina a ser capaz de caminhar sem nenhum ruído,
ensina a assentir, na presença do marido, com gestos loquazes
e a disfarçar palavras amenas com sinais combinados.

Não nos parece descabido propor que Vênus, deusa do amor, seja aqui apresentada como “instrutora” não apenas dos amantes, mas do próprio poeta elegíaco. Afinal, se é o amor, por excelência, o tema da elegia, conviria aos poetas praticantes do gênero que adotassem um estilo condizente com a matéria sobre a qual versam. A sutileza do elegíaco, portanto, análoga da discrição do amante, seria igualmente favorecida pela deusa, que lhe

²³ Lee-Stecum (1998, p. 81) nota que, a partir do ponto de vista do poeta sobre o jogo amoroso, não caberia a Vênus *exercer*, mas *conferir* poder. De fato, no poema em apreço, sua colaboração aparece associada menos à ação que ao encorajamento.

²⁴ É possível que a argumentação de Veyne, em favor do reconhecimento de um humor que reputa estrutural na elegia latina, incorra em contrário exagero ao substituir o paradigma da seriedade pelo do humor. De todo modo, é preciso reconhecer que o trabalho do estudioso, ao atentar para um senso de humor talvez imperceptível ao leitor moderno apressado, abre espaço para interpretações surpreendentes da obra dos elegíacos. Veyne (1985, p. 16) chega mesmo a afirmar a elegia romana como “maneirista”, dizendo-lhe “divertida” justamente porque “não era para *ser levada a sério*” (p. 79). Em outra passagem, suaviza a afirmação: “A elegia é ambígua (...) Saboreia-se nela ao mesmo tempo os prazeres da poesia amorosa e os de um pasticho humorístico dessa mesma poesia” (p. 151).

asseguraria a graça da escrita.²⁵ Para reforçar essa hipótese, notemos o emprego de termos carregados de nuances metapoéticas, como é o caso do adjetivo *mollis* (“macio”, “suave”), que aparece no verso 19 qualificando *lecto* (“leito”). O adjetivo, conforme mostramos na análise da elegia 1.1, costumava ser associado, por oposição à “dureza” (*durus*) da épica, ao próprio gênero elegíaco.²⁶ Recorrente no poema em análise, o termo aparece em outras três oportunidades, caracterizando *toro* (“cama”, v. 58), *somnus* (“sono”, v. 76) e *sinus* (“peito”, v. 98).

No mesmo dístico, em *pedem ponere* (v. 20), chama atenção também o emprego do vocábulo *pes* (“pé”), que, para além de designar essa parte da anatomia humana, é referência também a uma unidade métrica. Os poetas latinos valiam-se habilidosamente dessa polissemia: Ovídio, por exemplo, num célebre passo dos *Amores* em que personifica a elegia, desta maneira a apresenta:

*uenit odoratos Elegia nexa capillos,
et, puto, pes illi longior alter erat.
(Ov. Am. 3.1.7-8)*

Veio a Elegia, de cabelos trançados e perfumados
e, creio, tinha um pé mais longo que o outro.²⁷

Em *Amores*, a graça reside justamente no fato de que o poeta, consciente do duplo sentido do termo, sugere ser também física a diferença entre os dois pés *métricos* da elegia, introduzindo uma espécie de deformidade que, minimizando-lhe a graça, reveste-a de humor. No trecho tibuliano em apreço, a alusão metapoética é menos evidente, embora a possamos entrever: Vênus ensinaria os amantes a caminhar (literalmente, “pôr o pé”) sem ruído, assim como ao poeta elegíaco caberia o poetar contido, ponderado.

Já os *nutus...loquaces* (“acenos loquazes”, v. 21), por meio dos quais os amantes haveriam de se comunicar quando em presença do marido, poderíamos entendê-los como as tais “piscadas de olho” referidas por Veyne quanto à relação entre poeta e leitor. Podemos pensar que o trecho em questão, nesse sentido, aludiria a tal cumplicidade. Poeta elegíaco hábil, assim, seria aquele capaz de dotar a obra de elementos que franqueassem ao leitor o acesso ao poema – nunca de modo ostensivo, mas discreto. Tampouco a apóstrofe a Délia enfraqueceria a hipótese, se tivermos em conta uma prática corrente entre os poetas romanos (sobretudo os elegíacos): a de empregar o nome feminino em referência não apenas a uma

²⁵ “Encanto” e “graça”, afinal, fazem parte do campo semântico do termo *uenus* (cf. *OLD* sentido 3).

²⁶ Cf. Miller (2002, p. 5).

²⁷ Tradução de Lucy Ana de Bem (2011, p. 323).

personagem, mas à obra em que aquela personagem é celebrada.²⁸ Ao encorajar Délia, o eu poético encoraja também a si mesmo, uma vez que elenca características a que sua obra deve estar atenta, sendo-lhe Vênus a fiadora.

Mais que fiadora, mais que instrutora, Vênus seria também protetora dos amantes. Livremente poderiam movimentar-se aqueles a quem a deusa brinda com o amor. Afinal, o amante é apresentado como “seguro e sacrossanto” (*tutusque sacerque*, v. 29), e não há razão para temer (*non timuisse decet*, v. 30). Também a figura do poeta, assimilada à do amante, sugere-se invulnerável (PUTNAM, 1973, p. 65), fazendo-se impassível mesmo diante daquilo que, em geral, se associaria ao receio: a escuridão (*tenebris*, v. 25), a violência dos ladrões (v. 27-28), as emboscadas (*insidias*, v. 30), o frio (*frigora*, v. 31), a tempestade (*imber*, v. 32). Nem mesmo o esforço (*labor*, v. 33), que em 1.1.3 se dissera reservado aos homens dispostos a acumular riquezas por meios bélicos, seria capaz de atormentar (*laedit*, v. 33) o eu poético, se amante.

E, no entanto (é preciso lembrar), ele ainda não tem Délia. Está excluído, fora de portas, e a amada inacessível. Com todo esse falatório, não pretende senão persuadi-la. Para isso, insiste: nem mesmo o marido, garante-lhe, acreditaria (*credet*, v. 43) nos boatos, caso lhe apontassem o adultério cometido pela esposa. Mas a garantia não é lá muito confiável: quem o fia não passa de uma feiticeira (*saga*, v. 44).²⁹ Como antecipasse a desconfiança, trabalha o eu poético de modo a investir de credibilidade a figura da saga, enumerando uma série de prodígios que ele mesmo teria presenciado. Entre eles, destacam-se: a movimentação de astros (*ducentem sidera*, v. 45), a alteração no curso de rios (*fluminis...uertit iter*, v. 46), o controle sobre os mortos (v. 47-50) e o tempo (v. 51-52). Medeia e Hécate, figuras associadas à feitiçaria, são ambas evocadas de modo a afirmar a autoridade da saga em que o amante baseia sua estratégia de persuasão.

Tem sabor a crença popular essas imagens, espécies de “causos” referidos pelo amante. Confirmamo-lo ao notar o desfecho da sequência, em que se recomenda à amada que, para despistar o marido, valha-se dos encantos (*cantus*, v. 55) compostos pela feiticeira, e que então, por ritual, cuspa três vezes no chão (v. 56). Desse modo, garantiriam os amantes a invisibilidade, podendo tranquilamente unir-se no leito. A ressalva vem em seguida:

²⁸ Como exemplo desse procedimento, Veyne (1985, p. 98) lembra que Ovídio, ao cantar a morte de Tibulo nos *Amores* 3.9, descreve o colega expirando tendo Nêmesis por amada. Menos que uma referência à personagem (real ou fictícia), a imagem aludiria ao fato de que Tibulo morreria após celebrar, em seu segundo livro, majoritariamente, a figura de Nêmesis.

²⁹ Para a relação entre a elegia e a tragédia, cf. Bem (2011, p. 146-171).

*tu tamen abstineas aliis, nam cetera cernet
omnia, de me uno sentiet ille nihil.*
(1.2.59-60)

Tu, no entanto, abstém-te dos demais: pois ele divisará
todo o resto; de mim, apenas, é que não notará nada.

Inevitável conter o riso diante dessa observação. Como tivesse caprichado demais no convencimento, persuadido Délia além da conta, o amante julga pertinente esclarecer que apenas para o seu caso aquilo tudo era válido: de nada adiantaria que Délia, portanto, admitindo cometer o adultério, o consumasse com outro. Parece evidente que o poeta, quando elenca os prodígios da feiticeira, não está senão produzindo riso a partir de crenças populares possivelmente difundidas na época.³⁰ O amante que alça a narrador torna-se ridículo, assim, a partir do momento em que se apresenta como um sumário de crendices para as quais o eu poético, ele mesmo, olharia possivelmente com desconfiança.

Em seguida, o poeta voltará a afastar de si o ideal da vida militar, conforme propusera em 1.1. Chama insensível (*ferreus*, v. 67) àquele que abre mão do amor em nome das recompensas (*praedas*, v. 68) oferecidas pelo engajamento bélico. Apesar disso, seu objetivo não é exatamente o de desqualificar esse tipo de opção, mas simplesmente afastá-la de si.

*ipse boues mea si tecum modo Delia possim
iungere et in solito pascere monte pecus;
et te dum liceat teneris retinere lacertis,
mollis et inculta sit mihi somnus humo.
quid Tyrio recubare toro sine amore secundo
prodest, cum fletu nox uigilanda uenit?*
(1.2.73-78)

pois os bois – se contigo, minha Délia – eu mesmo
os poderia atrelar e no monte habitual apascentar o rebanho,
e te segurar, enquanto me seja dado, nos tenros braços,
e me seria macio o sono em chão bruto.
De que adianta recostar-se em cama tória sem amor
concorde, quando a noite, pelo choro, vem de vigília?

A passagem ecoa numerosos trechos da elegia 1.1 em que identificáramos nuances metapoéticas compondo o *topos* da *recusatio*. Aqui, é novamente o termo *ipse* que cumpre a função de inaugurar a apresentação dos valores que o eu poético deseja para si, por oposição àqueles que, tanto em 1.1 como agora, acabara de afastar de seus objetivos. Embora assim não se nomeie, o eu poético volta a pretender-se *rusticus* (1.1.8), sublinhando outra faceta de seu ideal campestre: não mais a agricultura (*uites*, 1.1.7), mas a pecuária (*boues*, 1.2.73).

³⁰ “O ‘eu’ elegíaco permite portanto um humor a mais: o poeta atribui a si a crença ingênua do homem simples” (VEYNE, 1985, p. 47).

Associado ao amor – e, por extensão, à elegia –, volta a aparecer o adjetivo *tener* (“tenro”), que passa a qualificar não mais o peito (*sinu*, 1.1.46), mas sim os braços (*lacertis*, 1.2.75) do amante. Na elegia de abertura, o verbo era *continuisse* (“ter segurado”, 1.1.46); agora, *retinere* (“reter”, 1.2.75) – ambos prefixados de *tenere* (“ter”, “segurar”, “pegar”).

Depois de tantas considerações, o amante volta à sua (triste) realidade: ainda não tem, consigo, a sua amada. Em busca de explicações para o infortúnio, é levado a imaginar que esteja sendo punido (*poenas*, v. 82) por desrespeitar os deuses (*numina*, v. 81) e, por isso, mostra-se disposto a penitenciar-se. A elegia termina com um aviso, direcionado àqueles que se riem da desgraça do amante e de seus esforços vãos: *caueto* (“toma cuidado”, v. 89), ele diz, numa mensagem possivelmente dirigida também à figura do leitor. Este, afinal, experimentando prazer estético, está a rir-se daquilo tudo.³¹ Diante do amor, mesmo os mais velhos se veriam subjugados, passando pelo ridículo de repentinamente tornarem-se vaidosos (v. 94) e fazerem de tudo para chamar a atenção de uma pretendida (v. 95-96).³² Enfim, dado o aviso, é com uma interpelação a Vênus que o poema assim se encerra:

*at mihi parce, Venus. semper tibi dedita seruit
mens mea: quid messes uris acerba tuas?
(1.2.99-100)*

Mas a mim, Vênus, poupa: serve a ti, sempre devotada,
minha sensatez: por que queimas, amarga, tuas colheitas?

Muito comum em Tibulo³³, é o verbo *parcere* (“poupar”) que introduz o pedido, situado entre a súplica e a indignação. Há, de fato, embora não totalmente evidente, uma espécie de revolta diante da deusa, que não teria sido capaz de impedir a infelicidade do amor que ela mesma plantara. A repentina reaproximação entre as esferas amorosa e campestre, já anunciada entre os versos 73 e 76, retoma a atmosfera de 1.1, em que houvera predomínio da metáfora da agricultura (MILLER, 2002, p. 136). No último verso, o verbo *urere* (“queimar”) tem carga elegíaca (PICHON, 1991, p. 301), ao passo que *messis* (“colheita”) sugere, até por ecoar a elegia 1.1 (versos 24 e 42), uma maior afinidade com as imagens campestres. É como um escravo (*seruit*, v. 99, cf. PUTNAM, p. 73) que o amante suplica a Vênus, pois está

³¹ A ordem, se não orientada para o leitor, estaria destinada, de acordo com Miller (2002, p. 136), aos companheiros de embriaguez do poeta, opção que nos parece enfraquecer a intensidade da passagem.

³² A imagem remete ao *topos* do *senex amator*, característico da comédia, cf. Rocha (2010, p. 28).

³³ Além desta ocorrência, o termo aparece outras 11 vezes no primeiro livro (1.1.34; 1.1.67; 1.1.68; 1.2.35; 1.3.51; 1.4.83; 1.5.7; 1.6.51; 1.6.57; 1.8.51 1.9.5), e 3 no segundo (2.5.114; 2.6.7; 2.6.29).

rendido ante o arrebatamento que o amor lhe impinge. E assim, numa interrogação, termina a elegia 1.2, deixando-nos aparentemente ansiosos pelo desfecho. Ele não virá de pronto: na elegia seguinte, seremos logo apresentados a um amante que, talvez contra sua vontade, embarcou numa campanha militar – e nela adoeceu. Délia, apenas inacessível em 1.2, tornar-se-á distante em 1.3, e o amante, diante dessa situação, experimentará igual desespero.

Elegia 1.3

A elegia 1.3 tem início com o narrador deslocado. Doente, ele se vê impedido de continuar a expedição que o levava para longe de casa. No território Feácio, sozinho e debilitado, ele roga à Morte, personificada e sombria, que contenha a avidez de suas mãos (*avidas...manus*, v. 4) e o mantenha vivo. Afinal, se morresse ali, não teria quem lhe cumprisse os ritos funéreos: nem mãe (*mater*, v. 5), nem irmã (*soror*, v. 7), nem amada (*Delia*, v. 9). A gradação reserva um dístico para cada figura feminina e culmina na evocação de Délia, *puella* a quem o eu poético tibuliano também nos poemas anteriores dirigira seus lamentos.

Já aí tem início um segundo movimento da elegia. O narrador recua no tempo para mostrar como foi – ou *imaginar como teria sido* – sua despedida da amada, que o dispensara da cidade (*mitteret urbe*, v. 9). Se nos fiarmos no que relata o eu poético, notaremos que Délia reluta em abandoná-lo: ela consulta os deuses (v. 10) antes de deixá-lo partir, e chega mesmo a recorrer a um vidente, que lhe assegura o retorno do companheiro.³⁴

*Delia non usquam, quae me cum mitteret urbe
dicitur ante omnes consuluisse deos.
illa sacras pueri sortes ter sustulit: illi
rettulit e trinis omina certa puer.
cuncta dabant redivus, tamen est deterrita numquam
quin fleret nostras respiceretque vias.*
(1.3.9-14)

Nem mesmo Délia; aquela que, ao me dispensar,
já (dizem) consultara os deuses todos.
Três vezes tira a sacra sorte de um vidente:
das três lê ele a ela augúrios certos.
Retorno davam todos: nada a demoveu
de me chorar e remoer as idas.

O irônico da passagem reside no fato de que é no mínimo duvidosa a versão do narrador. Que Délia tenha consultado os deuses (v. 10) e, mais tarde, chorado a partida do companheiro (v. 14) são fatos incertos, talvez meras suposições do narrador, que parece crer excessivamente na amada. O que relata, afinal, é informação ouvida de terceiros, proveniente de fonte não identificada (*dicitur*, v.10).³⁵

³⁴ De acordo com Putnam (p. 76), o costume era que a sorte fosse tirada por um assistente e interpretada pelo *sortilegus*. No caso, é a própria Délia quem assume a parte inicial do processo, relegando ao *puer* a interpretação. E repete três vezes o ato, de acordo com Maltby (p. 188), não apenas pela superstição que o número representa (cf. 1.2.56), mas também como confirmação do presságio favorável.

³⁵ Lee-Stecum (p. 107) vê no emprego do verbo uma evidência de que o narrador não está, ele próprio, convencido das ações que Délia teria levado a cabo. Ao relatá-las, portanto, seria como se tentasse convencer também a si próprio da fidelidade da companheira.

Estaríamos, assim, diante de um quadro de alguma ambiguidade. Quando Délia dispensa o companheiro e as sortes lhe asseguram seu retorno, ela chora (v. 14). O narrador, imediatamente, imputa o choro à partida. No entanto, se o choro se dá diante de presságios positivos, não será descabido ao leitor supor que Délia chore, afinal, porque a partida não é *definitiva*, isto é, porque não consegue se livrar definitivamente do companheiro. Este, por sua vez, parece cego a ponto de não enxergar senão boas intenções nas ações da amada.

À parte isso, nota-se que o verso 14, reproduzido acima, evoca, por semelhanças temáticas, vocabulares e formais, uma passagem da elegia 1.1. No poema inaugural, a certa altura, afirmado já seu ideal de rusticidade e pobreza, o narrador reforça:

*o quantum est auri pereat potiusque smaragdi
quam fleat ob nostras ulla puella uias!*
(1.1.51-52)

Oh, melhor perder-se quanto há de ouro e de esmeralda
que chorar por nossas viagens alguma moça!

Vejamos como é eloquente a aproximação:

quam fleat ob nostras | ulla puella uias
(1.1.52)

quin fleret nostras | respiceretque uias
(1.3.14)

Pode-se destacar, em primeiro lugar, o emprego do sintagma *nostras uias*. Nas duas ocorrências, o pronome possessivo e o substantivo – separados como a sugerir o próprio distanciamento decorrente da viagem – ocupam posições equivalentes no pentâmetro: o primeiro logo antes da cesura, o outro ao final do verso. Nos dois casos, ainda, é *flere* (“chorar”) o verbo que se emprega, em forma do subjuntivo – ora presente, ora imperfeito.

Em 1.1, o declarado desprezo pela riqueza, por parte do narrador, acentuava sua postura de contenção, análoga, como vimos, à do poeta elegíaco. O paralelo com a elegia 1.3 permite-nos, assim, avaliar o quanto de alegórico – e metapoético – não teria também esta peça tibuliana. Antes de tudo, é preciso notar que o poema 1.3 tem início com um quadro por assim dizer pouco elegíaco: contra o ideal que pregara nos poemas anteriores, o narrador está em campanha militar. De fato, ao fazê-lo, Tibulo arrisca mesmo escapar aos limites do

próprio gênero elegíaco.³⁶ Daí que toda a hesitação do narrador antes da partida, descrita entre os versos 15 e 22, possa ser interpretada como uma espécie de justificativa para a inclusão do tema – a princípio não adequado, porque para além dos limites da elegia.³⁷

O narrador reluta em partir: protela a viagem (*quarebam tardas...moras*, v. 16), arranja desculpas (v. 17-18) e chega a enxergar maus presságios (*tristia...signa*, v. 19-20) nos eventos que a precedem. Ao final da sequência um dístico resume, em tom professoral, aquele que teria sido o pecado maior do narrador:

*audeat inuito ne quis discedere Amore
aut sciat egressum se prohibente deo.*
(1.3.21-22)

Largar não se ouse, pois, Amor contrariado,
ou lembre que partiu vetando-o um deus.

O amor – eis a lição – não deve ser contrariado e, caso alguém ouse fazê-lo, deve estar ciente das consequências. O estado de debilidade em que se encontra o narrador, no início do poema, pode ser visto como um caso exemplar de desrespeito aos desígnios do amor. E é a esse infeliz presente que voltamos após o verso 22. Depois de rememorar as circunstâncias de sua partida, o eu poético volta a dirigir a palavra a Délia. Menciona a devoção da amada à deusa egípcia Ísis e, embora ele próprio mostre dúvidas em relação aos poderes da divindade (*quid mihi prosunt*, v. 23), chega a pedir-lhe ajuda de modo enfático (*nunc, dea, nunc succurre mihi*, v. 27). Em seguida, mesmo que o desespero lhe inspire crenças menos ortodoxas³⁸, reafirma sua devoção pelos romanos Penates (v. 33) e Lares (v. 34). É essa, afirma, a crença que lhe cabe (*contingat*, v. 33).

Mas, afinal, o que caracteriza a infelicidade com a qual o narrador se afirma confrontado? Essa descrição o eu poético não faz de maneira direta. Descreve, isso sim, uma Idade de Ouro idealizada, contra a qual seu estado momentâneo se ergueria como imagem em negativo: tudo o que de pior experimenta não teria existido nesse tempo mítico, cujas maravilhas se teriam perdido com a degradação da sociedade. O tempo da narração, assim, é

³⁶ Nesse sentido, malgrado a aparente confusão entre as figuras do *poeta* e do *eu poético*, é interessante a consideração de Paul Veyne (1985, p. 64) a respeito da passagem: “Presumindo-se que todo poeta vive como canta, um poeta elegíaco só deve viver para o amor, já que a elegia tem o amor como tema; seguindo seu protetor à guerra, Tibulo fez mais do que desobedecer ao Amor, seu verdadeiro deus: faltou para com a lei do gênero e para com sua definição de poeta”.

³⁷ Nessa recusa do eu poético a aventurar-se em outro gênero, sugerimos que se possa ver uma instância de *recusatio*. Sobre a incorporação de características do gênero épico na *recusatio* horaciana à épica, cf. Davis (1991).

³⁸ Os setores mais conservadores veriam com resistência, à época do autor, o culto à divindade egípcia. Sobre a influência da cultura egípcia em Tibulo, cf. Koenen (1976). Cf. também Maltby (p. 191).

marcado pela perda do bem e prevalência do mal. E é interessante notar como algumas das imagens do início da elegia, na medida em que são retomadas neste ponto, sublinham a infelicidade do narrador. O eu poético caíra doente em terras estranhas (*ignotis...terris*, v. 3) enquanto navegava (*per undas*, v. 1) acompanhando o patrono Messala. Pois a Idade de Ouro seria marcada, entre outras coisas, pela inexistência da navegação (*undas*, v. 37), o que anularia a possibilidade de o navegante se ver em terras estranhas (*ignotis...terris*, v. 39).³⁹ Diferentemente da situação presente do eu poético, o reinado de Saturno não seria o tempo das longas jornadas (*longas...uias*, v. 36).⁴⁰

Se no início da análise desta elegia associamos as viagens (*uiae*) ao ideal de vida – e de poesia – a que o poeta elegíaco pretende se opor, veremos agora assumirem significação mais ampla essas “terras estranhas” (*terrae ignotae*) em que o narrador se sente desconfortável. A imagem do navegante (na forma arcaica não sincopada *navita*, v. 40, cf. Maltby *ad loc.*) a vagar (*uagus*, v. 39) por paragens incertas replica, de certa maneira, a própria posição do poeta elegíaco ao forçar os limites de seu gênero. Vejamos aspectos do poema que nos levam a essa interpretação.

Em primeiro lugar, podemos recordar associações entre a épica e o próprio motivo da viagem.⁴¹ Além disso, no poema, o navegante arrisca-se em busca de recompensas (*repetens compendia*, v. 39)⁴², um pouco como se mostra nesse poema o poeta elegíaco, de resto entusiasta da contenção. Diferentemente do que colocara no priamel da primeira elegia, em que atribui a outros aspirações financeiras, aqui, o poeta se apresenta como alguém que se aventurara à procura do tom mais elevado que elegia não lhe permitiria alcançar; e, fazendo-o, assume em seguida uma postura algo autopunitiva, por exemplo exaltando o tempo – a Idade de Ouro – em que as pessoas e as coisas, menos dadas a arroubos, reconheciam e respeitavam sua posição no mundo. No entanto, é importante observar que essa aparente autocrítica resulta em efeito poético, reforçando, mais uma vez, a forjada modéstia que caracteriza a

³⁹ Mais uma vez se nota como parecem ser calculadas essas recorrências vocabulares. Nas duas passagens em que a expressão *ignotis terris* é empregada (versos 3 e 39), o sintagma ocupa posição equivalente no verso. O mesmo ocorre com o termo *undas*, ao final dos versos 1 e 37, acompanhado, nas duas ocasiões, por um adjetivo preposto (*Aegaeas*, v. 1; *caeruleas*, v. 37).

⁴⁰ A Idade de Ouro é um tema particularmente caro aos poetas do período augústeo e caracteriza, em Tibulo, um período de superioridade moral da sociedade. Maltby (p. 194) aponta que o tema remonta a Hesíodo e, em latim, a Lucrécio (5.925). Cf. também Hor. *Epod.* 16; Ov. *Am.* 3.8.35; *Met.* 1.89.

⁴¹ Veja-se, por exemplo, no segundo livro das *Geórgicas* de Virgílio: *o decus, o famae merito pars maxima nostrae, / Maecenas, pelagoque uolans da uela patenti. / non ego cuncta meis amplecti uersibus opto, / non, mihi si linguae centum sint oraque centum, / ferrea uox. ades et primi lege litoris oram; / in manibus terrae. non hic te carmine ficto / atque per ambages et longa exorsa tenebo* (G. 2.40-45).

⁴² Note-se em *compendia* o vocabulário legal, estranho à poesia da época de Tibulo, cf. Maltby *ad loc.*

elegia. A longa descrição do passado mítico da Idade de Ouro (v. 35-48) culmina, por fim, no confronto com a realidade do narrador, marcada pela violência e pelos perigos:

*nunc Ioue sub domino caedes et uulnera semper,
nunc mare, nunc leti mille repente uiae.*
(1.3.49-50)

Sob Júpiter, só mar e dor e sangue agora;
mil idas, de repente, para a morte.

Diante desse quadro, resta ao eu poético pedir enfaticamente (*nunc...nunc...nunc*, v. 49-50) a Júpiter que o poupe (*parce*, v. 51) – pedido semelhante ao que, nos poemas anteriores, dirigira a Délia (1.1.67-68) e Vênus (1.2.99). No caso, argumenta o narrador que o Pai (*pater*, v. 51) deveria poupá-lo uma vez que jamais teria dirigido impiedades aos deuses (*impia uerba*, v. 52). E, no entanto, diz, aceitaria de bom grado caso lhe coubesse a morte (v. 53-54). Chega a mesmo a imaginar a inscrição que lhe poderia servir de epitáfio⁴³, para em seguida afirmar:

*sed me, quod facilis tenero sum semper Amori,
ipsa Venus campos ducet in Elysios.*
(1.3.57-58)

A mim, pois dócil sempre fui ao tenro Amor,
me guia a própria Vênus aos Elísios.

No início da elegia, a partida do narrador levava a crer que teria agido contra a vontade de Amor (*inuito...Amore*, v. 21), e é mesmo provável que assim tenha procedido, já que partira em campanha militar; neste ponto mais avançado do poema, contudo, o narrador parece ocultar sua falta de modo a garantir a simpatia dos deuses e, conseqüentemente, um melhor lugar no mundo dos mortos. Com alguma dissimulação, afirma sua constância (*semper*, v. 57) aos desígnios de Amor e confirma sua crença na intervenção de Vênus.⁴⁴

Notoriamente, a imagem dos Campos Elísios, bem como do Tártaro, nessa elegia tibuliana apresenta muitas similaridades com a retratada no livro VI da *Eneida* de Virgílio: monstros como Cérbero, além dos condenados, recuperam a paisagem épica. Mas o fazem,

⁴³ *HIC IACET IMMITI COMSVMPITVS MORTE TIBVLLVS/ MESSALLAM TERRA DVM SEQVITVRQVE MARI* (“AQUI TIBULO JAZ, POR CRUA MORTE GASTO,/ QUANDO A MESSALA EM TERRA E MAR SEGUIA”). Lee-Stecum (p. 118) vê com surpresa o fato de que o narrador prefira ser reconhecido pela campanha militar incompleta do que por sua devoção amorosa a Délia. De acordo com o estudioso, a escolha abriria muitas possibilidades de interpretação, dentre elas a de que a passagem realçaria a culpa de Messala pela morte do eu poético, já que isso não teria acontecido caso não o tivesse seguido. Sobre epitáfios na épica antiga, cf. Dinter (2005), e, na elegia, cf. nossas notas à tradução.

⁴⁴ Em 1.2, a deusa também é evocada como estímulo à confiança (*fortes adiuuat ipsa Venus*, 1.2.16).

como já se reconheceu, caracterizando os *infern* como um mundo dos amantes, recompensados ou castigados por sua conduta com relação ao amor (cf. Maltby *ad loc.*). Observemos que outros aspectos, além desse recorte temático, contribuem para a associação dos *infern* especificamente ao amor elegíaco.

O dístico acima reproduzido apresenta dois adjetivos que mereceram particular atenção em nossa análise da elegia 1.1. Vimos, naquele poema, como o eu poético, afirmando-se *rusticus* (1.1.8), manifestava o desejo de poder cuidar de suas tenras videiras (*teneras...uities*, v. 7) com mão hábil (*facili...manu*, v. 8), e o quanto isso poderia ser lido como declaração de estilo por parte do narrador. Ora, o paralelo com a elegia inaugural torna muito significativo o dístico agora em apreço. A delicadeza do eu poético deixa de passar pelo “filtro” da agricultura para ser afirmada de maneira direta. Por muito que se tenha arriscado em terrenos não elegíacos, jamais teria posto de lado por completo sua fidelidade ao amor – é isso, aparentemente, o que afirma o narrador. E é por isso que, caso venha a morrer, se mostra confiante na intervenção de Vênus – deusa do amor e, por extensão, da elegia – a seu favor.

A descrição dos Campos Elísios, aliás, é marcada por suprema delicadeza. Os pássaros cantam com doçura (*dulce...carmen*, v. 60) e timbre tênue (*tenui*, v. 60)⁴⁵; o campo é fértil mesmo que não cultivado (*non culta seges*, v. 61); e, se alguma batalha (*proelia*, v. 64) permite o Amor, é a das brincadeiras entre garotos e garotas – estas últimas, delicadas (*teneris...puellis*, v. 63).

O poeta elegíaco parece projetar seu ideal ora no passado, pela lamentação de uma Idade de Ouro perdida, ora no futuro, pela esperança num pós-vida de sonho. Essa vida após a morte, por sua vez, apresenta-se na elegia dividida em duas vertentes opostas e, aparentemente, determinadas pelas ações levadas a cabo em vida. Nos Elísios estão os que tenham sido fiéis ao amor (v. 65); no setor dos criminosos (*scelerata...sedes*, v. 67), entre outros infelizes, os que violaram as regras do amor, ou, mais especificamente, os amores do narrador (*quicumque meos uiolauit amores*, v. 81).⁴⁶

⁴⁵ Como *tener*, o adjetivo *tenuis* guarda carga metapoética, associada à contenção. É como tênue, lembremos, que Melibeu caracteriza a flauta de Títilo, bem no início da primeira *Bucólica* de Virgílio (*tenui...auena*, v. 2). E esse não é o único diálogo entre as obras de Tibulo e Virgílio. Nesta elegia, a descrição da Idade de Ouro feita por Tibulo tem muitos paralelos com aquela que Virgílio realiza na quarta *Bucólica*. Cf. Veyne (1985, p. 40-44).

⁴⁶ Sobre a configuração do mundo dos mortos em Tibulo e sua relação com o poema de Lucrecio, cf. Lee-Stecum (p. 123-126). Entre outras coisas, o estudioso afirma: “(...) the poet/lover’s heaven and hell are described in terms of *amor* and its associated power relations as he has experienced them, and as he would ideally reconstruct them. In this respect, they can easily be assimilated to the critique of these myths that Lucretius puts forward. Just as Lucretius claims, the poet constructs his Hell (and his Elysium) in the image of what he has experienced during life (p. 225).

A referência é bastante pessoal. O eu poético deseja punição para aqueles que tenham violado seus amores (com todos os sentidos que a expressão pode assumir) ou lhe desejado prolongadas campanhas (*lentas...militias*, v. 82). Campanhas *militares*, imaginariamos, pois que as vê com maus olhos; mas talvez também amorosas (coerentemente com o topos elegíaco da *militia amoris*), e mal vistas porque fracassadas. Tanto que, a seguir, possivelmente inseguro quanto à constância da amada, o narrador roga a ela que permaneça casta (*at tu casta precor maneas*, v. 83). Um tom mais leve ao pedido pode ser notado se o leitor acaso se lembrar, segundo sugere Maltby (p. 83-84), de cenas de comédia nova, gênero presente em diversos momentos da elegia romana (BEM, 2011).

Contudo, notamos uma referência mais diretamente elegíaca ao recordamos do pedido em 1.2, quando o eu poético, incitando Délia a despistar os guardas, fazia a ressalva de que não se valesse dos ardis para se encontrar com outros. A guarda (*custos*, v. 84), que em 1.2 era obstáculo ao encontro dos amantes, aqui se torna uma aliada do narrador, na medida em que, distante de Délia, precisa de alguém que olhe por ela e lhe resguarde o pudor.

E é na companhia dessa guarda, uma senhora diligente (*sedula...anus*, v. 84), que o eu poético passa a imaginar a amada a tecer, como a Penélope da Odisseia, entretida em serões até se entregar ao sono.

*tunc ueniam subito nec quisquam nuntiet ante
sed uidear caelo missus adesse tibi.
tunc mihi qualis eris, longos turbata capillos,
obuia nudato, Delia, curre pede.*
(1.3.89-92)

Então virei de pronto, anúncio não se faça,
do céu tão-só me vejam vindo a ti.
Então – não importa se desfeita a cabeleira –
a mim, com pés desnudos, Délia, corre.

Em sonho, o encontro acontece. O movimento final da elegia 1.3 inverte, em certa medida, o que acontecera em 1.2. No poema anterior, muito embora se encontrassem próximos um do outro, os amantes jamais chegavam a se encontrar, pois que impedidos por uma porta e seus guardas. Aqui, por muito distantes que estejam, o encontro, mesmo que onírico, se consuma; como se Délia, ausente em sua presença em 1.2, agora se fizesse presente pela ausência reluzente:

*(...) hunc illum nobis Aurora nitentem
Luciferum roseis candida portet equis*
(1.3.93-94)

(...) traga-nos a Aurora, cândida,
o amanhecer com seus cavalos róseos.

Assim, podemos pensar que, segundo esses versos, tal qual Délia, a elegia 1.3 se apresenta por meio da recusa, incorporando exageradamente o estilo de um mundo épico: tanto na descida onírica ao Hades virgiliano como no início e final homéricos. Ambas são instâncias em que se indica que, para privilegiar o amor elegíaco, o eu poético imita os percursos de Odisseu pela Feácia, e evoca a reluzente “roseodátila aurora”.

Elegia 1.4

O leitor que se debruçar sobre a elegia 1.4 após ter lido em sequência⁴⁷ os três poemas anteriores será logo confrontado com duas surpresas: primeiro, estranhará não ser à *puella* habitual, Délia, que o narrador dirige a palavra; em seguida, notará que mesmo o narrador de costume não é quem detém a primazia da palavra. Todo o poema 1.4 se apresenta como uma espécie de reencenação do que teria sido o encontro entre o narrador e Priapo, deus da fertilidade tradicionalmente representado na figura de um falo.⁴⁸ Após relatar o que teria dito ao deus, o narrador reproduz a fala da própria divindade, que então toma a palavra, ocupando 64 dos 84 versos que compõem a elegia.

O discurso de Priapo (v. 9 a 72), incorporado ao texto poético, consiste numa série de preceitos dirigidos àquele que pretenda se envolver amorosamente com mancebos (*pueri*) – ou evitar esse envolvimento, pois que são dúbias as diretrizes da divindade. Trata-se mesmo de uma “arte de amar os rapazes”,⁴⁹ que alia ao tema do amor doses de poesia didática. Segundo afiança Konstantinos Nikoloutsos (2007, p. 55), esta elegia de Tibulo representa, junto com 1.8 e 1.9, o mais extenso testemunho poético acerca da pederastia remanescente do período augústeo.⁵⁰

Antes de enveredarmos pela fala de Priapo, examinemos o que lhe diz o narrador na abertura da elegia, sobretudo no que diz respeito à caracterização da divindade.

*‘Sic umbrosa tibi contingant tecta, Priape,
ne capiti soles ne noceantque niues:
quae tua formosos cepit sollertia? certe
non tibi barba nitet, non tibi culta coma est;
nudus et hibernae producis frigora brumae,
nudus et aestiui tempora sicca Canis.’*
(1.4.1-6)

‘Reservem-se a ti, Priapo, tetos de sombra,
para que a cabeça não te danem sóis e neves:
que astúcia tua cativou formosuras? Barba
decerto não te reluz, nem tratada coma;

⁴⁷ A respeito da validade de se ter em conta o caráter linear da leitura na antiguidade, dada a limitação física do habitual suporte (rolo), cf. Lee-Stecum (1998, p. 1-6).

⁴⁸ A tradição poética associada à divindade foi extensamente estudada, além de traduzida para o português, por João Angelo Oliva Neto (2006).

⁴⁹ A expressão é sugerida por Veyne (1985, p. 96) e dialoga com a *Ars Amatoria*, de Ovídio, obra posterior à de Tibulo.

⁵⁰ Trata-se, é bom frisar, de testemunho *poético*, não necessariamente *histórico*, portanto, pelo que o estudioso desencoraja derivar, do poema, qualquer constatação definitiva a respeito dos costumes da sociedade da época: “Considering 1.4 as a transparent projection of the sexual realities of the author and, by implication, of his contemporaries overlooks the fact that pederasty is deeply entangled in a poetic discourse which, in addition to its many hellenistic echoes, is also characterized by subjectivity and irrationality, as evinced by the image of a statue speaking in elegiac distichs” (NIKOLOUTSOS, 2007, p. 76).

nu resistes ao frio do hibernal solstício;
nu, ao tempo seco do estival Cão.’

Para a estátua do deus⁵¹, o eu poético parece desejar um pouco daquilo que em 1.1 a si próprio desejara. A sombra (*umbrosa...tecta*, v. 1), que aqui ajudaria na preservação da integridade física de Priapo, fora mencionada no poema de abertura como favorável ao próprio narrador, que manifestava o desejo de poder aliviar o calor excessivo do verão (*Canis aestiuos ortus*, 1.1.27) sob a sombra de uma árvore (*sub umbra arboris*, 1.1.27-28). No mesmo poema de abertura, era também vontade do narrador, inversamente, sentir-se protegido – no caso, pelo calor do fogo (*igne iuuante*, 1.1.48) – quando chegasse o inverno (*hibernus...Auster*, 1.1.47). Agora, em 1.4, o frio e o calor são realidades com que Priapo aparece confrontado, embora o deus não pareça tão invulnerável como o eu poético em 1.1.

É preciso observar, no entanto, que essa invulnerabilidade se expressa, na elegia de abertura, também enquanto aspiração (*iam possim*, 1.1.25). Aspiração, aliás, que alia a proteção ao ideal de pobreza (*contentus uiuere paruo*, 1.1.25) pretendido pelo narrador. Esse desprendimento é replicado, nesta elegia, na caracterização da estátua de Priapo. Sua aparência é opaca (*non tibi barba nitet*, v. 4) e agreste (*non tibi culta coma est*, v. 4), tanto que o narrador se mostra surpreso com sua capacidade de conquista. Se seu é perfil inculto, raciocina o narrador, apenas a astúcia (*sollertia*, v. 3) poderia explicar seu sucesso na “captura”⁵² de belos jovens (*formosos*, v. 3).

O emprego do adjetivo *formosus*, que em 1.1.55 fora atribuído a Délia, parece significativo nesta passagem. Deriva, afinal, de *forma*, termo especialmente caro não apenas ao vocabulário e contexto amorosos (PICHON, 1991, p. 153-154), mas também à poesia e à arte. Assim, a perfeição, tanto da *puella* (1.1) como dos *pueri* (1.4), poderia funcionar como uma alegoria para a “excelência estética” do texto elegíaco em que tais figuras estão inseridas (NIKOLOUTSOS, 2007, p. 60). A alternância entre as figuras feminina e masculina parece propor que essa aspirada excelência não seria atingível por uma única via.

Mais do que isso, o início da elegia 1.4 sugere que a conquista da *forma* não se daria por meio de belezas apenas aparentes (*barba* e *coma*, v. 4), mas sim pela habilidade (*sollertia*, v. 3) – pela *técnica* (MALTBY, 2002, p. 217). Assim, a elegia reforçaria sua eficiência por meio da própria valorização de seu caráter “despojado” – um dos sentidos do adjetivo *nudus*

⁵¹ O fato de o narrador conversar com a *estátua* de um deus (de representação fálica) é, para Lee-Stecum (1998, p. 133), um dos indícios de que não se deveria levar tão a sério a fala de Priapo. Seu tom, afinal, seria algo cômico, paródico (“mock-heroic”).

⁵² Para a nuance militar do verbo *capere* (“cativar”), cf. nota à tradução.

com que Priapo é caracterizado.⁵³ E, se alguma dúvida restar a respeito da aproximação entre a figura do deus e a do eu poético, o dístico seguinte (v. 7-8) – que conecta a reprodução das falas do narrador e de Priapo – ajudará a dirimi-la (v. 7-8). Nele, a divindade é descrita como *Bacchi...rustica proles* (“prole rústica de Baco”, v. 7) – “rústico”, portanto, como o próprio eu poético em 1.1.8. Tanto lá como aqui, rusticidade e amor aparecem unidos, conforme aponta Lee-Stecum (p. 137), pelo mesmo ideal de despojamento que configura a busca do eu poético.

Terminada essa caracterização, tem início o longo discurso de Priapo, cujos preceitos serão marcados por alguma contradição: se no início recomenda evitar (*fuge*, v. 9) o poder cativante dos mancebos, logo aconselhará conquistá-los. A ambivalência de seu discurso é interpretada por Nikoloutsos (2007) como um dispositivo por meio do qual o poema 1.4 exploraria as (nem sempre claras) fronteiras entre os gêneros poéticos.⁵⁴ A caracterização física do deus, por exemplo, talvez adequada à comédia ou à sátira, logo contrasta com o início de sua fala, em que emprega formulação elevada.⁵⁵

Começa Priapo por evocar exemplos do fascínio que os mancebos são capazes de exercer, seja pela coragem (*audacia*, v. 13), seja pelo acanhamento (*pudor*, v. 14). Em ambos os casos seria recomendável a paciência, pois que o consentimento dos mancebos não viria sem insistência: é paulatina (*paulatim*, v. 16), afirma Priapo, a rendição dos *pueri* aos jugos do amor (*iuga*, v. 16). A confiança no poder transformador do tempo é afiançada, em dois dísticos (v. 17-20) com marcados elementos anafóricos, por meio de exemplos naturais: leva tempo a domesticação dos animais (v. 17), a erosão das pedras (v. 18), a maturação das uvas (v. 19), a revolução dos astros (v. 20).

O curioso é que, não muito depois desse elogio à perseverança nas artes em geral, a fala de Priapo inverte a perspectiva a partir da qual, inicialmente, enfocara a questão do tempo. Se é verdade ser necessária paciência, afirma o deus, é também verdade que não se deve ser paciente em excesso.

*at si tardus eris errabis. transiet aetas
quam cito: non segnis stat remeatque dies.*
(1.4.27-28)

Mas pecas se tardares. Que ligeiro a vida

⁵³ Cf. nota à tradução.

⁵⁴ “Priapus is a totem that provides a useful example through which to examine the constantly shifting boundaries of gender, the play on “same” and “other”, with which Roman elegy is largely concerned” (NIKOLOUTSOS, 2007, p. 64).

⁵⁵ Trata-se da construção com o imperativo *fuge* + infinitivo *credere*, que Maltby afirma provável grecismo. Haveria aqui, ainda, um eco de Lucrécio (*fuge credere*, *Memmi*, 1.1052), referência didática adequada ao tom professoral adotado pela divindade, cf. Maltby (p. 218).

passa! Não para o dia, lento, nem torna.

E aqui também não faltam exemplos da natureza: a terra rápido perde o colorido das flores (*quam cito purpureos deperdit terra colores*, v. 29), assim como o choupo a bela copa (*quam cito formosas populus alta comas*, v. 30). A estrutura anafórica recupera o anterior elogio à perseverança, agora impondo-lhe limites. O confronto entre as duas passagens, aparentemente contraditórias (LEE-STECUM, p. 143), resulta na valorização daquele que seria o justo equilíbrio entre *impaciência* e *tardança*. Afinal, os anos são implacáveis, e pouco perdoam:

*uidi iam iuuenem, premeret cum senior aetas
maerentem stultos praeteriisse dies.
crudeles diui. serpens nouus exuit annos;
formae non ullam Fata dedere moram.*
(1.4.33-36)

Jovem já vi, pesando-lhe a sisudez da idade,
a lamentar ter vivido dias de tolice.
Cruéis divindades: nova despe os anos a serpente;
à formosura, demora alguma dão os Fados.

Estamos diante da tópica da efemeridade, cuja realização mais célebre talvez seja a ode 1.11 de Horácio. Nesse poema, logo antes da “conclamação ao prazer” (ACHCAR, 1994, p. 67) do *carpe diem*, lê-se: *fugit inuida /aetas* (“foge invejoso o tempo”). Se em Horácio o termo *aetas* ocupa, como já se apontou, posição de destaque, em significativo *enjambement* no início do derradeiro verso do poema (ACHCAR, 1994, p. 101), também nesta elegia de Tibulo é digna de nota a ênfase dispensada ao termo. Podemos perceber que, tanto no verso 27 como no 33, *aetas* ocupa o final do hexâmetro⁵⁶, conferindo igual destaque às duas acepções do termo neste poema, opostas apesar de intimamente relacionadas.⁵⁷

A alegada crueldade dos deuses (*crudeles diui*, v. 35), portanto, se explicaria, segundo Lee-Stecum (p. 142), pelo fato de permitirem renovação apenas à feiura da serpente (*serpens*, v. 35), mas não à beleza (*formae*, v. 36). Nem um nem outro seriam perenes, mas ao primeiro a transformação significaria renovar-se, enquanto ao segundo representaria a decrepitude. É curioso que aqui tenhamos essa afirmação associada à ideia de beleza, uma vez que esta, mais à frente no poema (v. 63-66), verá afirmada sua privilegiada perenidade, permanência.

⁵⁶ Ocorre o mesmo, conforme observa Maltby (p. 226), em Ovídio (*Am.* 2.4.45; *Ars* 2.667; *Tr.* 5.9.7).

⁵⁷ Sempre relacionado à ideia de tempo, o termo *aetas* apresenta numerosas nuances, podendo significar, de acordo com o OLD, “idade” (sentido 1), “vida” (sentido 5), “passagem do tempo” (sentido 7). Pode ainda referir-se a um período na vida de uma pessoa: por exemplo, à “juventude” (sentido 4a) ou à velhice (sentido 4b). Os dois últimos significados parecem, respectivamente, os evocados nos versos 27 e 33.

Poderíamos creditar essa aparente inconsistência ao já comentado perfil ambivalente de Priapo, cujo discurso parece acolher, a todo momento, perspectivas conflitantes.

O encaminhamento do poema faz seguir-se à questão da efemeridade (v. 27-36) uma atmosfera militar, em que se pode reconhecer o topos da *militia amoris* (v. 39-56), ou ainda, como sugere Nikoloutsos (2007, p. 71), a fusão deste com outro topos elegíaco semelhante: o da servidão amorosa (*seruitium amoris*). Priapo centra seus preceitos na constatação de que o amor se conquista por meio de favores (*obsequio plurima uincet amor*, v. 40, grifo nosso). Assim, deve estar disposto, aquele que deseje cativar alguém, a oferecer companhia mesmo se lhe parecerem longas as viagens (*quamuis uia longa paretur*, v. 41). O emprego do termo *uia* acompanhado do adjetivo *longa* mereceu atenção detida em nossa análise da elegia 1.3. Aqui, é importante destacar que, de acordo com a divindade, não há limites para a fidelidade devida ao pretendido. Se este quiser partir em longas viagens⁵⁸, cabe ao pretendente acompanhá-lo sem hesitar ante as ameaças climáticas (43-44).

*uel si caeruleas puppi uolet ire per undas,
ipse leuem remo per freta pelle ratem.
(1.4.45-46)*

E se quiser, à popa, seguir por cerúleas vagas,
rompe tu mesmo os mares com o leve remo.

A imagem da navegação (*undas*, v. 45), lembremos, mobiliza dois outros momentos da elegia anterior. A palavra ocorre primeiro em 1.3.1, relacionada à campanha militar que o narrador, doente, abandona; volta a aparecer em 1.3.37, acompanhada do mesmo *caeruleas* de agora, na caracterização das maravilhas da Idade de Ouro, quando ainda não teria sido inventada a navegação (*nondum caeruleas pinus contempserat undas*, “não desdenhara ainda o pinho [navio] as cerúleas vagas”, v. 37). Dois empregos, portanto, que associam o termo a um ideal de vida oposto ao desejado pelo narrador, que se pretende modesto, rústico. No dístico reproduzido acima, é significativo que, ainda assim, o amante seja aconselhado a seguir por um caminho que não é o seu. Poderíamos afirmar, com Nikoloutsos (2007, p. 70), que a passagem “subverte a retórica de autonomia no campo que Tibulo forja em 1.1”.

A leitura torna-se tanto mais complexa, contudo, quanto mais nos atentarmos para a marcada oposição de *leuem...ratem* (“leve remo”, v. 46) à dureza da navegação, apresentada no verso anterior.

⁵⁸ Conforme anotamos a 1.4.41, a expressão *uia longa* aparece em 1.1.26, associada à esfera militar, cf. Putnam, (p. 93); Maltby (p. 227).

O contraste entre os dois versos do dístico é notado por Maltby (2002), que afirma que o tom heroico construído no hexâmetro acaba esvaziado (“deflated”, p. 228) na comicidade de um barquinho movido a remo – e, possivelmente, por uma só pessoa: o amante (*ipse*, v. 46). Se tivermos em conta o potencial metapoético do adjetivo *leuis*⁵⁹ (assim como *mollis* e *tener*⁶⁰), chegaremos à conclusão de que é possível incluir, dentro dos limites do gênero elegíaco, temáticas tradicionalmente associadas a outros gêneros poéticos, desde que essa incorporação se dê pelo filtro *leve* da elegia. Nenhuma *uia* é negada ao elegíaco: basta que a percorra com o passo que lhe convém.⁶¹ Recuperando as duas características atribuídas ao jovem atraente no início do poema – audácia e pudor –, diríamos talvez caber, ao poeta elegíaco, uma “pudica audácia”. Nesse sentido, é valiosa a observação de Nikoloutsos (2007, p. 69) quando afirma que o termo *pudor*, mas do que simplesmente vergonha, denota “o reconhecimento, por parte de alguém, *de seu lugar* no contato face a face com um superior” (grifo nosso).

Daí, portanto, que ao amante passe a ser autorizado o direito de se sujeitar à dureza do trabalho pesado (*duros...labores*, v. 47)⁶² e de machucar as mãos (*atteruisse manus*, v. 48) antes acostumadas ao trato delicado (*facili...manu*, 1.1.8). Mesma mão que, em seguida, voltará a se afirmar leve (*leui...dextra*, v. 51) se acaso o pretendido desejar brincar de luta (*arma*, v. 51). Às ondas, sim, mas com remo leve; às armas, sim, mas como leve destra: eis como procede o elegíaco quando pretende incorporar à sua poesia traços de uma poesia que não é a sua.

⁵⁹ Há no *OLD* duas entradas para o adjetivo *leuis*, sendo que apenas na segunda (que qualifica mais concretamente uma superfície livre de irregularidades) se apresenta em separado um sentido metalinguístico, relacionado à sonoridade do enunciado: “(of speech or style) avoiding harsh sounds, smooth” (cf. *leuis*², sentido 3). Aventam-se passagens relacionadas à poesia (*leuia carmina*, Lucr. 5.1380) ou à oratória (*leuis ipse orator*, Cic. *Orat.* 191). No entanto, sabe-se que a outra instância de *leuis*, que caracteriza a leveza propriamente dita, concernente ao peso (por exemplo, *leuis*¹, sentido 1: “light in weight”, com referência a vasilhas e veículos), é também empregada para designar discurso ou poesia leve, como alguns exemplos no sentido 14 do verbete *leuis*¹ (“intended for amusement, not serious, light”) deixam perceber, com referência a temas de comédia (Ter. *Ph.* 5), à arte do ator em geral (Cic. *de Orat.* 1.18), à poesia lírica (*leuiore plectro*, Hor. *Carm.* 2.1.40) e elegíaca (*nec mihi materiast numeris leuioribus apta*, Ov. *Am.* 1.1.19). No primeiro livro de Tibulo, o termo aparece também em 1.1.73; 1.4.51; 1.5.70; 1.6.56; 1.7.44; 1.7.48; 1.8.31; 1.9.40.

⁶⁰ Importante registrar que o adjetivo *tener*, explorado em nossa análise da elegia de abertura de Tibulo, reaparece em três oportunidades no poema 1.4, caracterizando sempre um jovem (*puer*). Na primeira ocorrência, qualifica o “bando de mancebos” (*tenerae puerorum...turbae*, v. 9) de quem Priapo recomenda manter distância. Poucos versos à frente, o adjetivo é empregado para designar as faces (*teneras...genas*, v. 14) do jovem que cativa pelo acanhamento (o termo é *pudor*). Por fim, temos *tener* a caracterizar o próprio substantivo *puer* (v. 58) em contexto de crítica à “comercialização” do amor.

⁶¹ Sobre essa assimilação de gêneros diversos (inclusive do elegíaco) por meio da *recusatio*, no âmbito da lírica horaciana, cf. Davis (1991).

⁶² Cumpre observar que, de acordo com Nikoloutsos (2007, p. 71), *labor* é o termo utilizado para designar um trabalho poético bem acabado, atingido com esforço.

Descrita a *militia*, Priapo se entrega a uma breve lamentação pelas conquistas amorosas baseadas nos presentes (*munera*, v. 58 e 62), ou seja, num esquema de compra (*uendere*, v. 59). Aqui, a divindade se posiciona frontalmente contra a prática, recomendando que se valorizem não os bens materiais, mas, em contrapartida, os poetas (*poetas*, v. 61), a poesia (*carmina*, v. 63). Seria amaldiçoado aquele que tivesse iniciado Vênus no comércio do amor (v. 59), pois que a deusa não desejaria, verdadeiramente, senão aquilo com que Priapo encerra sua longa intervenção:

*blanditiis uult esse locum Venus ipsa: querellis
supplicibus, miseris fletibus illa fauet.*
(1.4.71-72)

Amenidades deseja a própria Vênus: favorece
querelas suplicantes, miseráveis prantos.

Que às amenidades, querelas e prantos se deva prestar a elegia é a mensagem final de Priapo, que durante a maior parte do poema assumiu a função do *magister amoris*. Se seu papel é o de educar para o amor, é natural que seus ensinamentos possam ser tomados como pertinentes à própria configuração do gênero elegíaco, que tem no amor seu tema central. Isso não quer dizer, contudo, como afirmamos, que não exista espaço, no discurso elegíaco, para a incorporação de outros discursos. Ocorre que esses discursos *outros* estarão sempre subordinados a uma tendência unificadora da elegia, capaz de processar e retrabalhar temas a princípio impertinentes.

A retomada da palavra por parte do narrador, ao final, após a longa intervenção de Priapo, parece apontar nesse sentido. Proliferam, nesse trecho final, as referências à tradição teatral, sobretudo cômica. O narrador, herdando de Priapo o papel de professor (*me...magistrum*, v. 75), assume-se tutor daqueles a quem “atormenta o menino calejado de muita arte” (*quos male habet multa callidus arte puer*, v. 76). Eis o menino – que poderíamos imaginar Cupido, ou mesmo um jovem qualquer – descrito nos mesmos termos de um tipo recorrente na comédia: o *seruus callidus*, escravo “calejado” que da esperteza se vale para ludibriar os demais.⁶³ A atmosfera teatral, de ênfase cômica, é reforçada ainda pela presença de termos como *doli* (“truques”, “manhas”, v. 82) e *fabula* (v. 83), que, além de “boataria”, como parece ser o caso no poema, pode designar uma “peça teatral” (*OLD* sentido 6).

No final da elegia, já na posição de *magister amoris* herdada de Priapo, o narrador se diz instrutor dos amantes desprezados (*spernentur*, v. 77), dispondo-se a repassar-lhes os

⁶³ A esse respeito, cf. Cardoso (2010a, p. 121).

conhecimentos que detém, adquiridos por experiência própria. Afinal, ele próprio se diz torturado amorosamente (*torquet*, v. 81) por Márato, mencionado apenas ao final da elegia (*Marathus*, v. 81). Mas terá o eu poético autoridade para repassar esses conhecimentos? A ele, faltam as artes (*artes*, v. 82), faltam as manhas (*doli*, v. 82)⁶⁴, e admite mesmo serem dignos de riso (*ridebunt*, v. 84) seus vãos ensinamentos (*uana magisteria*, v. 84).

Ao recuperar diversos aspectos das elegias anteriores, este quarto poema os processa a partir de uma nova perspectiva: a do amor homoafetivo. Se existe um paralelo, ou mesmo uma identificação, entre amor e elegia (LEE-STECCUM, p. 154), os elementos destacados em nossa análise corroboram a ideia de que a referida escolha amorosa expressa neste poema 1.4 também possa ter leitura metapoética. Isso porque ela alegoricamente apontaria, como sugere Nikoloutsos (2007, p. 74), para a “versatilidade” do poeta elegíaco, capaz de incorporar influências de outros gêneros poéticos aos limites daquele com que trabalha. Sem deixar de enfatizar os mesmos valores que em 1.1 apresentava como centrais à sua poética, Tibulo antes amplia seu alcance, salientando, assim, a fluidez das fronteiras entre os gêneros poéticos.⁶⁵

⁶⁴ O pentâmetro, *deficiunt artes deficiuntque doli* (“faltam-me as artes e faltam-me as manhas”, 1.4.82) ecoa a repetição enfática do último verso da elegia inaugural de Tibulo, onde se lê: *dites despiciam despiciamque famem* (“os ricos desprezarei, e desprezarei a fome”, 1.1.78).

⁶⁵ Em outras palavras, em termos modernos, a versatilidade da *persona* poética tibuliana em 1.4 não se limita à relativa aos gêneros sexuais (“gender”, em inglês), mas também aos gêneros poéticos (“genre”).

Elegia 1.5

É engenhosa a maneira como se estrutura o dístico inicial deste quinto poema da coleção. Começa o narrador por jactar-se de sua passada aspereza – atributo pouco condizente com a *mollitia* que esperaríamos de um amante elegíaco.⁶⁶ Em seguida, como a oferecer comprovação dessa sua dureza, afirma ter sido capaz de suportar sem sobressaltos – também no passado – a separação (*discidium*, v. 1). O verso inicial forja para o amante elegíaco uma imagem que, apesar de inusitada, ou talvez mesmo por isso, já se anuncia apenas episódica pelo emprego do pretérito (*eram*; *loquebar*, v. 1).

*Asper eram et bene discidium me ferre loquebar,
at mihi nunc longe gloria fortis abest;
namque agor ut per plana citus sola uerbere turben
quem celer assueta uersat ab arte puer.
ure ferum et torque, libeat ne dicere quicquam
magnificum posthac: horrida uerba doma.
parce tamen per te furtiui foedera lecti
per Venerem quaeso compositumque caput.
(1.5.1-8)*

Áspero eu era, e dizia suportar bem a separação,
mas agora de mim se aparta a valente altivez;
pois que me agito qual pião, posto num golpe a girar
no solo pela habilidade de um menino ágil.
Abrasa esta fera e a torce, para que já nada grandioso
apraza dizer: as palavras grosseiras, doma-as.
E contudo tem dó: pelos pactos de um furtivo leito,
por Vênus to peço, e pela frente aqui deposta.

A engenhosidade reside no fato de que essa alegada impassibilidade diante da desilusão amorosa é imediatamente desmentida pelo verso seguinte, em que o eu poético, outrora imperturbável, imputa o passado atributo a uma certa jactância (*gloria*, v. 2) de que já não pode se valer (*longe...abest*, v. 2). O fato é que o eu poético, embora afirme restabelecida sua sensibilidade, faz questão de abrir o poema deixando entrever-se um traço no mínimo surpreendente de sua personalidade. Essa aspereza, pela qual o narrador acredita que mereceria ser punido como um escravo (*ure ferum et torque*, v. 5), parece aludir a uma espécie de desvio, distúrbio, descontrole. Tanto assim que suas palavras, grosseiras (*horrida uerba*, v. 6) porque proferidas por um sujeito áspero, precisariam ser domadas (*doma*, v. 6) como animais (*ferum*, v. 5).

⁶⁶ Para o emprego do adjetivo *mollis* em Tibulo e outros autores elegíacos, bem como suas implicações metapoéticas, cf. nossa análise ao poema 1.1.

Recebendo a devida punição, o narrador já não arriscaria dizer nada de “grandioso” (*magnificum*, v. 6) – termo que, pelo caráter “não particularmente poético”⁶⁷, reforçaria um efeito poético do verso: a rusticidade tanto de *asper* (v. 1) como de *horrida* (v. 6). Nesse sentido, é interessante notar que, se por um lado os termos destoam da *mollitia* esperada do amante elegíaco, por outro, reforçam certa falta de refinamento que o narrador tibuliano frequentemente reputa desejável.⁶⁸ À parte isso, o que observamos é que o eu poético logo recua de seu pedido por punição. Já no início do quarto dístico reaparece, muito enfático, um apelo recorrente em Tibulo: *parce* (v. 7). É clemência o que o narrador solicita, em nome de não apenas de Vênus (*Venerem*, v. 8) e de pactos amorosos que teria firmado (*foedera*, v. 7), mas também de alguém – Délia, podemos supor – cuja cabeça repousa ao seu lado (*compositumque caput*, v. 8).⁶⁹

É significativo o emprego do verbo *componere* (“compor”) nessa passagem, que interpretamos, na esteira de Maltby (p. 244), como referente à posição da amante elegíaca. Na análise da elegia inaugural de Tibulo, havíamos chamado atenção para a recorrência de compostos e derivados do verbo *ponere*. Naquele poema, *componere* aparecia designando a fabricação de copos por um camponês, a partir do barro.⁷⁰ Na ocasião, atentamos para a presença do termo *fictilia*, para o qual aventamos uma possível leitura metapoética.

Na elegia 1.2, *componere* volta a figurar em duas ocasiões. Na primeira, tem como agente uma feiticeira – a *saga*, figura de destaque no poema – e, como complemento, *cantus* (“cantos”, 1.2.55). Na segunda, o sujeito é um velho que, enamorado, passa a proferir amenidades (*blanditias...componere*, 1.2.93). Os dois empregos do verbo remetem a uma das muitas acepções do termo registradas pelo *Oxford Latin Dictionary* – justamente a de escrever, compilar, formular (sentido 8). Em ambos os casos, *componere* está relacionado a termos técnicos da elegia romana. Com isso, retomemos o poema 1.5, em que também acreditamos ser possível ler, em *compositum caput*, uma importante alusão ao próprio fazer poético.

Num conhecido artigo em que analisa a presença da figura feminina na obra poética de Propércio, Maria Wyke (1987) centra na análise da expressão *scripta puella* (2.10.8) a tese de que a mulher elegíaca deveria ser compreendida, mais do que como uma personagem ou mesmo uma figura de carne e osso, como matéria narrativa (“narrative subject”, p. 50). Nesse

⁶⁷ Cf. Maltby (2002, p. 243) e nota à tradução do verso.

⁶⁸ A esse respeito, cf. nossa análise da elegia 1.1, em que o eu poético enfatiza sua própria rusticidade.

⁶⁹ Para a discussão a respeito de outras interpretações da expressão, cf. nota à tradução.

⁷⁰ *Fictilia antiquus primum sibi fecit agrestis / pocula, de facili composuitque luto* (“As cerâmicas fê-las para si, primeiro, um antigo camponês, / copos moldando a partir do barro fácil”, 1.1.39-40).

sentido, a declaração do narrador properciano – *bella canam, quando scripta puella mea est*⁷¹ – aludiria, no contexto, à substituição do tema amoroso pelo militar.⁷² Com base em observações de Godo Lieberg (1963), a estudiosa atentava então para o fato de que a *puella*, mais do que apenas inspiradora ou destinatária, representaria a própria matéria da poesia.⁷³

No poema de Tibulo, o apelo por clemência (*parce*, v. 7) aparece justificado por uma gradação que culmina precisamente em *compositum caput*. Apela-se em nome dos pactos amorosos (*foedera*), do amor em si (*Venus*) e, por fim, da própria obra amorosa – *obra* porque *escrita, composta*.⁷⁴ É como se o narrador, tendo em conta todo seu histórico de respeito às convenções do gênero elegíaco, se desculpassem por haver se aventurado por territórios “ásperos”, estranhos à elegia. Afinal, já havíamos observado como, nos poemas 1.3 e 1.4, o eu poético parece flertar com variados gêneros poéticos. Em 1.5, ao afirmar próxima de si (*compositum*) a amada (*caput*), ou o tipo de poesia por ela representada, o narrador de Tibulo estaria, analogamente ao de Propércio, anunciando sua reaproximação a assuntos verdadeiramente amorosos, elegíacos – depondo, assim, a aspereza de que versos acima se vangloriara e em seguida se arrependera.

Aos oito versos iniciais seguem outros oito em que o narrador apela à gratidão de Délia, lembrando ter sido ele o principal responsável por sua recuperação de uma doença. Recorrera à religião e ao misticismo para protegê-la. Ocorre que, uma vez recuperada, outro – não o eu poético – foi o que fruiu de seus amores. E isso a despeito da vontade do narrador, que chegara mesmo a imaginar detalhadamente o futuro de que haveria de desfrutar ao lado dela – futuro esse que ocupa uma longa seção do poema, entre os versos 21 e 34.

Com as duas ocorrências do verbo *fingebam* (“forjava”, “moldava”, “fingia”, v. 20 e 35) como que a emoldurar esse futuro de ficção, o que se segue é uma ambientação de ênfase rural em que o eu poético projeta seu ideal de felicidade. *Rura colam* (“cuidarei dos campos”)⁷⁵, afirma, para em seguida atribuir a Délia a função de guardar os pomares, o que

⁷¹ “As guerras cantarei, agora que já está escrita minha moça” (Prop. 2.10.8).

⁷² “Correspondingly, the Elegiac Woman is not portrayed as a beloved receiving or inspiring poetry but as a narrative subject to be continued or abandoned. The role assigned to elegy's *puella* in 2.10 is that of a fiction which may be finished” (WYKE, 1987, p. 50).

⁷³ Respectivamente *Quelle* (fonte), *Ziel* (alvo) e *Gegenstand* (matéria), de acordo com a nomenclatura de Lieberg (1963, p. 269) recuperada por Wyke (p. 52).

⁷⁴ O próprio termo *caput*, cujo sentido primeiro é “cabeça”, pode aludir à “parte principal” de algo (cf. *OLD* sentido 14), bem como a uma “questão de suma importância” (sentido 15). Além disso, pode designar uma “sentença, seção ou parágrafo” de uma obra (sentido 18). Com base nessas acepções, entendemos que a expressão *compositum caput* poderia ser lida, na passagem em questão, como “o grosso de minhas composições”, ou seja, uma referência aos poemas elegíacos já compostos pelo autor até aquele momento.

⁷⁵ Pode ser produtivo aproximar essa expressão do já referido *bella canam* de Propércio (2.10.8), ainda mais tendo em conta que, no poema de abertura de seu segundo livro, Tibulo assume a metáfora dos campos como efetiva matéria poética, afirmando: *rura cano rurisque deos* (“canto os campos e os deuses do campo”, 2.1.37).

em sua elegia inaugural era tarefa do deus Priapo (1.1.18). Então menciona colheitas (*messes*, v. 22; *segete*, v. 28), uvas (*uuas*, v. 23; *uuam*, v. 27), rebanhos (*pecus*, v. 25; *grege*, v. 28), deixando claro que a administração disso tudo estaria sob responsabilidade Délia (*illa regat cunctos*, v. 29), e que ele próprio se eximiria de qualquer participação (*me nihil*, v. 30).

Se é verdade que em Tibulo observamos que as esferas do *amor* e da *militia* frequentemente dialogam com uma terceira, a dos *rura*⁷⁶, notaremos que, neste poema 1.5, e particularmente no trecho que ora analisamos, é esboçada uma síntese entre as esferas amorosa, rural e, como veremos, militar. Isso se dá na medida em que um mesmo quadro onírico é capaz de reuni-las e lhes conferir unidade.

De acordo com Julia Haig Gaisser (1983, p. 68), contudo, não seria esse um quadro propriamente do *amor* no campo, mas sim da *vida familiar* no campo (“domesticity”). Pela via da domesticidade, portanto, é que se desenharia essa síntese em torno do rural, a que tudo parece estar subordinado. Nesse sentido, a estudiosa argumenta significativo o fato de que o “soldado *par excellence*” (Gaisser, 1983, p. 68) representado por Messala esteja, quando de sua primeira figuração no poema (v. 31), imerso em ambiente rural. Assim, ao conduzir Délia e Messala para dentro de seu almejado futuro no campo, o narrador tibuliano estaria acenando para a possibilidade de sintetizar, ainda que temporariamente, as três temáticas guiadoras de sua poesia.

Não passa de ficção, contudo, o quadro projetado pelo eu poético. Varrem-no para longe os ventos (*Eurusque Notusque*, v. 35), restando ao narrador tentar aliviar as decepções com vinho, o que tem efeito contrário e resulta em mais desilusão (*lacrimas*, v. 38). O narrador afirma mesmo, por vezes, ter desistido de Délia para buscar outra companhia (*aliam*, v. 39).

*saepe aliam tenui sed iam cum gaudia adirem
admonuit dominae deseruitque Venus.
(1.5.39-40)*

Muita vez tomei uma outra, mas já do prazer próximo
lembrou-me de minha dona e me abandonou Vênus.

Poderá essa *outra*, a que o narrador diz ter recorrido como forma de abrandar suas desilusões, aludir às tentativas, por parte do próprio poeta, de se aventurar por outros gêneros poéticos? É provável que sim, tendo em conta que estudiosos como Karen Sara Myers (1966) enxergam, na deserção de Vênus (v. 40), uma imagem da impotência não apenas sexual,

⁷⁶ Sobre a articulação desses três eixos temáticos como traço distintivo da elegia tibuliana, cf. Gaisser (1983, p. 58).

como também literária.⁷⁷ De fato, o trecho seguinte, que detalha o episódio, está repleto de termos que aludem tanto ao trabalho com a linguagem (*dixit*, v. 41; *narrat*, v. 42; *nefanda*, v. 42; *uerbis*, v. 43) como ao gênero elegíaco (*femina*, v. 41; *pudet*, v. 42; *tenerisque lacertis*⁷⁸, v. 43; *puella*, v. 44).

Para a infelicidade do narrador concorrem a *lena* (v. 48) e o *diues amator* (v. 47). A primeira, principalmente, ameaça a autoridade do poeta de tal maneira que será vítima de toda sorte de maldições. Para Karen Sara Myers (1996), a *lena* funcionaria como uma espécie de anti-musa em oposição a quem o narrador define sua *puella* – esta, representando o que é elegíaco; a outra, o não elegíaco.⁷⁹ De fato, há na descrição da *lena* qualquer coisa de excessivo (*ore cruento*, v. 49) e vulgar (*inguinibus nudis*, v. 55) que estabelece forte contraste com a delicadeza comumente atribuída à *puella*.

Ao mesmo tempo em que se opõe à *puella*, encontra a *lena* certa identificação com a figura do narrador, tanto assim que rivalizam em autoridade. Lee-Stecum (1998, p. 173) observa, por exemplo, que as maldições lançadas pelo eu poético contra a alcoviteira espelham, em certa medida, suas próprias agruras, atuais ou passadas. Deseja-a vulnerável e descontrolada, em resposta a sua própria vulnerabilidade e descontrole.

Oposição de fato fará o narrador ao *diues amator*, figura cujo sucesso o ameaça (MYERS, 1996, p. 12). De modo a convencer sua *puella*, o eu poético insiste enfaticamente – o termo *pauper* abre três dísticos seguidos – na superioridade da pobreza.

*pauper erit praesto semper tibi, pauper adibit
primus et in tenero fixus erit latere.
pauper in angusto fidus comes agmine turbae
subicietque manus efficietque uiam.
pauper ad occultos furtim deducet amicos
uinclaue de niueo detrahet ipse pede.
(1.5.61-66)*

O pobre sempre estará disponível, será o primeiro
a se aproximar de ti e a se aferrar no tenro flanco.
O pobre, companheiro fiel na multidão cerrada,
é que oferecerá as mãos e abrirá caminho.
O pobre fará a furtiva escolta até amigos íntimos

⁷⁷ Embora não ofereçam essa perspectiva metapoética, tanto Lee-Stecum (1998, p. 170) como Maltby (2002, p. 251) veem no trecho referências à impotência física.

⁷⁸ A destacada delicadeza dos braços da amada pode se aproximar da própria *mollitia* do gênero elegíaco. Nesse sentido, cf. Maria Wyke (1987, p. 56), que, com base na obra de Propércio, afirma que o “corpo [da mulher] pode ser lido como a anatomia do texto elegíaco”.

⁷⁹ Com base em Wyke, Myers (1996) sugere que também a *lena* seria, assim, uma “scripted female” (p. 17): “The figure of the *lena* may be approached as a literary symbol with implications for the programmatic position of the poet. While the *puella* in elegy can be seen to function metaphorically as a model of the poet’s poetic ideals, the *lena* serves as a model of anti-elegiac values. As a figured woman, the poet ‘writes’ her as an anti-Muse” (p. 1).

e desatará, ele próprio, os laços do pé níveo.

O leitor recordará decerto a elegia de abertura de Tibulo, em que as riquezas (*diuitiae*) são preteridas por um ideal de vida humilde (*paupertas*).⁸⁰ Com efeito, o trecho ora em apreço recupera esse elogio ao despojamento ao afirmar a fidelidade (v. 63) do amante humilde em variadas situações. Pobre, o narrador se diz fiel, cúmplice mesmo ante uma possível infidelidade da amada, pois que garante que a acompanharia em encontros com amigos ocultos (v. 65) que podemos supor seus amantes.⁸¹ Resta, de todo modo, a imagem de um amante disposto a servir (*subiciet*, v. 64) sua *puella* na mais diversas situações, dignando-se inclusive a desatar-lhe os calçados (v. 66).

Em 1.1, o eu poético argumentara, em defesa de sua rejeição à carreira militar, que o manteriam preso os *uincla* (“vínculos”, “laços”, “correntes”, 1.1.55) de sua *puella*.⁸² Estar atado à amada significava, então, aferrar-se ao amor como matéria principal do discurso elegíaco. Nesta passagem de 1.5, o termo *uincla* (v. 66) volta aparecer, desta vez em provável referência aos calçados da amada, retirados por ocasião de um jantar em casa de amigos (PUTNAM, 1973, p. 106). Os *uincla*, que em 1.1 se afiguravam irremovíveis, revelam-se mais frouxos neste poema. Cabe registrar ainda que a menção aos pés (*pede*, v. 66) não soa gratuita. Conforme mostramos em nossa análise ao poema 1.2, o termo *pes* não designa apenas essa parte da anatomia humana, mas também um elemento (uma unidade métrica) da poesia. De modo análogo, talvez pudéssemos pensar que, no poema em apreço, ao admitir a possibilidade de libertar os pés da amada, o poeta sinaliza metaforicamente para o fato de que sua fidelidade ao gênero elegíaco permitiria até mesmo certo afrouxamento das fronteiras genéricas.⁸³

Contribui para a associação com a elegia 1.2 o trecho final do poema, que coloca o narrador novamente numa situação de *paraclausithyron*, encerrando uma série de diálogos com aquele poema.⁸⁴ Falamos há pouco do afrouxamento das fronteiras genéricas, pelo que é interessante notar a imagem da soleira da porta (*limine*, v. 71). A figura misteriosa (*quidam*, v.

⁸⁰ Cf. por exemplo *diuitias* (1.1.1) e *paupertas* (1.1.5).

⁸¹ A interpretação do trecho e o estabelecimento do texto são controversos, cf. Maltby (p. 257-258), embora tanto *furtim* como *amicos* sejam termos nada incomuns no vocabulário amoroso.

⁸² *Me retinent uinctum formosae uincla puellae* (“a mim mantêm acorrentado as correntes da formosa moça”, 1.1.55).

⁸³ Neste mesmo poema, registra-se ocorrência de *ueloci pede* (“pé veloz”, v. 24) em referência ao pisar das uvas por parte de Délia. O verso seguinte traz ainda o verbo *numerare* (“contar”, v. 25), em alusão à contagem do rebanho. O substantivo *numerus*, de que deriva o verbo, pode designar também, de acordo com o *OLD* (sentidos 13, 14 e 15), o “ritmo”, a “cadência” de uma composição.

⁸⁴ Também naquele poema fora trabalhada a questão do vinho e das *curae*, e figurava, em paralelo com a *lena* de 1.5, a figura de uma *saga*.

71) que aparece ao final – não se pode afirmar com certeza se se trata do próprio eu poético, de seu rival ou de uma terceira pessoa – demonstra hesitação: não se decide nem pelo avanço (*prospicit*, v. 72), nem pelo recuo (*refugit*, v. 72). Parece mesmo inseguro quanto à melhor estratégia para chamar a atenção da amada.

Para o leitor, resulta um poema cuja interpretação também esbarra em hesitações. É difícil, por vezes, separar o real do irreal, o sonho da vigília. A ação dos personagens, bem como sua identidade, em muitos casos não se dão a ver de maneira clara.⁸⁵ Nossa ânsia por compreensão, nem sempre satisfeita, replicaria, em certa medida, conforme sugere Lee-Stecum (p. 178), a própria ânsia por poder da parte do eu poético (“poet’s power struggles”)⁸⁶, como se o narrador transmitisse ao leitor a sensação de instabilidade de que se afirma vítima. De fato, os efeitos de ilusão que perpassam o poema demandam um leitor capaz de fruir dessa instabilidade.

⁸⁵ Disso temos exemplo logo no início da elegia, quando não fica claro se o destinatário é masculino ou feminino. A questão se resolve apenas no nono verso, quando notamos o feminino em *defessa*. Mesmo assim, correrão ainda outros versos antes que Délia seja nomeada, no verso 21.

⁸⁶ “The reader’s struggle for control here can be equated with the poet’s power struggles in the text” (LEE-STECUM, p. 178).

Elegia 1.6

Há um termo, no segundo verso desta sexta elegia da coleção, que remeterá provavelmente o leitor para abertura do poema precedente. Trata-se do adjetivo *asper*, que em 1.5 aparecia com destaque, no início do verso:

Asper eram et bene discidium me ferre loquebar
(1.5.1)

Áspero eu era, e dizia suportar bem a separação

Naquela elegia, a aspereza – isto é, certa imperturbabilidade diante das desditas amorosas – se apresentava enquanto atributo passado. No presente do poema, era já diversa a situação do amante. Ao notar que não havia surtido efeito sua devoção à amada, ele se reconhecia fora de controle, rendido como um pião nas mãos de um garoto. A imagem de passividade encontrava reforço na própria escolha das palavras: o terceiro verso descrevia um amante que já não era capaz de guiar coisa alguma – ele, ao contrário, é quem era *guiado* (*agor*, 1.5.3).

É desse quadro que o leitor poderá se lembrar ao flagrar a reaparição do adjetivo *asper* no dístico inicial da elegia 1.6, desta vez caracterizando o Amor – áspero e triste⁸⁷ – a quem o eu poético dirige sua interpelação inicial:

Semper ut inducar blandos offers mihi uultus,
post tamen es misero tristis et asper, Amor.
(1.6.1-2)

Para atrair-me, ofertas sempre amenos semblantes,
e então com este infeliz és triste e áspero, Amor.

Apesar da coincidência, a verdade é que a noção de *frieza* transmitida pelo mesmo adjetivo *asper* parece avaliada de maneira distinta em cada um dos casos. Na elegia em apreço, uma valoração negativa do adjetivo pode ser percebida não apenas pela proximidade de *tristis*, mas também pela clara oposição (*tamen*, v. 2) ao adjetivo *blandus* (v. 1). Dessa forma, o atributo que no poema anterior era desejado passa agora a ser motivo de reprovação. E para isso há uma explicação evidente: aos olhos do amante, a aspereza é positiva apenas quando própria, mas negativa quando alheia. Por isso, censura no outro aquilo que reclama para si próprio.

⁸⁷ Para além do sentido que o português “triste” tornou corrente, o adjetivo latino *tristis* pode carregar também, de acordo com o *OLD*, a ideia de hostilidade (sentido 3), austeridade (sentido 4) ou rudeza (sentido 7).

Mas há ainda outros pontos de contato com o poema anterior.⁸⁸ É o caso do termo *gloria*, que em 1.5.2 aludia a certa “altivez” do amante diante da separação. Agora, num deslocamento semelhante ao que se observara no caso de *asper*, o substantivo passa a se aplicar não mais ao eu poético, mas à figura do Amor. E é a esse deus que o amante continua a se dirigir, de maneira ríspida:

*quid tibi, saeue, rei mecum est? an gloria magna est
insidias homini composuisse deum?*

(1.6.3-4)

Qual é, malvado, teu problema comigo? É grande glória
haver um deus armado ciladas para um homem?

Ao apontar o deus como principal responsável por seus tropeços amorosos, o eu poético o acusa de lhe ter traído a confiança ao permitir que outro homem desfrutasse da companhia de sua amada. Afinal, a traição de Délia não teria se consumado não fosse a interferência algo maliciosa de Amor. Neste poema, é o próprio deus quem arma as *insidiae* (“ciladas”, “artimanhas”) contra as quais em outra elegia oferecera proteção.⁸⁹ O vocábulo vem acompanhado pelo verbo *componere*, cujo potencial metapoético exploramos detidamente na análise da elegia 1.5.

Interessante é lembrar que as duas palavras – *insidiae* e *componere* – aparecem combinadas já na obra de Cícero, em contexto de reflexão sobre a importância do ritmo (*numerus*) na prosa. O autor afirma que o ouvinte, ao invés de se sentir “traído” ao identificar no discurso os artifícios de um orador que trabalha cuidadosamente a linguagem, antes lhe agradecerá, reconhecendo provirem justamente desses artifícios (*insidiae*) o prazer da audição:

*Nam cum is est auditor qui non uereatur, ne **compositae orationis insidiis** sua fides
attemptetur, gratiam quoque habet oratori uoluptati aurium seruienti.*⁹⁰

(Cic. Orat. 208)

Pois já que esse é um ouvinte que não teme que a sua confiança seja abalada pelas **artimanhas de um discurso bem composto**, torna-se grato ao orador que lhe oferece prazer aos ouvidos.

⁸⁸ A esse respeito, cf. a análise estrutural de Julia Haig Gaisser (1971a, p. 204).

⁸⁹ Referimo-nos à passagem da elegia 1.2 em que o eu poético manifesta o desejo de proteção pelo amor: *quisquis amore tenetur eat tutusque sacerque / qualibet; **insidias** non timuisse decet* (“quem é pego pelo amor, que ande protegido e sacrossanto / por onde quiser: as **emboscadas**, não convém tê-las temido”, 1.2.29-30).

⁹⁰ CICERO. *Brutus and Orator*: with an English translation by G. L. Hendrickson and H. M. Hubbell. Cambridge: Harvard University Press, 1997, p. 480.

O mais importante é observar que, de acordo com Cícero, um discurso bem composto (*composita oratio*)⁹¹ seria aquele cujas artimanhas não prejudicam, mas reforçam a credibilidade, a *fides* do texto.⁹²

É preciso ter em conta essas noções ao se analisar este sexto poema de Tibulo. Se a temática do poema elegíaco costuma ser o amor, o deus que o personifica pode ser associado ao próprio gênero poético. Com base nisso, vemos abrirem-se outras possibilidades de leitura para as *insidiae* com que o narrador se diz confrontado. Podemos entendê-las, por exemplo, como as convenções do gênero elegíaco que o poeta tem de enfrentar para se filiar a tal tradição poética. Convenções essas que deve enfrentar também com habilidade, valendo-se de suas próprias artimanhas.

A leitura metapoética é reforçada por termos que aparecem nos versos seguintes. Diante da traição, o amante se afirma vítima de sua própria “arte” (*arte mea*, v. 10), já que sua amada teria aprendido a “forjar” (*ingere*, v. 11)⁹³ pretextos para lhe negar companhia. Ensinar-a a iludir – acabara ele próprio iludido. Nessa passagem, Tibulo emprega o verbo *ludere*, que significa “jogar”, “divertir-se”. O *Oxford Latin Dictionary* registra para o termo pelo menos outros dois sentidos relevantes para nossa análise. Em contexto teatral, o verbo tem o sentido de “representar” (sentido 6b) e pode-se referir à ilusão teatral, ou ao engano teatralizado, ao ato de se “pregar uma peça”.⁹⁴ Além disso, pode designar o ato de escrever – um poema, por exemplo – por diversão.⁹⁵ A polissemia desse e de outros termos permite a coexistência de níveis complementares de leitura na passagem em apreço.

No caso do poema 1.6, os traços metapoéticos em que nos temos focado não ofuscam a vivacidade da narrativa que o texto nos apresenta. Haverá de se lembrar, o leitor atento, quando agora o amante se afirma enganado pelos ardis que ele próprio um dia se propusera a

⁹¹ O verbo *componere* tem, entre outros, o sentido de “dispor com propriedade” (“arrange properly”, cf. *OLD* sentido 5c).

⁹² Chamamos “credibilidade” ao conceito de *fides*, que pode também ser traduzido como “sinceridade”. Em poesia, a *fides* consiste, nas palavras de Francisco Achcar (1994, p. 44), em um “efeito de verdade” que é “resultado da composição adequada do texto”. Em outros termos, trata-se de uma adequação do enunciado (o que se diz) ao sujeito da enunciação (quem diz). Sujeito esse que, é sempre bom lembrar, não deve ser necessariamente confundido com a figura real do autor. “Comprova isto o trecho em que Catulo dissocia claramente autor e obra, ao dizer que o poeta, para ser *pius*, deve ser ele mesmo casto, mas seus versos não têm qualquer necessidade de também o ser. Os elegíacos tocaram muitas vezes nesse ponto, direta ou indiretamente, sempre de forma a desautorizar a identificação do eu-lírico com o autor” (ACHCAR, 1994, p. 45). Para discussões sobre tal questão relacionada ao poema 16 de Catulo, cf. também Vasconcellos, *O Cancioneiro de Lésbia* (1991, p. 27), Schwindt (2000, p. 35) e Cardoso (2005).

⁹³ Para considerações a respeito do potencial metapoético do termo, cf. nossa análise do poema 1.1.

⁹⁴ Para a temática da ilusão em Plauto, cf. Cardoso (2010a).

⁹⁵ “To write, produce, etc. (poems or sim.) for mere amusement” (*OLD* sentido 8b).

ensinar, dos ensinamentos de mesmo teor apresentados no poema 1.2. Façamos a comparação de dois trechos particularmente próximos:

*illa docet molli furtim derepere lecto,
illa pedem nullo ponere posse sono
(1.2.19-20)*

Ela ensina a descer furtivamente do leito macio,
ensina a ser capaz de caminhar sem nenhum ruído

*ingere tunc didicit causas ut sola cubaret,
cardine tunc tacito uertere posse fores.
(1.6.11-12)*

Aprendeu então a forjar pretextos para se deitar sozinha,
e a ser capaz de abrir as portas com calado gonzo.

Em ambos os casos, Délia está na posição de aprendiz, embora a ênfase recaia sobre o ensino em 1.2 (*docet*) e sobre o aprendizado em 1.6 (*didicit*). Nas duas passagens, trata-se de aprender a agir de modo furtivo, a fim de se assegurar a discrição ora ao caminhar (*nullo...sono*, 1.2.20), ora ao transpor as portas (*cardine...tacito*, 1.6.12).⁹⁶ É também compartilhada pelos dois trechos a menção ao leito, seja ela direta (*lecto*, 1.2.19) ou indireta, por meio de um verbo (*cubaret*, 1.6.11). Do ponto de vista estrutural, nota-se a anáfora de *illa*, no primeiro caso, e *tunc*, no segundo, além da estrutura semelhante na parte final do pentâmetro, com um verbo no infinitivo seguido de *posse* (***ponere posse sono***; ***uertere posse fores***). A elaboração poética do eu e de sua amada é feita, pois, com sofisticado jogo intratextual, no mundo que a elegia constrói, direcionando ao jogo amoroso o olhar enviesado do leitor.

Na elegia 1.6, assim, vai sendo traçado pouco a pouco o perfil de Délia, no mais das vezes retratada como enganadora (*decipiat*, v. 19), isto é, hábil nos ardis do amor. Não por outro motivo recomenda o eu poético ao marido da moça que tome cuidado com a “moça falaz” (*fallacis puellae*, v. 15). Interessante observar que esse mesmo adjetivo é empregado por Propércio (4.1.135) em referência aos versos elegíacos, que o poeta chama, como recorda Paul Veyne (1985, p. 48), de “obra falaz” (*fallax opus*). Ora, segundo essa lógica, o próprio pacto do casamento se afiguraria possivelmente análogo às convenções genéricas. Interessante é que, também em outros poemas tibulianos⁹⁷, a traição ao pacto do casamento é que instaura a possibilidade amorosa entre o eu elegíaco e a amante, esposa de outro. Ou seja, o adultério

⁹⁶ A porta mencionada em 1.6.12 figura também em 1.2.18, no verso anterior ao dístico aqui transcrito.

⁹⁷ Por exemplo, em 1.2 e 1.5.

guarda um decoro poético. A traição amorosa sentida pelo eu elegíaco, i.e. quando a sua amada encontra outro amante, é que equivale, por sua vez, ao descumprimento desse decoro poético.

É nesse complexo quadro de convenções relativo à *fides* amorosa que, na elegia 1.6 tibuliana, eu poético volta a se dirigir, em tom próximo ao da ameaça, desta vez ao marido de Délia:

*quid tenera tibi coniuge opus, tua si bona nescis
servare? frustra clavis inest foribus.*
(1.6.33-34)

Que necessidade tens de frágil esposa, se teus bens
não sabes vigiar? Debalde está na porta a chave.

Curiosamente, a palavra *coniunx* aparece aqui ao lado de *opus*, ainda que a última, por integrar uma expressão idiomática (leia-se *opus [est]*, “é necessário”), não mantenha aqui o sentido original de “obra”, como era o caso na elegia de Propércio mencionada há pouco. Mesmo assim, não deixa de ser significativo que obra e figura feminina apareçam tão próximas uma da outra. Além disso, a esposa é qualificada de “frágil”, “tenra” (*tenera*, v. 33), adjetivo que guarda íntima ligação com o gênero elegíaco, também ele tido como delicado, contido.⁹⁸

O intertexto com a elegia properciana sugere-nos que seja possível entrever, no perfil enganador da figura feminina ressaltado na elegia 1.6, a característica do gênero poético apontada por Propércio.⁹⁹

Os versos seguintes do poema apresentam outros indícios de que a figura da *puella*, neste e em outros poemas de Tibulo, possa funcionar como metáfora para a elegia. Em certo momento do texto, o eu poético afirma ter consultado uma sacerdotisa (*sacerdos*, v. 43) que lhe teria retransmitido uma profecia de Belona, deusa romana da guerra.¹⁰⁰ O início da profecia é emblemático: “Poupai-vos violar a moça que Amor guarda”¹⁰¹, teria dito a deusa, deixando claro que a *puella* estaria sob custódia do deus. Mais à frente, outra passagem volta a destacar a castidade da figura feminina. Dirigindo-se à mãe de Délia, por quem afirma nutrir grande respeito, o amante pede:

⁹⁸ Para mais informações sobre esse aspecto, cf. nossa análise da elegia 1.1.

⁹⁹ Em nossa análise da elegia 1.5, enveredamo-nos por caminho semelhante ao considerar a ideia da *puella scripta* de Maria Wyke (1987).

¹⁰⁰ Embora possa causar estranheza a menção à deusa num poema que trata do amor, Putnam (p. 112) lembra que a evocação faz sentido ao pensarmos na *militia amoris*, já referido lugar-comum da poesia elegíaca.

¹⁰¹ *Parcite quam custodit Amor uiolare puellam* (1.6.51).

*sit modo casta doce, quamuis non uitta ligatos
impediat crines nec stola longa pedes.*
(1.6.67-68)

Ensina-a apenas a ser casta, ainda que faixa alguma
prenda as madeixas, nem cubra estola longa os pés.

A ideia de castidade, como se vê, aparece associada à de impedimento (*impediat*). O amante deseja que a moça se mantenha “casta”¹⁰² ainda que não ande com o cabelo preso e os pés cobertos, como seria recomendável a uma mulher de respeito. A ideia, parece-nos, é de que se possa manter o decoro (com o amante) apesar de eventuais transgressões do código de conduta (em relação ao casamento, por exemplo).¹⁰³ Assim, se à *puella* cabe obedecer a determinadas regras de comportamento, também o eu poético tem de se submeter às suas – o que inclusive admite alguns versos adiante:

*et mihi sint durae leges, laudare nec ullam
possim ego quin oculos appetat illa meos*
(1.6.69-70)

E que me sejam duras as leis, e que nenhuma outra
eu possa enaltecer sem que ela me ataque os olhos

São duras as leis do verso, e desrespeitá-las equivale a uma traição, já que contrato amoroso e poético se confundem. O narrador admite poder celebrar apenas uma única *puella*; Caso ouse fazer de outra mulher a matéria de seu canto, receberia punições severas. A traição (*peccasse*, v. 71), além de lhe ameaçar os olhos (v. 70), faria com que fosse levado pelos cabelos (*ducarque capillis*, v. 71) e arrastado (*proripiarque*, v. 72) pelas ruas.

Essas punições se explicam, segundo o poema, pelo fato de que Vênus seria “hostil aos infiéis” (*infidis...acerba*, v. 84) – hostilidade, aliás, que já fora mencionada no último verso da elegia 1.2. Nos dois casos, a caracterização de Vênus se dá nos versos finais do poema, após a descrição de um quadro de velhice – o ridículo de um idoso apaixonado, em 1.2; as infelicidades de uma idosa infiel, em 1.6.

¹⁰² Para aplicações do adjetivo em relação à poesia e à linguagem, cf. *OLD* (sentidos 3c e 6).

¹⁰³ Chamamos atenção para a terceira menção a “pés” (*pedes*) neste poema. O termo ocorrera também no verso 38, em associação a *uincla* (“correntes”), e no verso 62, ligado *strepitus* (“estrépito”). Como já mencionado em análises dos poemas anteriores, *pes* tem aplicação também poética, quando designa uma unidade métrica da poesia.

Apresentados os castigos a que uma mulher infiel se sujeitaria na velhice, o poema se encerra com um convite a Délia – uma tentativa do eu poético de garantir sua constância e compromisso. As punições, deseja-as para outros que não eles.¹⁰⁴

A ele e a Délia caberia envelhecerem juntos, formando um casal exemplar:

*haec aliis maledicta cadant. nos, Delia, amoris
exemplum cana simus uterque coma.*
(1.6.85-86)

Recaiam sobre outros essas maldições. Nós dois, Délia,
exemplo de amor sejamos, de cabelo branco.

Até que ponto a caracterização de Délia, nesses versos, reflete de modo metapoético a caracterização do poema tibuliano? Ora, no contexto elegíaco, não deixa de ser paradoxal esse cenário idealizado em que se delineia a *fides* da amada – a saber, esconjurando-se a caracterização infiel de uma amada que, para ser amada, precisara antes doutrinar-se em falácias contra seu pacto conjugal. De modo adequado com a constituição de sua *falax opus*, neste poema tibuliano a *fides* elegíaca (i.e. da credibilidade que o leitor creditaria a tal imagem) termina por brincar com seu próprio “efeito de verdade”.

¹⁰⁴ Sobre a figura do “alheio” na poesia de Tibulo, podemos nos lembrar aqui do início da elegia 1.1, em que o eu poético deseja para outra pessoa (*alius*) as riquezas (*diuitiae*) que rejeita.

Elegia 1.7

Talvez seja este o poema que mais destoa da atmosfera habitual do primeiro livro de Tibulo. Escrita para celebrar o aniversário de Marco Valério Messala Corvino (63 a.C – 8 d.C.)¹⁰⁵, patrono do poeta, a sétima elegia mistura elementos de diversos gêneros e tópicos¹⁰⁶ e abunda em imagens militares e campestres, deixando um pouco de lado a temática amorosa predominante nos demais poemas.

Apesar disso, é interessante notar como os primeiros versos da elegia, ao fazerem referência às Parcas, recuperam as imagens de tecelagem da parte final do poema anterior (1.6.78-80), tornando mais suave a transição entre um texto e outro.¹⁰⁷ Não é a primeira vez que a recorrência de certos termos ou motivos cria esse efeito de continuidade. A transição entre os poemas 1.5 e 1.6, como mostramos anteriormente, também era costurada pelo mesmo tipo de recurso.

*Hunc cecinere diem Parcae, fatalia nentes
stamina non ulli dissoluenda deo,*
(1.7.1-2)

Este dia precantaram-no as Parcas, tecendo os fios
fatais que por deus algum podem ser desfeitos;

Às Parcas, divindades do destino, os romanos atribuíam comumente a capacidade de conhecer tudo o que aconteceria na vida de uma pessoa já no instante de seu nascimento. De Messala, revela o poema, teriam já previsto a expedição bem-sucedida à Aquitânia, a mando de Otaviano.¹⁰⁸ A campanha terminaria festejada num triunfo, que no poema também é celebrado (v. 5-8). Messala é retratado levando os louros da vitória (*uictrices lauros*, v. 7), acomodado numa elegante carruagem (*currus*, v. 8). À descrição se segue um verso que sublinha o papel do próprio eu poético nessas conquistas:

non sine me est tibi partus honos (...)
(1.7.9)

Não sem mim te veio a glória à luz (...)

¹⁰⁵ Para informações mais detalhadas sobre a carreira pública de Messala, cf. Julia Haig Gaisser (1971b).

¹⁰⁶ “Within the framework of a birthday poem (genethliacon) it contains elements of other genres, such as the victory ode and the kletic (i.e. invocatory) hymn, in this case to Osiris” (MALTBY, p. 280).

¹⁰⁷ Putnam (p. 119) fala numa “easy transition from poem to poem”. Lee-Stecum argumenta no mesmo sentido: “The continuance of the spinning motif might suggest a link with the earlier poem” (p. 206).

¹⁰⁸ “Messalla undertook two important missions for Octavian: one to Aquitania to quell disturbances among the Gauls, and the other to the east” (GAISSER, 1971b, p. 221).

Há alguma discussão em torno das razões que levariam o eu poético a afirmar sua contribuição para as conquistas honrosas (*honos*) do patrono. Maltby (p. 284) observa que a participação numa campanha militar contrastaria com a *uita iners* (“vida inerte”) defendida pelo poeta em 1.1 e reafirmada em 1.10. Que Tibulo tenha de fato acompanhado Messala nessa expedição sugere uma *uita* do poeta atribuída a Suetônio¹⁰⁹ – dado que, no entanto, conforme adverte Maltby, pode ter sido inferido a partir do próprio texto da elegia. Uma vez que os versos seguintes invocam a paisagem e os povos da região para servirem de testemunha (*testis*, v. 10), poderíamos concluir que, ao menos dentro da realidade do poema, o narrador de fato teria participado da campanha.

Maltby considera ainda a possibilidade de que, segundo a elegia, o eu poético teria testemunhado somente a celebração militar, o triunfo (*triumphos*, v. 5), e não as conquistas que a ele tinham levado. De acordo com o estudioso, essa hipótese daria conta de explicar as honrarias (*honos*, v. 9) de que o narrador se afirma participante. Mais complicado, no entanto, seria compreender a noção de origem implicada na expressão *est...partus* (v. 9).¹¹⁰ De fato, com isso o narrador não se coloca apenas como testemunha, mas como responsável pelo sucesso de Messala. Sua participação, portanto, teria sido ativa.

A leitura de Lee-Stecum, nesse ponto, parece mais convincente. Tendo em conta o emprego do verbo *canere* (“cantar”) alguns versos adiante, o estudioso sugere que a contribuição do poeta para o prestígio (*honos*) de Messala teria sido justamente o fato de haver celebrado suas conquistas em verso.¹¹¹

an te, Cydne, canam, tacitis qui leniter undis
 caeruleus placidis per uada serpis aquis?
 quantus et aetherio contingens uertice nubes
 frigidus intonsos Taurus alat Cilicas?
 quid referam ut uolitet crebras intacta per urbes
 alba Palaestino sancta columba Syro?
 utque maris uastum prospectet turribus aequor
 prima ratem uentis credere docta Tyros?
 qualis et, arentes cum findit Sirius agros,
 fertilis aestiua Nilus abundet aqua?
 (1.7.13-22)

¹⁰⁹ *Albius Tibullus eques Romanus, insignis forma cultuque corporis obseruabilis, ante alios Corvinum Messalam oratorem dilexit, cuius etiam contubernalis Aquitanico bello militaribus donis donatus est.* (“O cavaleiro romano Álbio Tibulo, de aparência distinta e notável elegância, prezava à frente de qualquer outro o orador Corvino Messala, de quem inclusive recebeu, após acompanhá-lo à batalha da Aquitânia, recompensas militares” (cf. ROLFE, 1914, p. 492).

¹¹⁰ Trata-se, afinal, do verbo *parere*, cujo sentido mais comum é “dar à luz”, “parir” (cf. *OLD* sentido 1). O dicionário registra ainda a ideia de “produzir”, “ser a fonte de” (sentido 2), e, no campo intelectual ou artístico, de “criar” (sentido 4).

¹¹¹ “*Canam*, at line 13, for example, might be taken to suggest the power of song, to contribute to such *honos* by celebrating the patron’s victories” (LEE-STECUM, p. 211).

Devo cantar-te, Cidno, que em caladas correntes, cerúleo,
 suave serpenteias por baixios de águas plácidas?
 Ou o tamanho do Tauro, que, tocando as nuvens
 com o etéreo cume, fresco nutre os intonsos cílices?
 Ou dizer algo sobre como esvoaça, por densas cidades,
 intacta, a pomba branca sagrada ao palestino sírio?
 E como das torres Tiro contempla a vasta planície do mar,
 ela que primeiro aprendeu a confiar o remo aos ventos?
 E como, ao fender Sírio os campos ressequidos,
 o fértil Nilo transborda com a água do verão?

Se antes haviam sido as Parcas a cantar (*cecinnere*, v. 1) as glórias então futuras de Messala, agora é o poeta quem reivindica papel equivalente. Em primeira instância, a série de questionamentos a respeito daquilo que deve ou não ser celebrado em verso poderia parecer uma espécie de *recusatio*, topos que evidencia em geral uma modéstia do autor, alegadamente reconhecedor da dificuldade do feito.¹¹² Mas aqui tais questões sublinham sobretudo o fato de que é do poeta o poder de definir o que merece ser relatado. É dele, pois, a prerrogativa de enfatizar um aspecto, obscurecer outro, moldar a seu gosto a imagem do patrono. Ao celebrar os feitos de Messala, o poema os eterniza, e com isso fica realçada a importância da figura do poeta.¹¹³

A menção ao rio Nilo, ao final da passagem destacada acima, marca uma transição que leva ao elogio a Osíris. Ao deus egípcio, é atribuída a primazia da agricultura e da produção de vinho:

*primus aratra manu sollerti fecit Osiris
 et teneram ferro sollicitavit humum.
 primus inexpertae commisit semina terrae
 (1.7.29-31)*

Foi Osíris o primeiro a construir os arados com
 mão astuta e a revolver com o ferro o solo tenro.
 O primeiro a depositar na terra intocada as sementes

De acordo com o poema, teria sido ele o primeiro a fabricar os arados (*aratra*, v. 29) valendo-se de “mão astuta” (*manu sollerti*, v. 29). Um leitor atento pode relacionar a imagem à do eu poético em 1.1, que desejava cuidar com “mão fácil” (*facili...manu*, 1.1.8) de seus afazeres campestres. Também as “videiras tenras” (*teneras...uites*, 1.1.7) voltam a aparecer alguns versos adiante (*teneram...uitem*, 1.7.33), reforçando o paralelo entre as duas figuras, do deus e do agricultor. Notemos ainda que é *tener* o adjetivo atribuído *humus* (“solo”, “terra”),

¹¹² Para exemplo típico de *recusatio* no gênero elegíaco, cf. Prop. 3.3; *Brill's New Pauly*.

¹¹³ Lee-Stecum sublinha a ideia de “authorial choice” (p. 212) e “authorial control” (p. 213).

na passagem destacada acima. No verso seguinte, o sinônimo *terra* aparece também ao final do verso, do mesmo modo que *humus* e *Osiris*. É possível que a menção à terra seja alusão à deusa Ísis, esposa de Osíris, sugestão que Maltby (p. 291) avança com base numa passagem do comentário de Sêrvio à Eneida¹¹⁴ e que permite enxergar nuances sexuais na expressão *commisit semina* (“depositar as sementes”, v. 31). A referência à face amorosa da divindade reforçaria seus laços com o eu poético de 1.1 e faria dessa passagem uma das poucas com tal temática na sétima elegia. Mas, ainda assim, é preciso notar que o poema não envereda por aí. Antes retoma a primazia agrícola de Osíris, creditando-o como inventor do vinho:

*illi iucundos primum matura sapor
expressa incultis uva dedit pedibus.
ille liquor docuit uoces inflectere cantu,
mouit et ad certos nescia membra modos.*
(1.7.35-38)

Foi ele o primeiro a ganhar sabores agradáveis
da uva madura, espremida por incultos pés.
E esse licor ensinou a articular em canto as vozes,
e a mover os néscios membros na cadência certa.

É interessante observar como é sutil a transição entre Osíris (*illi*, v. 35) e o vinho (*ille liquor*, v. 37), por meio da anáfora de um mesmo pronome com referentes distintos. Será esse o ensejo para que se comece a tratar de Baco nos versos seguintes. Mas sobre a passagem acima é preciso ainda destacar alguns aspectos. Maltby (p. 292) observa que, no primeiro dístico, além de prevalecer o ritmo espondaico, haveria uma incomum terminação com trissílabo no pentâmetro. É como se o ritmo dos versos fosse ditado pelos mesmos “pés incultos” (*incultis...pedibus*, v. 36) com que se pisa a uva para produzir o vinho. Putnam, por exemplo, defende que *incultus* possa ser interpretado como um atributo à vez físico e mental.¹¹⁵

Em português, os adjetivos “grosseiro”, “tosco” ou “rude” traduziriam bem a ideia de rusticidade, que, mais uma vez, aproxima Osíris do eu poético da elegia inaugural de Tibulo.¹¹⁶ As nuances metapoéticas são reforçadas pelo dístico seguinte (v. 37-38), que associa o vinho à criação do canto (*cantu*, v. 37) e da dança (*mouit...membra*, v. 38). De acordo com o poema, a bebida ajudaria a seguir a cadência certa (*certos modos*, v. 38), isto é, as medidas fixas, a métrica.

¹¹⁴ Cf. nota ao verso 1.7.31.

¹¹⁵ “Both physical (‘uncouth’, ‘barbaric’) and mental (‘ignorant’, ‘untutored’)” (p. 123).

¹¹⁶ Alguns versos à frente, outro dístico intensifica a aproximação: *non tibi sunt tristes curae nec luctus, Osiri, / sed chorus et cantus et levis aptus amor* (“não te convêm os tristes cuidados, nem o luto, / Osíris, mas a dança e os cantos e o leve amor”, v. 43-44).

A consideração sobre os efeitos do vinho termina num novo chamado ao deus Osíris (v. 43), convidado a estar presente para celebração do gênio do nascimento de Messala (v. 49). Da mesma maneira que se afirmara participante das conquistas honrosas (*honos*, v. 9) do patrono, no início da elegia, o eu poético agora presta honrarias a seu gênio (*tibi dem turis honores*, “que eu te possa oferecer honrarias de incenso”, v. 53). As imagens militares da abertura são agora substituídas por um quadro de tranquilidade, em que a Messala seria dado envelhecer ao lado de sua descendência (v. 55-56). Em vez de conquistas militares, celebram-se agora as reformas da Via Latina realizadas sob responsabilidade do patrono:¹¹⁷

*nec taceat monumenta uiae quem Tuscula tellus
candidaque antiquo detinet Alba Lare.
(1.7.57-58)*

E não cale as vias monumentais aquele a que detém
o solo tusculano ou a cândida Alba do antigo Lar.

As melhorias financiadas por Messala são descritas como “monumentos”, marcas memoráveis, mesmo termo com que Horácio descreve sua própria obra literária no célebre poema que encerra seu terceiro livro de odes.¹¹⁸ Aqui também está condicionada à enunciação a possibilidade de permanência. Afinal, diz-se, caberia aos beneficiados pelas reformas na estrada entre Túsculo e Alba Longa não silenciá-las (*taceat*, v. 57). É como se a memória passasse necessariamente pela palavra, mais precisamente, pela palavra poética.

Podem dar consistência a essa leitura as observações de Booth & Maltby (2005) sobre o uso do adjetivo *candidus* (e similares) na obra elegíaca de Tibulo. Na passagem acima, os estudiosos veem no nome da cidade de Alba Longa – cuja etimologia de fato derivaria do adjetivo *albus* (“branco”) – uma alusão ao prenome do poeta, Álbio. O efeito desse jogo de palavras seria o de afirmar depurado e elegante o estilo com que Tibulo cantaria – evitando silenciá-las – as obras do patrono. Talvez por isso seja *canere* (“cantar”) o verbo que dá continuidade ao elogio de Messala, no penúltimo dístico do poema:

*te canat agricola a magna cum uenerit urbe
serus inoffensum rettuleritque pedem.
at tu, Natalis, multos celebrande per annos,
candidior semper candidiorque ueni.
(1.7.61-64)*

A ti cante o agricultor ao voltar da grande urbe
já tarde, retrocedendo com desimpedido passo.
E tu, Natal, a ser por muitos anos celebrado,

¹¹⁷ Para informações sobre o tema, cf. nota ao verso 1.7.57 e McCracken (1932).

¹¹⁸ *Exegi monumentum aere perennius* (“concluí monumento mais perene que o bronze”, *Carm.* 3.30.1).

volta mais cândido, cada vez mais cândido.

Esse agricultor (*agricola*, v. 61), embora referido na terceira pessoa, não está longe do perfil *rusticus* que o eu poético pleiteava para si em 1.1. Tendo em conta as insistentes menções ao termo *pes* (“pé”), que na análise deste e de outros poemas procuramos avaliar como recurso metapoético, poderíamos pensar nesse camponês que vai e volta da cidade com “desimpedido passo” (*inoffensum...pedem*, v. 62) como um reforço à ideia de que o poeta é capaz de transitar “sem tropeços” por metros e gêneros poéticos variados.

A alusão faria especial sentido no contexto desta sétima elegia, que tematicamente tanto destoa dos demais poemas. Assim, a unidade da obra seria garantida não necessariamente pela recusa a temas estranhos ao universo elegíaco, mas pela submissão desses mesmos temas a um tratamento poético comum. Em outras palavras, a unidade da obra elegíaca tibuliana dependeria não tanto dos temas em si, mas, sobretudo de questões estilísticas – de um estilo englobador que se pretende depurado e, para recuperar o verso final do poema, cândido, cada vez mais cândido.

Elegia 1.8

O começo desta elegia não deixa claro a quem os versos se destinam. Não se sabe nem mesmo ao certo se a figura é feminina ou masculina. Conhecido é apenas o fato de que esse personagem, seja ele quem for, tenta sonegar ao eu poético um caso amoroso – isso tudo, evidentemente, a crer nas palavras do narrador sempre questionável dos poemas tibulianos.

*Non ego celari possum quid nutus amantis
quidue ferant mihi lenia uerba sono,
nec mihi sunt sortes nec conscia fibra deorum,
praecinit euentus nec mihi cantus auis:
ipsa Venus magico religatum bracchia nodo
perdocuit, multis non sine uerberibus.
desine dissimulare: deus crudelius urit
quos uidet inuitos succubuisse sibi.*
(1.8.1-8)

A mim não me pode escapar o significado do aceno
de um amante, ou das suaves palavras em voz doce;
não que eu conte com as sortes, com entranhas dos deuses
côncias, ou me prenuncie eventos o canto de uma ave:
foi Vênus mesma quem o ensinou a mim, amarrado pelos
braços com um mágico laço, e não sem numerosos castigos.
Deixa de dissimulação: mais cruelmente abrasa o deus
aqueles que nota terem-lhe sucumbido contrariados.

Colocando-se como um discípulo de Vênus, deusa que lhe teria ensinado ao pormenor (*perdocuit*, v. 6) tudo aquilo que diz respeito aos relacionamentos amorosos, o eu poético assevera, numa tentativa de se firmar diante de seu interlocutor, que tal aprendizado lhe teria conferido uma especial sensibilidade para notar os jogos dos amantes. Seria capaz, por exemplo, de compreender tanto seus acenos (*nutus*, v. 1) como seus sussurros (*lenia uerba*, v. 2), e por isso nada lhe poderia escapar (*celari*, v. 1). Os ensinamentos de Vênus, é importante observar, se teriam dado em condições de extrema submissão, já que o aprendiz teria sido amarrado (*religatum*, v. 5) e castigado (*uerberibus*, v. 6).

A essa mescla de dois *topoi* da poesia elegíaca – *magister amoris* e *seruitium amoris* – se segue o primeiro recado mais direto ao interlocutor, na forma de um incisivo imperativo: *desine dissimulare* (“deixa de dissimular”). Não se sabe ainda quem é o destinatário, mas a verdade é que se apresenta como alguém que reluta em reconhecer-se envolvido amorosamente. O eu poético adverte não ser esse o comportamento ideal, já que o amor teria efeitos ainda mais devastadores sobre aqueles que o negassem. Diante do personagem ainda misterioso, o narrador e discípulo de Vênus exibe um tom professoral, de alguém experimentado no assunto.

O leitor, por sua vez, terá de esperar um pouco mais para se assegurar de que é um jovem o destinatário do poema, reconhecendo a forma masculina do adjetivo *misero* (“infeliz”, v. 20), e apenas na segunda metade da elegia é que verificará tratar-se de Márato (*Marathum*, v. 49), personagem que desempenhara papel de relevo em 1.4, ao lado do deus Priapo. Mesmo assim, notará já nos versos 9-14 que o interlocutor é alguém que não obteve sucesso em sua empreitada amorosa. Tanto assim que eu poético passa a questionar a eficácia da vaidade no processo de conquista. A julgar pelo que afirma o narrador, o cuidado excessivo com a aparência não seria um recurso eficaz nesses casos (*quid...prodest*, v. 9). Preocupar-se demais com os cabelos (*capillos*, v. 9; *comas*, v. 10), com o rosto (*genas*, v. 11) ou com as unhas (*ungues*, v. 11) não garantiria ao *puer delicatus* (“menino delicado”) a conquista de seus objetivos. Os dísticos seguintes resumem bem essa posição do eu poético:

*frustra iam uestes frustra mutantur amictus
ansaue compressos colligat arta pedes.
illa placet, quamuis inculto uenerit ore
nec nitidum tarda compserit arte caput.*
(1.8.13-16)

Debalde as vestes, os mantos são trocados,
debalde aperta a tira justa os comprimidos pés.
Já ela, agrada mesmo vindo com o rosto descuidado,
sem arranjar a fronte luzidia com morosa arte.

De um lado, temos um garoto cuja vaidade resulta vã (*frustra*, v. 13). Do outro, uma figura feminina capaz de encantar (*illa placet*, v. 15) mesmo sem cuidar da aparência. Para a apreciação que aqui se propõe, essa oposição entre simplicidade e ornamento é significativa, na medida em que pode ser lida como um comentário a respeito do próprio fazer poético. Nos dísticos acima, alguns elementos em particular autorizam essa leitura.

Em primeiro lugar, poderíamos destacar a ocorrência de *compressos...pedes* (“pés comprimidos”) justamente num pentâmetro, verso que se diferencia do hexâmetro, como o próprio nome o sugere, por ter um “pé” métrico a menos. Temos já destacado, na análise dos poemas anteriores, a recorrência do termo *pes* na poesia tibuliana. Para já, fique o registro de que o termo aparece ao todo 21 vezes¹¹⁹ apenas no primeiro livro do poeta – 19 delas ao final do pentâmetro, precisamente como ocorre no caso acima em destaque. É evidente que a recorrência diz algo também sobre o processo de composição de um autor que, compondo poemas dentro de um esquema métrico pré-definido, acaba desenvolvendo artifícios que lhe

¹¹⁹ Cf. 1.2.20; 1.2.37; 1.2.50; 1.3.20; 1.3.92; 1.5.24; 1.5.66; 1.6.38; 1.6.62; 1.6.68; 1.7.36; 1.7.46; 1.7.62; 1.8.14; 1.8.48; 1.8.66; 1.9.4; 1.9.16; 1.9.30; 1.10.16; 1.10.34.

permitem preencher a fôrma poética escolhida. Mesmo assim, é significativo o fato de que o termo figure tantas vezes em trechos nos quais outras referências metapoéticas também se fazem notar.¹²⁰

Na passagem em apreço, o esforço do menino para moldar à força os seus pés, comprimindo-os de modo a mantê-los pequeninos, contrasta¹²¹ com a absoluta simplicidade da figura feminina, cujo perfil não é nada cultivado. O adjetivo *incultus*, que qualifica o rosto da moça, pode ser aplicado também a uma linguagem crua (“crude”, cf. *OLD* sentido 3b), isto é, em estado natural. Uma linguagem por assim dizer bruta, ainda não modificada pela técnica e pelos artifícios (*arte*, v. 16). Trata-se de uma espécie de elogio ao despojamento, uma confiança na ideia de que a beleza seria algo inerente aos seres, e de que ao poeta caberia permitir que fosse revelada naturalmente, sem procurar realçá-la a todo custo.¹²²

Se entre *puer* e *puella* a balança pesa em favor da segunda, o menino sai valorizado quando comparado à figura do *canus amator* (“amante idoso”, v. 29), que precisa recorrer aos presentes (*munera*, v. 29) para ter sucesso na conquista. A oposição entre simplicidade e ornamento é agora atualizada em termos de ostentação e despojamento – e, curiosamente, é então o *puer* quem se desloca para o lado da simplicidade. Mais valiosa que o ouro (*auro*, v. 31) seria a delicadeza (*leuia*, v. 31) de um jovem, razão pela qual o eu poético recomenda, desta vez à personagem feminina do poema, que prefira o despojamento juvenil à ostentação dos mais velhos.

Assim se constrói o triângulo amoroso dessa elegia, centrado na relação entre o eu poético e Márato e entre Márato e Fóloe. A estrutura permite a Tibulo estabelecer numerosos paralelos entre os dois tipos de relacionamento, explorando sobretudo o modo como Márato vê recaírem sobre si as desgraças que antes infligira ao narrador (v. 71-72). Perto da metade do poema, colocando-se como intermediário do amor entre Márato e Fóloe, o eu poético

¹²⁰ Cf. Nikoloutsos (2011, p. 35) a respeito do verso 1.8.14: “the pressure Marathus exercises upon his feet to adjust their size may refer metaphorically to the restrictions imposed by the meter and the need for short syllables—especially in the second half of the pentameter verses”.

¹²¹ A própria estrutura dos versos contribui para esse efeito. Veja-se, por exemplo, a semelhança entre a terminação dos dois pentâmetros: *colligat arta pedes* (v. 14) e *compserit arte caput* (v. 16). Interessante ainda observar que os versos reservam frequentemente a posição final para um termo que designa uma parte do corpo: *capillos* (v. 9); *comas* (v. 10); *ungues* (v. 11); *manu* (v. 12); *pedes* (v. 14); *ore* (v. 15); *caput* (v. 16). Mais à frente, *femur* (v. 26); *sinu* (v. 30); *lacertos* (v. 33); *sinus* (v. 36); *linguis* (v. 37). De acordo com Nikoloutsos (2011, p. 34), Márato seria retratado como uma “corporificação das características estilísticas do gênero elegíaco” (“embodiment of the stylistic attributes of the elegiac genre”).

¹²² Ao comparar a linguagem de Tibulo com a de Propércio, Albrecht (2005) afirma que a primeira se caracterizaria por frases mais breves e menos complexas, uma linguagem “reduzida ao essencial” (“ridotta all’essenziale”, p. 271), que dispensaria o acessório. O esforço do poeta, assim, seria justamente o de ocultar o trabalho poético, procedendo de modo bastante seletivo: “Tibullo vuole catturare il lettore parlando sotto voce ed evitando gesti vistosi” (p. 274).

dirige a palavra à moça, recomendando que aproveitasse enquanto a juventude ainda lhe permitia desfrutar dos amores:

*heu sero reuocatur amor seroque iuuentas
cum uetus infecit cana senecta caput.
tunc studium formae est, coma tunc mutatur ut annos
dissimulet uiridi cortice tincta nucis;
tollere tunc cura est albos a stirpe capillos
et faciem dempta pelle referre nouam.
at tu, dum primi floret tibi temporis aetas,
utere: non tardo labitur illa pede.*
(1.8.41-48)

Ah, tarde demais para reavivar o amor, a mocidade,
quando a velhice encanecida já tingiu a idosa fronte.
Então se persegue a beleza, então se tingem os cabelos,
para dissimularem os anos, com a verde casca da noz;
e se cuida então de arrancar pela raiz os fios brancos
e rejuvenescer a aparência removendo as rugas.
Tu, pois, enquanto ainda te floresce a primavera,
aproveita, que ela escapará com passo nada lento.

A tópica da efemeridade, comum a tantos poemas da antiguidade (e não só), aparece em Tibulo incorporada ao contexto amoroso e como parte da argumentação do eu poético para convencer Fóloe a ceder aos desejos de Márato. A ela fora já recomendado, alguns versos antes, entregar-se ao menino (*umero suppose lacertos*, v. 33) para desfrutar do intenso¹²³ amor inspirado por Vênus (v. 35-38). Caso não seguisse o conselho, correria o risco de envelhecer sem companhia (*sola*, v. 39).

No trecho acima, em que a velhice é retratada como um período em que já não se pode recuperar o amor, os versos fazem lembrar o dístico final do poema 1.6, em que o eu poético convidava Délia a formarem um exemplar casal de amantes idosos.¹²⁴ Apesar da semelhança, há uma diferença fundamental entre os dois convites. Ao se dirigir a Délia, o eu poético tibuliano afirmava possível o amor na velhice. Quando se dirige a Fóloe, no entanto, a mensagem é oposta: o amor não pode ser revivido na velhice, pois que passa com mocidade (*iuuentas*, v. 41). A partir dessa distinção entre um convite e outro poderíamos tirar duas conclusões. A primeira seria que o olhar contraditório sobre o amor na velhice poria a descoberto as técnicas de argumentação do eu poético tibuliano, disposto a afirmar uma coisa e o seu contrário conforme a necessidade do momento. A outra é que os versos saberiam distinguir entre velhice (condição) e envelhecimento (processo). Assim, o convite a Délia em

¹²³ A descrição é nada discreta: fala-se em “beijos molhados” (*umida...oscula*, v. 37-38), “línguas combatentes” (*pugnantibus...linguis*, v. 37) e em “cravar no pescoço a marca dos dentes” (*in collo figere dente notas*, v. 38).

¹²⁴ (...) *Nos, Delia, amoris / exemplum cana simus uterque coma* (“Nós dois, Délia, / exemplo de amor sejamos, de cabelo branco”, v. 85-86).

1.6, reinterpretado à luz do presente poema, não seria propriamente uma afirmação da possibilidade do amor na velhice, mas a sugestão de que um amor – conquistado na juventude – sobreviveria ao tempo se tivesse laços suficientemente fortes.

A busca pelo amor em idade avançada motivaria ainda a busca pela beleza (*studium formae*, v. 43). A partir do momento em que perdida, portanto, a formosura passaria a ser perseguida. Com isso, como observa Putnam (p. 132), o empenho (*studium*) vem em substituição à natureza (*natura*). Mais uma vez, o eu poético adota postura de desconfiança diante daquilo que não é natural. A vaidade na velhice é apresentada em termos semelhantes aos que haviam descrito a vaidade do *puer delicatus*, no início da elegia (*mutatas...comas*, v. 10; *coma...mutatur*, v. 43).¹²⁵

Já a descrição dos tratamentos de pele (v. 46) poderia evocar, de acordo com Maltby (p. 314)¹²⁶, esta que seria uma interessante imagem para a efemeridade da beleza: a troca de pele das cobras.¹²⁷ Na passagem em apreço, tal troca seria acompanhada da remoção dos fios de cabelo brancos, artifício para esconder a idade. Emprega-se o adjetivo *albus*, termo que, por se prestar a interpretações metapoéticas¹²⁸, abriria outras possibilidades de leitura para a imagem da troca de pele.

Traçado o quadro da efemeridade da beleza, os versos seguintes trazem um pedido para que Fóloe não faça o menino sofrer (*neu Marathum torque*, v. 49). O eu poético parece continuar do lado do garoto, uma vez que faz questão de realçar sua delicadeza (*tenero*, v. 51) e infelicidade (*miser*, v. 53). Chega mesmo a dar voz a ele, permitindo que o discurso do personagem se estenda por doze versos da elegia (v. 55-66). Em sua fala, Márato destaca a familiaridade com os ensinamentos de Vênus e se afirma capaz de agir de modo furtivo (*furtiua*, v. 57) e silencioso (*strepitu nullo*, v. 60). No último dístico de sua intervenção, reconhece imaginar às vezes coisas que nem sempre se confirmam – talvez porque não passem de uma ficção (*finco*, v. 65) que forjava para confortar-se.

Ao retomar a palavra, o eu poético tibuliano aconselha a Márato que não se entregue ao choro (*desistas lacrimare*, v. 67), já que não seria de esperar que a moça lhe cedesse (*non frangitur illa*, v. 67). O sofrimento do menino é então apresentado como resultado da

¹²⁵ Mesmo o verbo *dissimulare*, empregado nesta passagem em alusão aos cabelos tingidos, recupera a ordem dirigida a Márato nos versos iniciais (*desine dissimulare*, v. 7).

¹²⁶ Cf. nota ao verso 1.8.46.

¹²⁷ Tibulo já se valera em outro poema da metáfora da troca de pele das cobras em contexto ligado ao *topos* da efemeridade: *crudeles diui. serpens nouus exuit annos; / formae non ullam Fata dedere moram* (“cruéis divindades: nova despe os anos a serpente; / à formosura, demora alguma dão os Fados”, 1.4.35-36).

¹²⁸ Embora não tratem desta passagem específica, Booth & Maltby (2005) veem em adjetivos como *candidus* e *albus* referências possíveis ao estilo “depurado” do poeta (cf. nossa análise da elegia 1.7). Para uma leitura metapoética dos cuidados com o cabelo, cf. Nikoloutsos (2011, p. 34-35).

intervenção de um “deus vingador” (*ultorem...deum*, v. 72) – Amor, muito provavelmente – que o estaria punindo pelo fato de o garoto, no passado, ter feito pouco do sofrimento alheio (*miseros ludebat amantes*, v. 71; *lacrimas fertur risisse dolentis*, v. 73). Estaria, pois, sendo vítima da soberba que outrora ostentara.

Mas lembremos: isso tudo é versão relatada pelo eu poético, ou seja, uma narrativa incorporada pelo poema elegíaco, moldada tendo em conta seu poder persuasivo. Afinal, a poesia é a única arma de conquista de que o amante dispõe: são os versos o seu único poder.

Nesta elegia, o narrador tibuliano incorpora, num poema sobre sua relação com Márato, a história do relacionamento deste mesmo Márato com Fóloe. Os dois relacionamentos influenciam-se mutuamente, e diante desse complexo jogo de perspectivas nos esquecemos às vezes de que as duas histórias estão a serviço de uma moldura¹²⁹ maior: o discurso do narrador.

Retrospectivamente, compreendemos que a ambiguidade da figura do interlocutor inicial nessa elegia já poderia apontar nesse sentido.

¹²⁹ A ideia é de Megan O. Drinkwater (2012), que identifica nesta elegia um “microcosm of male-female elegy within the male-male frame of the speaker’s own suffering” (p. 438).

Elegia 1.9

O nono poema do primeiro livro de Tibulo encerra o chamado ciclo de Márato, que contempla também as elegias 1.4 e 1.8. O texto tem dois destinatários principais: o jovem Márato¹³⁰ e um amante idoso, que teria seduzido o menino por meio de presentes. Ao primeiro o eu poético se dirige no início (v. 1-52) e ao final (v. 77-84), reservando os versos intermediários (v. 53-76) para o outro. Mas, embora sejam apenas dois os interlocutores, vários outros personagens são mencionados ao longo do poema. Aparece por exemplo uma jovem, com quem Márato se teria relacionado, e também a esposa e a irmã do personagem idoso, que acabam vítimas de comentários nada elogiosos do narrador tibuliano.

A multiplicidade de personagens, que não implica necessariamente um discurso polifônico (é apenas o eu poético quem detém a palavra), resulta num emaranhado de referências que poderá deixar confuso o leitor incapaz de acompanhar a sutileza da transição entre um tema e outro.

*Quid mihi, si fueras miseros laesurus amores,
foedera per diuos clam uiolanda dabas?
(1.9.1-2)*

Por que, se virias a ofender os meus amores infelizes,
firmavas, pelos numes, pactos que violarias sorrateiro?

A invectiva que abre o poema coloca a descoberto a infidelidade de Márato, que teria descumprido os pactos amorosos outrora firmados em nome dos deuses. Sugerida por duas expressões – “violar os pactos” e “ofender os amores” – que alguns versos adiante se fundirão numa só (*uiolauit amorem*, v. 19), a traição desperta no eu poético ímpetos algo contraditórios.

Primeiro assegura que uma infração grave como aquela (*periuria*, v. 3) não poderia passar impune (*Poena*, v. 4). Em seguida, como assustado com a própria rigidez, pondera que aos formosos (*formosis*, v. 6) talvez se pudesse perdoar (*parcite*, v. 5) um eventual (*semel*, v. 6) deslize. Embora venha a se resolver em favor da punição, tal hesitação é significativa na medida em que retrata um eu poético capaz de se identificar com os erros cometidos por Márato. Afinal, se em busca de ganhos o agricultor trabalharia a terra (v. 7-8) e o marinheiro se entregaria às ondas (v. 9-10), seria no mínimo compreensível que também um menino se deixasse levar por presentes (v. 11-12).

¹³⁰ Embora o personagem não chegue a ser nomeado, há certo consenso em admitir que seja ele o destinatário desta elegia, muito por conta da afinidade temática com o poema anterior. A esse respeito, cf. Putnam (p. 137), Maltby (p. 322), Nikoloutsos (2011, p. 27).

As comparações, nesse sentido, não parecem gratuitas: o próprio eu poético tibuliano se aproximara do agricultor em 1.1 e do navegante em 1.3. Nunca, é verdade, tendo em vista o dinheiro, que repudia programaticamente¹³¹, mas talvez o suficiente para compreender as tentações a que cada uma daquelas atividades estaria sujeita. No caso de Márato, a atitude à vez punitiva e permissiva diante da infidelidade traduziria o reconhecimento, por parte do eu poético, da dificuldade de se respeitarem os pactos amorosos. Pactos esses que, tendo em conta a interpretação de Márato enquanto *scriptus puer* sugerida por Nikoloutsos (2011, p. 27)¹³², poderíamos sugerir também poéticos. Admitir que o *puer* se comporta à sua revelia equivaleria, assim, a reconhecer que também a obra poética está sujeita, em sua recepção, a movimentos próprios que eventualmente escapam ao controle de seu autor.¹³³

E se de acordo com o mesmo Nikoloutsos (p. 36) o menino seria uma “encarnação” das preferências estéticas do poeta, a verdade é que essas preferências são colocadas em questão quando Márato se deixa seduzir por presentes (*muneribus*, v. 11). A princípio hesitante, o eu poético tende afinal à condenação:

*iam mihi persoluet poenas, pulvisque decorem
detrahet et uentis horrida facta coma.
uretur facies, urentur sole capilli,
deteret inualidos et uia longa pedes.*
(1.9.13-16)

Logo me pagará as penas, e lhe arrancará o decoro
a poeira e a cabeleira pelos ventos eriçada.
Arderá a face, arderão ao sol os cabelos,
e arrasará os débeis pés a longa viagem.

Interessante notar que a punição tenha a ver com a perda do “decoro”. O termo latino é *decor*, que significa tanto “boa aparência” e “elegância” (cf. *OLD* sentidos 1 e 2) como “decência”, “conveniência”. O substantivo é da mesma família do verbo impessoal *decet*, que transmite a ideia de “ser apropriado” (cf. *OLD* sentido 4).

¹³¹ Lembremo-nos dos versos que abrem a primeira elegia, exemplares no que se refere à recusa às riquezas: *diuitias alius fuluo sibi congerat auro / et teneat culti iugera multa soli* (“outro que acumule para si riquezas de ouro fulvo / e mantenha muitas jeiras de terra cultivada”, 1.1.1-2).

¹³² O nome é baseado na *scripta puella* aludida por Maria Wyke (1987), para quem a figura feminina dos poemas elegíacos seria, mais do que uma personagem de carne e osso, uma metáfora por meio da qual se faria referência ao próprio gênero poético. Nikoloutsos propõe algo semelhante para a personagem masculina: “Marathus operates as a medium through which Tibullus achieves self-expression and communicates to his reader his goals and ambitions as a practitioner of elegy” (p. 28).

¹³³ Cf. Nikoloutsos (2011, p. 39): “While writing (...) one’s work often takes off in completely different directions than what he initially anticipates. Furthermore, once the text is separated from the author via publication, it threatens to become an autonomous discourse, a nexus of ideas interpreted independently of the author’s initial intentions”.

A conotação metapoética de *decor*, *deceit* é conhecida: lembremo-nos, por exemplo, do fato de que Horácio emprega o vocábulo em sua *Arte Poética* ao tratar da relação entre matéria e forma poéticas. Entre outros aspectos, o autor das odes defende que a um metro poético equivaleria um conjunto de temas adequados. Ao argumentar que um assunto cômico, por exemplo, não ficaria bem em versos próprios para a tragédia¹³⁴, defende o poeta que cada composição preserve “o lugar que lhe convém” (*locum decentem*, Hor. Ars 92). Essa noção de decoro poético pode iluminar a leitura do poema tibuliano ora em apreço. Para isso, lembremo-nos também de uma significativa passagem da elegia de abertura:

*o quantum est auri pereat potiusque smaragdi
quam fleat ob nostras ulla puella uias!
te bellare **deceit** terra, Messalla, marique
ut domus hostiles praeferat exuias:*
(1.1.51-54)

Oh, melhor perder-se quanto há de ouro e de esmeralda
que chorar por nossas **viagens** alguma moça!
A ti **convém** guerrear por terra, Messala, e por mar,
para que a casa ostente os despojos inimigos.

A recusa à riqueza e à vida militar marcava claramente, naquele poema, a distinção entre o que conviria ao poeta, de um lado, e a seu patrono, do outro. O eu poético tibuliano, como vimos, não desprezava o estilo de vida militar – apenas reconhecia que aquele não era o *seu* estilo de vida. As viagens (*uiae*), afinal, desagradariam à sua *puella*. Neste nono poema da coleção, é também com *uiae* que se ameaça punir a infidelidade do *puer*. Por se ter deixado seduzir com presentes, o menino ficaria condenado a longas expedições acompanhando seu amante rico, o que lhe machucaria os pés frágeis. O adjetivo *inualidus*, lembra Maltby (p. 327), é empregado por Tito Lívio (23.16.8) em alusão ao soldado não capacitado para o serviço militar (“unfit for military service”) – mesma incapacidade revelada pelo eu poético tibuliano em 1.1. Assim, as *uiae* a que o Márato é condenado representariam incursões por terrenos estranhos ao gênero elegíaco, conforme se sugerira já no poema 1.3.

Há ainda outros elementos que contribuem para uma leitura metapoética do trecho em questão. As viagens que ameaçam o decoro (*decorem*, v. 13) e os pés (*pedes*, v. 16) do menino, por exemplo, têm efeito devastador também sobre seus cabelos (*coma*, v. 14; *capilli*, v. 15) – imagem que ganha em significado quando nos lembramos dos cuidados de Márato com a aparência apresentados no poema anterior (*capillos*, 1.8.9; *comas*, 1.8.10). Conforme

¹³⁴ *Versibus exponi tragicis res comica non uult* (“a matéria cômica não quer ser exposta em versos trágicos”, Hor. Ars 89).

aponta Nikoloutsos (2011, p. 34), seria comum, na elegia latina, associar os cabelos às características do próprio gênero poético:

The preoccupation of Marathus with his coiffure can also be read metapoetically. Parallels from Latin elegy reveal a connection between the look of the hair of the *puella* and the poet's concern about stylistic refinement as an attribute of his work. For example, in the opening poem of book 1 of his *Amores* Ovid complains that he cannot write elegy because, as he claims in a playful manner, *nec mihi materia est numeris levioribus apta, / aut puer aut longas compta puella comas* (I do not have material suitable for lighter meters, neither boy nor girl with long, combed hair, 1.1.19–20).

Eloquentes são também as advertências que se seguem. A Márato se recomenda não macular com ouro a beleza (*auro ne pollue formam*, v. 17), já que debaixo das riquezas se esconderiam numerosos males (*multa subesse mala*, v. 18). A imagem da opulência é retomada alguns versos adiante numa menção ao “ouro enriquecedor” (*diuitis auri*, v. 31) que em muito lembra as “riquezas de ouro fulvo” do primeiro verso da elegia que abre a coleção (*diuitias...fuluo...auro*, 1.1.1). Sucumbir aos presentes, no poema em apreço, significaria “violar o amor” (*uiolauit amorem*, v. 19), “falhar” (*peccare*, v. 23), “vender a confiança” (*uendere fidem*, v. 32).

Ao condenar Márato pela traição, o eu poético se furta a reconhecer sua eventual parcela de culpa no caso. Pintando-se como vítima, repreende o menino por seus ardis (*dolos*, v. 24), ao mesmo tempo em que nega qualquer enganação de sua parte (*non ego fallere doctus*, v. 37). Se recuperarmos a ideia da elegia como *fallax opus*, conforme sugerimos em nossa análise do poema 1.6, enxergaremos aqui ou mais uma falácia digna do gênero que pratica, ou uma espécie declaração de inépcia por parte do eu poético, incapaz de agir de acordo com as exigências de tal gênero.¹³⁵

Com isso em mente, observemos os dois trechos a seguir, em que uma atitude passada (*dicebam; canebam*) se revela objeto de arrependimento no presente do poema (*nunc pudet*):

*haec ego dicebam: nunc me fleuisse loquentem
nunc pudet ad teneros procubuisse pedes.
(1.9.29-30)*

Dizia-o eu mesmo então: **agora, envergonho-me** de ter chorado
ao dizê-lo e de me ter prostrado aos teus pés tenros.

quin etiam attonita laudes tibi mente canebam!

¹³⁵ Não nos referimos aqui a uma eventual inépcia do próprio Tibulo, evidentemente, mas da construção elaborada de uma *persona* com esta característica, por meio da qual ele se expressa em verso. Sua declaração, à medida que é incorporada pelo texto, deve ser analisada tendo em conta efeitos poéticos que produz.

at me nunc nostri Pieridumque pudet.
(1.9.47-48)

E ainda te **cantava** louvores, atordado o senso!
Agora, envergonho-me de mim e das Piérides.

A primeira declaração aparece na sequência de uma tentativa do narrador de alertar o menino sobre as desvantagens da infidelidade. Já a segunda se segue à revelação, por parte do mesmo narrador, de que ele próprio teria tornado possíveis os encontros de Márato com uma *puella*.

Sendo o menino o símbolo de um amor maculado pelo dinheiro e pelo excesso de ornamentos, Nikoloutsos (2011, p. 39) enxerga na segunda passagem um sinal de que a poesia inspirada nesse amor seria também, ela própria, contaminada¹³⁶, razão pela qual despertaria vergonha em seu autor. Poderíamos ler também a partir dessa perspectiva o trecho anterior, em que o eu poético se lamenta por se ter prostrado aos “tenros pés” (*teneros...pedes*, v. 30) do garoto. Afinal, exploramos já na análise de poemas anteriores o teor metapoético do adjetivo *tener*, que figura com especial destaque na programática elegia de abertura do autor.

Ao personagem idoso que conquistara Márato com presentes se reserva desprezo semelhante ao que fora demonstrado pelo menino. O eu poético caçoa do comportamento lascivo de sua irmã (v. 59-64) e manifesta o desejo de que sua esposa o traia com um jovem qualquer (v. 55-56). Deseja ao idoso, portanto, aquilo que ele mesmo antes experimentara. E passa então a chamar a sua atenção para sinais de infidelidade da esposa. A descrição, mais uma vez, confere destaque à imagem dos cabelos:

*tune putas illam pro te disponere crines
et tenues denso pectere dente comas?*
(1.9.67-68)

Acaso pensas ser por ti que arruma as madeixas
e a cabeleira delicada escova com o forte pente?

Quando enfim volta a dirigir a palavra a Márato, já ao final do poema, o eu poético tibuliano o acusa de ter repassado a outros, em troca de recompensas, tudo aquilo que lhe dera de bom grado:

*blanditiasne meas aliis tu uendere es ausus,
tune aliis demens oscula ferre mea?*
(1.9.77-78)

¹³⁶ “He [i. e. Marathus] is no longer a source of inspiration, but a contaminant of the poet’s relation to writing” (NIKOLOUTSOS, p. 39).

Acaso ousaste a outros vender as carícias minhas?
Repassar acaso a outros, insensato, os beijos meus?

Em termos metapoéticos, isso equivaleria a dispensar tratamento poético inadequado (inclusive direcionando a outro contexto) uma temática a princípio elegíaca, como os beijos e as carícias. O conteúdo dos versos, assim, não bastaria para garantir a filiação de um poema a uma determinada tradição genérica. Importaria também – e talvez principalmente – a maneira como esse conteúdo é manejado pelo poeta, de modo a preservar os traços definidores do gênero em questão. Nesse sentido, corrobora-se a importância da forma, dos recursos poéticos, na caracterização da elegia.

Nos versos finais do poema, reafirma-se o desejo de que Márato seja punido (*poena*, v. 81), uma tópica vingativa já referida em outras elegias do livro (como em 1.8). Haveria o menino de chorar (*flebis*, v. 79) quando visse em braços de outro (*puer alter*, v. 79) aquele que traía. Encerra-se o texto então com um epigrama endereçado a Vênus, em que o eu poético reafirma sua fidelidade à deusa e lhe pede reconhecimento pela gratidão (*grata sis*, v. 84).

Naquele momento, afinal, estaria ele já “liberto do amor falaz” (*fallaci resolutus amori*, v. 83). A ironia é que a sintaxe da frase permite que se leia o adjetivo *fallax* também como atributo de Vênus.¹³⁷ Assim, a distinção entre o amor infiel de que se liberta (Márato) e o amor verdadeiro a que se une (Vênus) resulta menos clara do que poderia se imaginar.

Para além desse efeito, cumpre registrar que o epigrama endereçado a Vênus é acompanhado por uma palma de ouro, sinal talvez de que o poema que ali se encerra se pretende definitivo, duradouro como as façanhas de Messala que o poeta em 1.7 se dispusera a eternizar:

The dedication to Venus of a palm-branch made of gold—a material that withstands the erosive powers of time—and the inscriptional character of the distich with which the Marathus cycle is sealed suggest an attempt by Tibullus to monumentalize his literary product and ascribe to this collection of verses temporal endurance, a quality that is characteristic of stone artifacts. By seeking to assimilate his opus to a monument – a structure exposed to public view and admiration – Tibullus is also trying to gain visibility and renown (NIKOLOUTSOS, 2011, p. 41).

Dessa forma, um poema caracterizado por um imbrincado desfile de personagens e situações elegíacas finda, pois, de modo emblemático. Após evocar, ao esboçar tais situações

¹³⁷ Cf. nota ao verso 1.9.83.

e *topoi*, as glórias a que declinara, o eu poético tibuliano assinala a sorte que na verdade preferiria.

Elegia 1.10

O discurso antibélico que abre o último poema da coleção apresenta numerosos pontos de contato com a elegia 1.1. Tais semelhanças sugerem que se possa enxergar alguma circularidade neste primeiro livro de Tibulo, com uma retomada, ao final, das temáticas apresentadas programaticamente no início.¹³⁸ Contribui para essa impressão, sobretudo, o quarto dístico do poema:

*diuitis hoc uitium est auri, nec bella fuerunt
faginus astabat cum scyphus ante dapes.*
(1.10.7-8)

É do ouro rico esse delito: as guerras não existiam
quando de faia era o vaso ante as oferendas.

Reconhecemos de imediato, na atribuição da responsabilidade pelas desgraças do mundo ao “ouro enriquecedor” (*diuitis...auri*, v. 7), as “riquezas de ouro” (*diuitias...auro*, 1.1.1) que na elegia inaugural também eram objeto de veemente recusa. No pentâmetro, que destaca a simplicidade do vaso com que supostamente se rendiam as oferendas num passado ideal, é possível identificar um eco das “dádivas de mesa humilde” (*e paupere mensa dona*, 1.1.37-38) que o eu poético de então oferecia aos deuses. O “vaso de faia” de agora (*faginus...scyphus*, v. 8), por sua vez, encontra paralelo nas “cerâmicas simplórias” (*puris...fictilibus*, 1.1.38) fabricadas, no poema que abre a coleção, pela figura de um camponês.

Outro elemento importante do primeiro verso do livro – *diuitias alius fuluo sibi congerat auro* (“outro que acumule para si riquezas de ouro fulvo”) – é o termo *alius*, por oposição ao qual o eu poético estabelecia sua própria identidade. Na presente elegia, o termo reaparece perto da metade do texto, numa formulação que recupera ainda a menção a Marte (*Martia*, 1.1.4), deus da guerra:

*sic placeam uobis. **alius** sit fortis in armis,
sternat et aduersos **Marte** fauente duces*
(1.10.29-30)

Possa eu assim vos agradar. Nas armas **outro** seja valente,
e deite por terra, com o favor de **Marte**, os inimigos chefes

¹³⁸ Cf. Putnam (p. 146): “The many parallels in idea and expression with poem 1 bring the book full circle”.

Ao reaparecem no poema que encerra a coleção, esses termos, imagens e temáticas de 1.1 fazem com que o leitor experimente – aliás de maneira semelhante ao movimento interno da primeira elegia – uma sensação de *déjà vu* que sugere um efeito de acabamento, fechamento de um ciclo.

Mas não se limitam ao poema 1.1 as referências identificáveis no texto ora em apreço. O “atalho para a morte” (*mortis...uia*, v. 4) mencionado no início, por exemplo, recupera os “mil caminhos para a morte” (*leti mille...uia*, 1.3.50) que, num poema da primeira metade do livro, descrevia a chamada Era de Júpiter – tempo de desgraças que o eu poético comparava com a ideal e irrecuperável Idade de Ouro. Do mesmo poema deverá lembrar-se o leitor ao se deparar com a descrição, desta vez bem mais sucinta, do mundo dos mortos (v. 35-38).

Na elegia 1.10, boa parte dos catorze versos iniciais é dominada pelo discurso antibélico. Com o verso seguinte, que contém um apelo aos Lares (*sed patrii seruate Lares*, “protegei-me, ó paternos Lares”, v. 15), inaugura-se um segundo momento do texto, focado na simplicidade – quase um decalque da vida humilde de seu avô (*avi*, v. 18) – que o eu poético reivindica para si. Esse quadro se estende até o verso 28 e abunda em imagens de rusticidade: estátuas feitas de madeira (*e stipite*, v. 17; *lignus...deus*, v. 20), cultos humildes (*paupere cultu*, v. 19), coroas de espiga (*spiceaserta*, v. 22), sacrifícios rústicos (*hostiaque...rustica*, v. 26), vestes puras (*pura...ueste*, v. 27), cestos trançados com mirto (*myrtoque canistra uincta*, v. 27-28).

É com essa atmosfera rural que o eu poético afirma se identificar (v. 29). Apesar disso, apresenta seu ideal às vezes com algum distanciamento, na terceira pessoa, para apenas em seguida aproximar de si o perfil traçado:

*quin potius laudandus hic est quem prole parata
occupat in parua pigra senecta casa.
ipse suas sectatur oues at filius agnos
et calidam fesso comparat uxor aquam.
sic ego sim, liceatque caput candescere canis
temporis et prisci facta referre senem.*
(1.10.39-44)

Bem mais louvável é este que, encaminhada a prole,
se deixa apoderar, num casebre, pela velhice inativa.
Acompanha em pessoa suas ovelhas; o filho, os cordeiros;
e ao fatigar-se lhe prepara a esposa a água quente.
Assim eu seja, e ao branquearem a cabeça as cãs
possa, velho, relatar as façanhas de idos tempos.

Na passagem acima, Maltby (p. 349-350) chama atenção para um procedimento que classifica como irônico: na descrição da atmosfera rural, Tibulo se vale de numerosos termos

de caráter militar (“strong military overtones”, p. 349). É o caso de palavras como *laudandus* (v. 39), *parata* (v. 39), *occupat* (v. 40), *pigra* (v. 40) e *comparat* (v. 42). Para marcar sua identidade por oposição à do militar, o eu poético tibuliano incorpora o vocabulário do mundo a que se opõe, conferindo aos termos novo significado, já que aplicados a um contexto diverso.

No trecho acima em destaque, atentemo-nos ainda para o último dístico. Entregue à velhice inativa¹³⁹, o eu poético deseja poder “relatar as façanhas de idos tempos” (*temporis...prisci facta referre*, v. 44). Entrevê-se, na referência às façanhas, um passado possivelmente militar para a figura que, envelhecida, se afirma tranquila, retirada, rústica. A hipótese é favorecida pelo cotejo com um trecho anterior da elegia, em que o eu poético afastava de si a opção pela vida militar.

ut mihi potanti possit sua dicere facta
miles et in mensa pingere castra mero.
(1.10.31-32)

para que enquanto bebo me **conte** um soldado **suas**
façanhas, e na mesa desenhe, com vinho, os arraiais.

O termo comum às duas passagens é *facta* (“façanhas”), que aparece como objeto de verbos com carga semântica semelhante: *dicere* (“dizer”, v. 31) e *referre* (“relatar”, v. 44). Esses dois infinitivos, por sua vez, estão relacionados a outros dois verbos no subjuntivo: respectivamente *possit* (“possa”, v. 31) e *liceat* (“permita-se”, v. 43). Essa série de equivalências permite aproximar o personagem mencionado em cada um dos casos. Primeiro, um soldado (*miles*, v. 32); então, um velho (*senem*, v. 44).

Fundidos momentaneamente numa só figura, militar e idoso simbolizam no poema os polos do combate e da tranquilidade. Essa distinção, contudo, está longe de ser esquemática. O que ocorre, muitas vezes, é uma troca de posição entre os dois extremos. Na passagem em que se celebra a Paz (v. 45-50), por exemplo, o ambiente rural idealizado vê metaforicamente reluzirem as ferramentas agrícolas (*bidens uomerque nitent*, v. 49) e enferrujarem as armas do “rígido militar” (*duri militis*, v. 49-50). Vemos o soldado, portanto, rendido pela força da Paz.

Porém, de maneira análoga, a figura do camponês (*rusticus*, v. 51), esta sim afeita à tranquilidade, também se vê transformada, diante da força do amor, num verdadeiro combatente, pois que são guerras também o que Vênus inspira (*Veneris...bella*, v. 53). Nesse ponto, as imagens de violência sexual são eloquentes: cabelos arrancados (*scissosque capillos*,

¹³⁹ No poema inicial, o eu poético manifestava o desejo de levar uma “vida inerte” (*uita...inerti*, 1.1.5).

v. 53), portas arrombadas (*perfractas...fores*, v. 54), rostos machucados (*subtusa genas*, v. 55).

Diante desse quadro, o eu poético tibuliano demonstra preocupação com a violência em excesso, condenando todos aqueles que se pusessem a agredir a companheira (*puellam uerberat*, v. 59-60). Para ele, a impetuosidade, mesmo amorosa, teria limites:

*sit satis e membris tenuem rescindere uestem,
sit satis ornatus dissoluisse comae,
sit lacrimas mouisse satis. (...)*

(1.10.61-63)

Que baste arrancar do corpo as delicadas vestes,
que baste ter desprendido os adornos do cabelo,
que a ter levado às lágrimas baste. (...)

A passagem sugere certo ideal de simplicidade e despojamento, como indicam as imagens do desnudamento (*rescindere uestem*, v. 61) e da remoção os ornamentos (*ornatus dissoluisse*, v. 62).¹⁴⁰ Já a expressão *sit satis*, que contribui para tal atmosfera ao evocar a noção de comedimento, recupera ainda um verso decisivo da primeira elegia do autor, em que se fundiam num só os ideais de vida campestre e amoroso:

parua seges satis est, satis est requiescere lecto
(1.1.43)

A pouca seara basta, basta recolher-se no leito

A principal diferença, no entanto, é que na elegia 1.1 o ideal de comedimento era apresentado de maneira mais assertiva, ao passo que no presente poema é referido como uma aspiração. Evidencia-o, principalmente, o uso do indicativo (*est*) no primeiro caso e do subjuntivo (*sit*) no segundo. No caso do poema que encerra a coleção, Maltby enxerga a enfática anáfora de *satis* como um marcador metapoético a sugerir a ideia de acabamento (“closure”, p. 356). Afinal, está já próximo o encerramento do poema, em que se dirige novo apelo à Paz:

*at nobis, Pax alma, ueni spicamque teneto,
profluat et pomis candidus ante sinus.*
(1.10.67-68)

Achega-te de nós, ó Paz nutriz, toma uma espiga,

¹⁴⁰ Cf. análise da elegia 1.9, em que apresentamos, com base em Nikoloutsos (2011), uma leitura metapoética dos termos utilizados para designar os “cabelos”.

e transborde com os frutos o teu seio cândido.

No dístico acima em destaque, o convite à Paz para que pegue de uma espiga (*spicamque teneto*, v. 67) simbolizaria possivelmente a unificação dos discursos antibélico e rural. À referida deusa, para além disso, se atribui o adjetivo *candidus*, que Maltby em outras oportunidades (1.3.94; 1.7.64) interpretara como alusivo ao prenome do poeta, Álbio, derivado de *albus* (“alvo”). Para o estudioso, o adjetivo poderia figurar, neste último verso da coleção, como uma espécie de “selo cifrado” (“cryptic sphragis”, p. 357). Seria esse, como propõe o estudioso, um sinal a demarcar, dentro dos limites do próprio poema e de maneira apenas sugestiva, a autoria do livro que ali se encerra?

De toda forma, é significativo que, após dedicar seis versos (v. 45-50) à personificação romana da paz, Tibulo escolha retomá-la e com ela encerrar esta elegia que, por sua vez, fecha todo seu primeiro livro de poemas. Para o leitor, soa talvez como se o eu poético, depois de flertar tantas vezes com a temática militar – lembremo-nos de 1.3, por exemplo, ou mesmo do elogio a Messala em 1.7 –, julgasse importante reafirmar, ao final, aquele que no início do livro se afigurara como principal traço de sua personalidade elegíaca: uma rusticidade tranquila.

3. Tradução das elegias do livro I

I

Diuitias alius fuluo sibi congerat auro

et teneat culti iugera multa soli,

quem labor assiduus uicino terreat hoste,

Martia cui somnos classica pulsa fugent:

me mea paupertas uita traducat inert

5

dum meus assiduo luceat igne focus.

ipse seram teneras maturo tempore uites

rusticus et facili grandia poma manu,

nec Spes destituat, sed frugum semper aceruos

praebeat et pleno pingua musta lacu:

10

I

Outro que acumule para si riquezas de ouro fulvo
 e mantenha muitas jeiras de terra cultivada;¹⁴¹
 um a quem, próximo o inimigo, aterre o assíduo esforço,¹⁴²
 um cujo sono os sinais vibrantes de Marte espantem:¹⁴³
 que me conduza minha pobreza por uma vida inerte, 5
 contanto luza meu fogo com chama assídua.¹⁴⁴
 Eu mesmo semeie videiras tenras no tempo certo¹⁴⁵
 e, rústico, com mão singela grandes pomares,¹⁴⁶
 e que a Esperança não deserte, mas forneça sempre montes¹⁴⁷
 de cereais e abundante vinho em cuba repleta. 10

¹⁴¹ *Iugera*: segundo Plínio, o Velho (*Nat.* 18.3.9), *iugerum* correspondia à porção de terra passível de ser arada, em um só dia, por uma parelha de bois (*iugerum uocabatur quod uno iugo boum in die exarari posset*). A medida seria de 240 X 120 pés romanos, o que o *OLD* afirma equivaler a “aproximadamente dois terços de um acre”. Em português, o termo se verte por “jugada” ou “jeira” – segundo o Houaiss, que confirma tratar-se, “entre os romanos antigos”, de “unidade de superfície ou unidade agrária”. Para Lee-Stecum (p.28), o fato de etimologias como a de Plínio remontarem a *iugum* é significativo, pois sublinha a posição de controle desse “outro” (*alius*) a quem o poeta se opõe. O *OLD*, afinal, registra *iugum* tanto como a peça “por meio de que um arado ou carroça é puxado” (sentido 1), quanto como a própria “parelha” de animais (sentido 3); além disso, quando empregado figuradamente em expressões como *iugum ferre* ou *iugum accipere*, o termo sugere submissão à autoridade (cf. Hor. *Carm.* 2.6.2).

¹⁴² *Labor*: mais do que apenas “trabalho”, sugere “esforço”, “aplicação” e até “sofrimento” (cf. *OLD* sentidos 1, 2, 6 e 7). Interpreta-se aqui o adjetivo *assiduus* como “persistente”, “recorrente” (cf. *OLD* sentidos 2, 3 e 4); Putnam (p. 50) vê nesse emprego do termo efeito de personificação e tom quase militar (“quasi-military overtones”).

¹⁴³ *Somnos*: o termo é empregado no plural (o chamado “plural poético”) em diversos autores do período augústeo, como Verg. *A.* 4.555; Hor. *S.* 1.5.15; Prop. 2.7.11; Ov. *Met.* 2.735. Segundo Putnam (p. 50), o expediente, em Tibulo, costuma indicar repetição, generalização (notar o emprego do mesmo termo no v. 48 do poema).

Classica: o termo *classicum* designa, mais propriamente, o sinal militar dado pela trombeta (*OLD*). Putnam (p. 50) enxerga a questão da seguinte maneira: a fim de enriquecer, o preço a ser pago pelo homem é o desassossego da guerra. Lee-Stecum (p. 32) reforça a interpretação, salientando que o poeta não se mostra disposto a sacrificar sua tranquilidade pela riqueza (“hardship-for-money trade-off”).

¹⁴⁴ *Assiduo*: a *focus* (associado, segundo o *OLD*, à celebração do *Lar familiaris*, divindade vinculada à proteção dos lares romanos) atribui-se o mesmo adjetivo que qualifica *labor* no v. 3.

¹⁴⁵ *Ipse*: de acordo com Putnam (p. 51), a utilização enfática do pronome sublinharia a estranheza da conduta para alguém do *status* de Tibulo. Tal ênfase seria reforçada por *rusticus*, na abertura do verso seguinte, em contraste com a posição comumente urbana do poeta elegíaco.

Seram: dado o contexto (uma sequência de verbos no presente do subjuntivo), interpreta-se também como presente do subjuntivo, embora a forma seja idêntica à do futuro do indicativo.

Teneras: recorrente, o adjetivo *tener* reaparece nos versos 46, 64 e 68.

¹⁴⁶ Notar o quiasmo entre o hexâmetro (em que o ablativo *maturo tempore* se interpõe a *teneras ... uites*) e o pentâmetro, em que os dois termos no ablativo ocupam os extremos do sintagma.

¹⁴⁷ *Destituat*: assim como *assiduus*, no v. 3, o verbo *destituere* carregaria, para Putnam (p. 51), tom militar (cf. Caes. *Civ.* 3.93.7; Liv. 25.41.4); desse modo, a Esperança ficaria caracterizada como um dos aliados do homem do campo. De acordo com o *OLD* (sentido 6), o emprego do verbo por Tibulo é menos específico, significando apenas “cessar de servir ou estar disponível, falhar”.

nam ueneror seu stipes habet desertus in agris
 seu uetus in triuio florida certa lapis,
 et quodcumque mihi pomum nouus educat annus
 libatum agricolae ponitur ante deo.
 flaua Ceres, tibi sit nostro de rure corona 15
 spicea quae templi pendeat ante fores
 pomosisque ruber custos ponatur in hortis
 terreat ut saeua falce Priapus aues.
 uos quoque, felicitis quondam, nunc pauperis agri
 custodes, fertis munera uestra, Lares; 20
 tunc uitula innumeros lustrabat caesa iuuenos,
 nunc agna exigui est hostia parua soli:
 agna cadet uobis, quam circum rustica pubes
 clamet 'io, messes et bona uina date'.
 iam modo, iam possim contentus uiuere paruo 25
 nec semper longae deditus esse uiae,
 sed Canis aestiuos ortus uitare sub umbra
 arboris ad riuos praetereuntis aquae.

Pois presto culto, tenha coroas de flores ou uma estaca,
 abandonada nos campos, ou uma velha pedra na encruzilhada;¹⁴⁸
 e, qualquer que seja o fruto que me traga o novo ano,
 põe-se como oferenda diante do deus agricultor.¹⁴⁹
 Flava Ceres, seja tua, saída de minha terra, uma coroa 15
 de espigas que se pendure ante as portas do templo,
 e nos pomares seja posto um guarda rubro,
 um Priapo que espante com a foice cruel as aves.¹⁵⁰
 Vós também, guardas do outrora fértil e agora pobre 20
 campo, recebeis vossos presentes, Lares.
 Se então uma novilha imolada purificava inumeráveis bezerras,
 agora uma cordeira pequena é a oferenda da exígua terra.¹⁵¹
 Tombará por vós a cordeira, à volta da qual juventude rústica
 possa gritar: “Viva! Dai-nos colheitas e bons vinhos!”
 Daqui em diante, que eu possa viver contente com pouco¹⁵² 25
 e não estar sempre entregue a uma longa viagem,¹⁵³
 mas evitar o nascer quente de Cão sob a sombra¹⁵⁴
 de uma árvore, junto a um riacho de água corrente.¹⁵⁵

¹⁴⁸ *Nam...lapis*: o verbo *habere* funciona aqui como “distributivo” ao sujeito das duas orações: *stipes ... desertus in agris e uetus in triuio ... lapis*; ambos teriam por objeto direto *florida certa*. A estaca (*stipes*) e a pedra (*lapis*) são possíveis alusões a Término, deus dos limites, ou a cultos mais primitivos (cf. Putnam, p. 52).

Trivio: ponto de encontro entre três vias, associado ao culto de Diana ou Hécate (cf. *OLD*).

¹⁴⁹ *Agricolae*: o substantivo masculino *agricola* designa comumente a figura do agricultor. Tibulo emprega o termo (para Putnam, p. 52, de modo pioneiro) também com sentido adjetivo, como se confirma em 2.1.36 (*redditur agricolis gratia caelitibus*). Cf. também Prop. 2.34.74.

Ante deo: no caso, é indicada a presença de uma estátua ou templo consagrado a uma divindade (cf. Putnam, p. 52).

¹⁵⁰ *Priapus*: deus da fertilidade e da procriação; a representação fálica de Priapo estava associada à proteção dos jardins contra pássaros e ladrões. Sua função de guarda (*custos*) e a menção às aves (*aves*) e à foice (*falce*, v. 18) aparecem em Virgílio (*G.* 4.110-1). Cf. também Hor. *S.* 1.8; Ov. *Fast.* 1.415. Para a tradição poética associada ao deus, cf. Oliva Neto (2006). Além deste poema, a divindade reaparece na obra de Tibulo apenas em 1.4.

Ruber: o vermelho, de acordo com Putnam (p. 53), era usado para pintar estátuas de deuses.

Terreat: retoma o verbo do v. 3.

¹⁵¹ *Tunc...nunc*: o jogo entre os termos contrapõe um presente de aperto e dificuldade ao passado de bonança (oferendas fartas). Notar ainda o paralelismo entre os dois versos do dístico.

¹⁵² *Viure paruo*: ecos desse *topos* podem ser encontrados em Horácio (*uiuitur paruo bene*, *Carm.* 2.16.13), cujo emprego de *mensa tenui* (2.16.14) parece ressoar *paupere mesa* (v. 37) de Tibulo.

¹⁵³ *Deditus*: de acordo com o *OLD*, o adjetivo denota empenho, engajamento a determinada atividade. Cumpre ainda notar que, para o substantivo abstrato que lhe é equivalente, *deditio*, o dicionário registra, em primeiro lugar, a seguinte definição: “rendição (de combatentes, cidade, posses, etc.), capitulação”.

¹⁵⁴ *Canis*: referência à constelação Cão Maior. O surgir de sua principal estrela, Sírio, marca o período mais quente do ano (cf. *OLD*).

¹⁵⁵ *Riuos*: o plural indicaria, para Putnam (p. 54), hábito, repetição. O mesmo ocorre com *ortus*, no verso anterior, e com os dois empregos de *somnos* (v. 4 e 48).

nec tamen interdum pudeat tenuisse bidentem
 aut stimulo tardos increpuisse boues; 30
 non agnamue sinu pigeat fetumue capellae
 desertum oblita matre referre domum.
 at uos exiguo pecori, furesque lupique,
 parcite: de magno est praeda petenda grege.
 hic ego pastoremque meum lustrare quotannis 35
 et placidam soleo spargere lacte Palem.
 adsitis, diui, neu uos e paupere mensa
 dona nec e puris spernite fictilibus:
 fictilia antiquus primum sibi fecit agrestis,
 pocula de facili composuitque luto. 40
 non ego diuitias patrum fructusue requiro
 quos tulit antiquo condita messis auo:
 parua seges satis est, satis est requiescere lecto
 si licet et solito membra leuare toro.
 quam iuuat immites uentos audire cubantem 45
 et dominam tenero continuisse sinu

E que não seja vergonha ter pegado vez ou outra no enxadão¹⁵⁶
ou a varadas ter ralhado com os lentos bois;¹⁵⁷ 30
não pese levar no colo, de volta a casa, uma cordeira
ou filhote de cabra abandonado pela esquecida mãe.¹⁵⁸
Mas o gado pouco, vós, ladrões e lobos, poupai-o:
em rebanho maior deve-se procurar a presa.
Aqui eu costumo todo ano purificar também 35
meu pastor e com leite aspergir a plácida Pales.¹⁵⁹
Estai ao meu lado, divindades, e não desprezeis oferendas
de mesa humilde nem de cerâmicas simplórias.¹⁶⁰
As cerâmicas fê-las para si, primeiro, um antigo camponês,
copos moldando a partir do barro fácil. 40
Não, as riquezas dos antepassados não procuro, nem os frutos¹⁶¹
que a colheita estocada trouxe ao antigo avô.¹⁶²
A pouca seara basta, basta recolher-se no leito,
se lícito, e aliviar os membros na cama habitual.
Ah, como agrada ouvir os cruéis ventos deitado 45
e ter segurado firme a amada junto ao tenro peito,¹⁶³

¹⁵⁶ *Bidentem*: a ferramenta agrária *bidens* possui duas extremidades (dentes) e se verte em português por “alvião”, “enxadão” ou mesmo “bidente” (cf. Caldas Aulete). O *OLD* registra a utilização do termo também em Virgílio (G. 2.355) e Ovídio (*Fast.* 4.927).

¹⁵⁷ *Stimulo*: instrumento utilizado para tocar o gado; espécie de vara que em português recebe o nome de “aguilhada” (cf. Houaiss). Conforme nota Putnam (p. 55), o ato de reprovação sugerido pelo verbo *increpare* – “to utter noisy or violent reproaches” (cf. *OLD* sentido 4) – contrasta com o instrumento da ação: *stimulo*.

¹⁵⁸ *Oblita*: notar sentido ativo do particípio passado desse verbo depoente, a contrastar com o particípio precedente *desertum*, passivo.

¹⁵⁹ *Palem*: Pales, a “divindade tutelar dos rebanhos” (*OLD*), aparecerá apenas em outra única oportunidade nas elegias de Tibulo, em 2.5.28.

¹⁶⁰ *Fictilibus*: o adjetivo *fictilis* designa produto feito de argila (“terracota”) e é indicativo, segundo o *OLD*, de “pobreza ou frugalidade”. Aparece associado a *poculum* (“copo”, “taça”) – mais especificamente ao diminutivo *pocillum* – em Catão (*Agr.* 156.3).

¹⁶¹ *Requiro*: guarda vários sentidos, como “procurar”, “exigir”, “ter necessidade”, “sentir falta”. Segundo o *OLD*, o significado mais apropriado ao caso é o de “esperar encontrar, procurar” (“to expect to find, look for”, sentido 3b).

¹⁶² *Condit*: interpreta-se o particípio *conditus* como “mantido em estoque, preservado” (cf. *OLD* sentido 1). O verbo *condere* guarda inúmeros significados, dentre os quais se pode destacar o de “fundar”, “estabelecer” (*OLD* sentido 10), presente na expressão *ab urbe condita*. No caso, o sentido parece ser o de “estocar para uso futuro” (*OLD* sentido 2), de que se tem em Horácio (*Carm.* 1.20.3) outro exemplo de aplicação.

¹⁶³ *Continuisse*: de acordo com o *OLD* (sentido 2c), o verbo *continere* significa aqui “to grasp firmly, hold tightly”. Putnam (p. 57) chama atenção para a frequência de verbos derivados de *tenere* e *ponere*. Há cinco ocorrências do primeiro – *teneat* (v. 2); *tenuisse* (v. 29); *continuisse* (v. 46); *retinent* (v. 55); *teneam* (v. 60) – e outras cinco do segundo: *ponitur* (v. 14); *ponatur* (v. 17); *composuitque* (v. 40); *positum* (v. 61); *composito* (v. 77).

aut gelidas hibernus aquas cum fuderit Auster
securum somnos igne iuuante sequi.
hoc mihi contingat. sit diues iure furorem
qui maris et tristes ferre potest pluuias. 50
o quantum est auri pereat potiusque smaragdi
quam fleat ob nostras ulla puella uias!
te bellare decet terra, Messalla, marique
ut domus hostiles praeferat exuuias:
me retinent uinctum formosae uincla puellae, 55
et sedeo duras ianitor ante fores.
non ego laudari curo, mea Delia; tecum
dum modo sim, quaeso segnis inersque uocer.
te spectem suprema mihi cum uenerit hora;
te teneam moriens deficiente manu. 60
flebis et arsuro positum me, Delia, lecto,
tristibus et lacrimis oscula mixta dabis.
flebis: non tua sunt duro praecordia ferro

ou, tendo derramado gélidas águas o Austro hiberna,¹⁶⁴
 seguro deixar-se levar, com o auxílio do fogo, pelo sono.¹⁶⁵
 Caiba isso a mim. Seja rico, com justiça, quem
 pode suportar o furor do mar e as tristes chuvas. 50
 Oh, melhor perder-se quanto há de ouro e de esmeralda
 que chorar por nossas viagens alguma moça!¹⁶⁶
 A ti convém guerrear por terra, Messala, e por mar,¹⁶⁷
 para que a casa ostente os despojos inimigos.¹⁶⁸
 A mim mantêm acorrentado as correntes da formosa moça, 55
 e me sento de guardião ante as resistentes portas.¹⁶⁹
 Não, eu não me preocupo em ser louvado, minha Délia; contanto¹⁷⁰
 contigo esteja, peço que de lento e inerte me chamem.
 Que eu olhe para ti, quando me tiver chegado a derradeira hora,
 que, morrendo, eu te segure com a mão debilitada. 60
 Chorarás, Délia, e em mim, posto no leito por arder,
 beijos misturados a tristes lágrimas darás.
 Chorarás: teu peito não está a resistente ferro

¹⁶⁴ *Fuderit*: a construção encontra semelhança em Ovídio (*Pont.* 2.1.25-6) – *cum... fuderit adsiduas nubilus auster aquas* (cf. *TLL* 1564.72). Para este emprego do verbo, quando ativo, o *OLD* (sentido 4d) registra o seguinte significado: “to cause (rain) to fall heavily”. Outros sentidos do verbo são “despejar”, “fundir”, “espalhar”. A utilização do verbo no perfeito do subjuntivo, além de conferir nuança também causal à ideia inicial de tempo, marca a anterioridade da ação (cf. *Cart et alii*, 1986, p. 140).

Auster: vento do Sul (cf. *OLD*).

¹⁶⁵ *Securum...sequi*: a posição de tranquilidade do poeta em contraste com a fúria da natureza evoca Lucrécio (2.1-4).

¹⁶⁶ *Nostras*: embora não se exclua a possibilidade de plural de autor (como no v. 15), é provável que o possessivo antecipe a menção a Messala, no verso seguinte.

¹⁶⁷ *Messalla*: trata-se de Marco Valério Messala Corvino (*Marcus Valerius Messalla Corvinus*, 63 a.C – 8 d.C.), orador, cônsul em 31 a.C. e patrono de Tibulo (cf. *Brill's New Pauly* e *OLD*). O poeta acompanhou-o em expedições militares a serviço de Augusto, celebrando-o especialmente em 1.7 (cf. Conte, 1999).

¹⁶⁸ *Domus*: além de designar o local onde uma pessoa habita (cf. *OLD* sentido 1), o termo pode ainda indicar seu país ou cidade de nascimento (cf. *OLD* sentido 4), pelo que teríamos também, como tradução possível, “pátria”.

¹⁶⁹ *Et sedeo duras ianitor ante fores*: anuncia-se aqui o *topos* do *paraclausithyron* (cf. Cairns, 1972). Analisando a obra ovidiana, Bem (2011, p. 107) sugere que incorporação do *topos* por Ovídio se teria beneficiado de uma aproximação entre a tradição elegíaca – de que Tibulo, ao lado de Propércio, é figura central – e elementos cômicos de influência nomeadamente plautina.

¹⁷⁰ *Delia*: aqui temos a primeira ocorrência do nome utilizado por Tibulo para se referir à amada em suas elegias. Se nos fiarmos no que dirá séculos depois Apuleio (*Apol.* 10), trata-se de uma certa Plânia: segundo ele, Tibulo teria “Plânia na mente, Délia no verso” (*ei sit Plania in animo, Delia in uorsu*). O mesmo valeria para Catulo, que diria Lésbia em vez de Clódia, e Propércio, cuja Cíntia seria, na verdade, Hóstia. Mas a questão da equivalência entre as *personae* poéticas dos autores romanos e sua biografia tem sido já há algum tempo bastante questionada. A esse respeito, cf., por exemplo, Vasconcellos (1991).

uincta nec in tenero stat tibi corde silex.
illo non iuuenis poterit de funere quisquam 65
lumina non uirgo sicca referre domum.
tu manes ne laede meos sed parce solutis
crinibus et teneris, Delia, parce genis.
interea, dum Fata sinunt, iungamus amores:
iam ueniet tenebris Mors adoperta caput, 70
iam subrepet iners aetas neque amare decebit
dicere nec cano blanditias capite.
nunc leuis est tractanda Venus dum frangere postes
non pudet et rixas inseruisse iuuat.
hic ego dux milesque bônus. uos, signa tubaeque, 75
ite procul; cupidis uulnera ferte uiris,
ferre et opes: ego composito securus aceruo
dites despiciam despiciamque famem.

acorrentado, nem te ocupa o coração tenro uma pedra.
 Daquele funeral jovem nenhum poderá, com os olhos 65
 secos, voltar para casa, nem uma virgem.¹⁷¹
 Não machuques tu meus Manes, mas poupa os soltos¹⁷²
 cabelos e poupa, Délia, o tenro rosto.
 Por ora, enquanto os Fados o permitem, troquemos amores:
 já virá a Morte com a cabeça coberta de trevas, 70
 já se arrastará a inerte idade, e não convirá amar
 nem dizer amenidades com a cabeça branca.
 Agora é de se agarrar a leve Vênus, enquanto não é vergonha¹⁷³
 arrombar portas e agrada ter-se metido em rixas.¹⁷⁴
 Aí sim sou bom comandante e soldado. Sinais e trombetas, 75
 afastai-vos, e as feridas levai aos homens ambiciosos.
 Levai também os recursos: eu, assegurado por razoável montante,
 os ricos desprezarei, e desprezarei a fome.

¹⁷¹ *Referre*: retoma o verbo do v. 32, numa demonstração, para Putnam (p. 59), de que Tibulo se revela habilidoso ao transitar entre as esferas amorosa e campestre.

¹⁷² *Manes*: quando acompanhado de genitivo ou possessivo (cf. *OLD* sentido 1c), designa a sombra (“shade”) de uma pessoa em particular, embora se refira em sentido mais amplo aos “espíritos dos mortos”.

¹⁷³ *Tractanda*: assim como *frangere* – que denota arrombamento, segundo o *OLD* (sentido 5) – o verbo *tractare*, frequentativo de *trahere*, sugere, mais do que apenas contato físico, certa violência, brutalidade.

¹⁷⁴ *Rixas*: a batalha amorosa Tibulo está, sim, disposto a travar (cf. Putnam, p. 60). Para o emprego de *rixa* no mesmo contexto do verbo *frangere*, cf. Ov. *Ars* 3.71.

Inseruisse: Infinitivo perfeito de *inserere* (cf. *TLL* IV 1875.10), prefixado de *serere*, para que o *OLD* (sentido 2b) aponta o seguinte significado, quando acompanhado por complementos como *certamina* (é o caso de *rixas*): “to join battle, engage in conflict”. De se destacar, ainda, que seja este o quarto emprego do infinitivo perfeito no poema. As outras ocorrências são *tenuisse* (v. 29), *increpuisse* (v. 30) e *continuisse* (v. 46). A recorrência da forma sublinha o caráter passado, acabado – e talvez irrecuperável – das ações.

II

Adde merum uinoque novos compesce dolores,
occupet ut fessi lumina uicta sopor;
neu quisquam multo percutsum tempora Baccho
excitet, infelix dum requiescit amor:
nam posita est nostrae custodia saeua puellae,
clauditur et dura ianua firma sera.
ianua difficilis domini, te uerberet imber,

5

II

Serve mais vinho e com a bebida refreia as novas dores,¹⁷⁵
de modo que o torpor ocupe olhos vencidos do fatigado;¹⁷⁶
e ninguém desperte, do impactado pelo excesso báquico,¹⁷⁷
as têmporas enquanto, infeliz, repousa o amor.
A postos, afinal, está a guarda cruel de minha moça,
e com dura tranca se fecha a firme porta.¹⁷⁸
Ó porta de dono difícil, que te fustigue a chuva,¹⁷⁹

5

¹⁷⁵ *Adde*: dotado embora do significado mais geral “adicionar”, o verbo *addere* pode ser também compreendido como “servir (bebida a uma pessoa)” (cf. *OLD* sentido 3c).

Merum: vinho puro, ainda não misturado com água (mistura costumeira entre os romanos). Daí que o pedido pela adição de vinho puro (*merum*) agilize, por deixar mais encorpada a bebida, a chegada do torpor (*sopor*) desejado. O sofrimento do poeta a ser dissolvido na embriaguez e então por ele cantado é *topos* poético, tanto da tradição epigramática (Meleagro, *Antologia Palatina* 12.49) e simposial grega, quanto da elegia romana (em Tibulo, aparecerá em 1.5.37; ver também Prop. 3.17.3-4 e Ov. *Rem.* 809-10, cf. Maltby, p. 153-154).

Compesce: aplicável a emoções (cf. *OLD* sentido 5b), o verbo *compescere* é empregado nesse contexto por outros autores do período augústeo, como Horácio (*Carm.* 1.16.22), Propércio (3.17.3) e Ovídio (*Ars* 3.501; *Rem.* 69), embora também tenha o sentido militar de “confinar, aprisionar” (cf. *OLD* sentido 1). Chamando atenção para outros termos nos versos seguintes (*occupet*; *percussum*; *uicta*), Lee-Stecum (p. 74) comenta que o vocabulário comum acaba por encurtar a distância entre as esferas amorosa e militar (“the separation of *militia* and *amor* is elided by a shared vocabulary”). Já Maltby (p. 155) destaca o emprego de *compescere* relacionado a “checking or quenching flames” (cf. *OLD* sentido 2b; Plin. *Ep.* 10.33.42), sentido que aproximaria a elegia do epigrama de Meleagro (cf. *supra* nota ao v. 1). O verbo pode ainda significar “parar o movimento”, “acalmar” (cf. *OLD* sentido 3), sendo empregado por Ovídio (*Tr.* 1.2.87) em relação ao mau tempo: *tantos compescite fluctus*.

¹⁷⁶ *Occupet...uicta*: “imagens militares”, aponta Maltby (p. 155), lembrando ainda formulação semelhante em Virgílio (*G.* 4.190, referente a abelhas) e em Propércio (3.17.42).

¹⁷⁷ *Tempora*: Putnam (p. 62) afirma tratar-se de acusativo de objeto interno; mas é possível interpretá-lo também como acusativo adverbial ou de relação (cf. Cart *et alii*, 1986, p. 107), logo, literalmente: “impactado nas têmporas...”; Maltby (p. 156) entende de modo semelhante a expressão: “struck on the temples”.

Baccho: o uso metonímico do nome Baco (*Bacchus*), deus do vinho, para designar a bebida ocorre, em língua latina, primeiro no poema de Lucrecio (2.656) e em seguida em diversas obras (sobretudo em poesia) do período augústeo, como, por exemplo, em Virgílio (*G.* 1.344) e Ovídio (*Fast.* 3.301); para mais exemplos e paralelos com o nome *Dionysus* na poesia grega, cf. Maltby (p. 156).

¹⁷⁸ *Clauditur...sera*: aqui fica claro que o poema, ao versar sobre o tema do “amor excluído” (*exclusus amor*, Maltby, p. 152), empregará o *topos* conhecido como *komos* entre os antigos e modernamente denominado de *paraclausythiron*: “canção para uma porta fechada” (para referências antigas e bibliografia pertinente, cf. Maltby, p. 152 e 154). Prop. 1.16 e Ov. *Am.* 1.6 são exemplos de uso amplificado do *topos* na elegia latina, com vários paralelos à passagem em apreço. Cf. ainda Ov. *Am.* 2.12.3 (*ianua firma*) e a tradução e estudo de Bem (2011, p. 300-303).

¹⁷⁹ *Difficilis*: a forma no vocativo do adjetivo coincide com a do genitivo, de modo que pode qualificar tanto *domini* (conforme traduzimos) como *ianua* (nesse caso, a tradução poderia ser “ô porta difícil de seu senhor”). É significativo, assim, que o adjetivo – que, quando aplicado a pessoas, pode significar “obstinado”, “inflexível” (cf. *OLD* sentido 2) – esteja posto entre os dois substantivos (cf. Miller, 2002, p.130; Maltby, p. 157).

Domini: a figura masculina, que denota o dono da casa, pode ser referência ao pai, marido ou amante da pretendida pelo poeta (cf. Putnam, p. 63; Lee-Stecum, p. 76). Para Maltby (p. 157), seria provavelmente o cônjuge.

te Iouis imperio fulmina missa petant.	
ianua, iam pateas uni mihi uicta querellis,	
neu furtim uerso cardine aperta sones;	10
et mala siqua tibi dixit dementia nostra,	
ignoscas: capiti sint precor illa meo.	
te meminisse decet quae plurima uoce peregi	
supplice, cum posti florida certa darem.	
tu quoque, ne timide custodes, Delia, falle;	15
audendum est: fortes adiuuat ipsa Venus.	
illa fauet seu quis iuuenis noua limina temptat	
seu reserat fixo dente puella fores;	
illa docet molli furtim derepere lecto,	
illa pedem nullo ponere posse sono,	20

que te acertem os raios enviados a mando de Júpiter.¹⁸⁰
 Porta, que agora te abras só para mim, vencida pelas querelas,¹⁸¹
 e, furtivamente, virados os gonzos, aberta não ressoes.¹⁸² 10
 E, se algumas maldades te disse a minha insensatez,
 releva-as: recaiam, suplico, sobre minha cabeça.¹⁸³
 Convém te lembrares do quanto levei a cabo com voz
 suplicante, ao pôr coroas de flores no umbral.¹⁸⁴
 Tu também, Délia, despista sem medo os guardas, 15
 é de ousá-lo: aos fortes ajuda a própria Vênus.
 Ela favorece, quer tente um jovem novas soleiras,
 quer uma moça, colocada a chave, destrave os portões;¹⁸⁵
 ela ensina a descer furtivamente do leito macio,¹⁸⁶
 ensina a ser capaz de caminhar sem nenhum ruído,¹⁸⁷ 20

¹⁸⁰ *Imperio*: era assim designada a mais alta instância do poder em Roma. O tom é enfático (cf. Maltby, p. 157): note-se que, significando “comando” ou “ordem” e também associado a Júpiter, o termo *imperium* aparece na épica de Virgílio (A. 5.726 *imperio Iouis huc uenio*) e de Estácio (*Theb.* 1.197; 2.20). Júpiter aparecerá como favorável aos amantes também em Tib. 1.4.23-4.

Petant: interpreta-se o verbo *petere*, aqui, como “acertar” (cf. *OLD* sentido 3). Ovídio (*Rem.* 370) utiliza-o em construção semelhante: *summa petunt dextra fulmina missa Iouis*.

¹⁸¹ *Querellis*: “o verbo *queror* e seus cognatos são frequentemente empregados num sentido técnico para referir a elegia”, afirma Maltby (2002, p. 157), que aponta passagens associáveis à (suposta) etimologia grega, cf. Hor. *Epod.* 11.12, *Ars* 75; Prop. 1.7.8. Cf. ainda Ov. *Am.* 3.9.3-4.

¹⁸² *Verso cardine*: a preocupação com o barulho dos gonzos da porta da amante aparecerá novamente em elegias do livro I de Tibulo (1.6.12; 1.8.60), cf. Maltby (p. 158).

¹⁸³ *Capiti*: Putnam (p. 63) chama atenção para o fato de a cabeça (*caput*), por representar a vida de uma pessoa, configurar, na antiguidade, alvo comum de uma maldição (“common object of a curse in antiquity”). Como exemplo, cita Virgílio (A. 4.613).

¹⁸⁴ *Florida sert*: no poema anterior, a oferenda do poeta também envolve uma coroa e uma porta, e é direcionada à deusa Ceres (1.1.15-16). Lee-Stecum (p. 79) conclui, a partir disso, que Délia gozaria, aos olhos de Tibulo, de prestígio quase divino. Disso resultaria uma aproximação entre as esferas religiosa e amorosa, que compartilhariam de um mesmo princípio: a tentativa de assegurar o poder (“the attempt to secure power”). Flores seriam penduradas à porta como um presente (à pessoa amada), e para assinalar a vigília do amante, em Meleagro (*AP* 5.191.5-6). Cf. ainda Prop. 1.16.7; Ov. *Am.* 1.6.67-70; Maltby (p. 159).

¹⁸⁵ *Fixo dente*: o verbo *figere* parece significar aqui “inserir” (cf. *OLD* sentido 1); já *dens* – que é registrado pelo *OLD* (sentido 3) como aplicável a objetos com pontas – é provável sinédoque para “chave”, cf. Putnam (p. 64). Para discussão a respeito do significado da expressão, cf. Maltby (p. 160).

Fores: de se destacar, para além das menções à “porta” (aqui *fores*; *ianua* no v. 6), a variedade de termos a ela relacionados: *sera* (v. 6); *cardine* (v. 10); *posti* (v. 14); *limina* (v. 17). O próprio verbo *reserere* remonta etimologicamente a *sera*.

¹⁸⁶ *Docet*: a deusa Vênus é aqui apresentada como uma mestra das artes do amor (cf. 1.8.5-6; 35-8; 57-60; Maltby, p. 160); trata-se da função de *preceptor amoris*, papel que Ovídio atribuirá a Cupido em *Am.* 1.6.7-6 e tomará para si nas obras elegíacas *Ars amatoria* e *Remedia*.

¹⁸⁷ *Pedem...ponere*: a expressão é registrada pelo *OLD* (sentido 3b) como “to set down one’s foot, step” (“colocar o pé, pisar”) e aparece em Propércio (2.32.48). Antes disso, ocorre em Lucrécio (4.318) e Cícero (*Ver.* 1.62). Cf. também *TLL* 1904.05 e Maltby (p. 161).

Posse: de acordo com Lee-Stecum (p. 81), é significativa a utilização do verbo *posse* (“ter o poder de”), que enfatizaria o fato de Vênus não simplesmente exercer, ela mesma, o poder, mas sim de investir a outros dele por meio do conhecimento.

illa uiro coram nutus conferre loquaces

blandaue compositis abdere uerba notis.

nec docet hoc omnes sed quos nec inertia tardat

nec uetat obscura surgere nocte timor.

en ego cum tenebris tota uagor anxius urbe

25

* * *

nec sinit occurrat quisquam qui corpora ferro

uulneret aut rapta praemia ueste petat.

quisquis amore tenetur eat tutusque sacerque

qualibet; insidias non timuisse decet.

30

non mihi pigra nocent hibernae frigora noctis,

non mihi cum multa decidit imber aqua;

non labor hic laedit, reseret modo Delia postes

et uocet ad digiti me taciturna sonum.

ensina a assentir, na presença do marido, com gestos loquazes¹⁸⁸
 e a disfarçar palavras amenas com sinais combinados.¹⁸⁹
 E não o ensina a todos, mas aos que nem a inércia retarda,¹⁹⁰
 nem o temor, na noite escura, impede de levantar-se.
 Eis: eu mesmo, quando na escuridão vagueio ansioso cidade afora,¹⁹¹ 25
 * * *
 nem permite aparecer alguém que machuque os corpos¹⁹²
 com ferro ou, agarrando a veste, exija recompensas.¹⁹³
 Quem é pego pelo amor, que ande protegido e sacrossanto¹⁹⁴
 por onde quiser: as emboscadas, não convém tê-las temido. 30
 A mim não faz mal o frio entorpecedor da noite de inverno,
 não faz mal quando, com água a mais, desaba a chuva.
 Não me fere este esforço, contanto destrave Délia as portas¹⁹⁵
 e me chame, taciturna, ao som de seu dedo.

¹⁸⁸ *Nutus*: literalmente sugere um aceno com a cabeça.

Coram: afirma o *OLD* (sentido 3) tratar-se de uso preposicional do advérbio cuja primeira acepção é “cara a cara”, “em pessoa”. No caso específico, o termo significaria “na presença de”, “diante de”.

¹⁸⁹ *Abdere*: interpreta-se o verbo como “ocultar o significado de, dissimular” (cf. *OLD* sentido 5b).

Notis: o sentido de *nota*, aqui, é o de sinal (“signal, sign”, cf. *OLD* sentido 7). A temática dos sinais secretos utilizados pelos amantes reaparecerá em Tibulo (1.6.19-20; 1.8.1-2) e Propércio (3.8.25-8), e será desenvolvida por Ovídio num poema inteiro dos *Amores* (1.4), cf. Miller (p. 131) e Maltby (p. 161).

¹⁹⁰ *Inertia*: os comentadores (Putnam, p. 64; Lee-Stecum, p. 82; Miller, p. 131; Maltby, p. 161-162) atentam para o contraste com o poema 1.1, em que a *inertia* é reiteradamente referida como característica desejada pelo poeta (e.g. 1.1.5; 58).

¹⁹¹ *En*: a interjeição (que traduzimos por “eis”) introduz uma exclamação que é usada, de acordo com o *OLD* (sentido 2), para chamar atenção para algo (“calling attention to a thing”) em tom muitas vezes irônico ou sarcástico. Quanto à edição crítica, Lee-Stecum (p. 82) assume, dada a proximidade semântica entre as linhas 25 e 27, que seja mesmo apenas um verso perdido – o pentâmetro, no caso, ausente de todos os manuscritos. Tal verso conteria, de acordo com Putnam (p. 65), Miller (p. 131) e Maltby (p. 167), um contraponto ao hexâmetro precedente: mesmo estando o poeta a vagar de noite pela cidade, ainda assim ele permaneceria em segurança.

Sacer: o tema da invulnerabilidade do poeta-amante (“poet-lover’s invulnerability to harm”, cf. Putnam, p. 65) mostra-se também em Horácio (*Carm.* 1.22), Propércio (3.16) e Ovídio (*Am.* 1.6). Quanto ao léxico, ainda, identifica-se eco na *Eneida*, nomeadamente na descrição da intemperança da apaixonada Dido: *totaque uagatur/urbe furens* (A. 4.68-69), cf. Putnam (p. 65); Maltby (p. 162).

¹⁹² *Sinit*: a utilização do verbo *sinere* acompanhado de subjuntivo ocorre, de acordo com o *OLD* (sentido 6b), já em Plauto (*Bac.* 1.199), e também Virgílio (*G.* 4.90), sendo mais comum, como observa Putnam (p. 65), com o verbo no imperativo. Trata-se de recurso poético, segundo Maltby (p. 162).

¹⁹³ *Rapta praemia ueste petat*: “uma alusão ao termo arcaico latino *praemiator* (Naev. *Com.* 17), um ladrão que rouba roupas e os vende de volta a certo preço (*praemium*)”, cf. Maltby (p. 162) e Putnam (p. 65).

¹⁹⁴ *Sacer*: a ideia é que, com proteção divina, está-se inviolável (cf. *OLD* sentido 5). No poema de Propércio referido por Putnam (p. 65), os amantes são qualificados com o mesmo adjetivo (3.16.11) e, da mesma maneira que na elegia em apreço, o amor assegura a liberdade de caminhar sem risco (3.16.13-4).

¹⁹⁵ *Labor hic*: o termo *labor* (“esforço”, “sofrimento”) neste ponto (*hic*) pode fazer referência, por contraste, no contexto do poema, ao sofrimento que o amante menciona padecer ao diante da porta. Tal é a interpretação de Maltby (p. 163-164), que menciona ainda, além nuances militares do vocábulo, catálogos de *labores* típicos de amantes. Dentre eles, no livro I de Tibulo, cf. 1.4.41-52.

parcite luminibus, seu uir seu femina fiat 35
obuia: celari uult sua furta Venus.
ne strepitu terrete pedum neu quaerite nomen
neu prope fulgenti lumina ferte face.
siquis et imprudens aspexerit occulat ille
perque deos omnes se meminisse neget; 40
nam fuerit quicumque loquax, is sanguine natam
is Venerem e rabido sentiet esse mari.
nec tamen huic credet coniunx tuus, ut mihi uerax
pollicita est magico saga ministerio.

Desvia os olhos, seja mulher ou homem a aparecer¹⁹⁶

35

pelo caminho: Vênus quer ocultos seus arroubos.

Não me aterreis com o estrépito dos pés, nem pergunteis

o nome, nem aproximeis o lume em fulgente facho.¹⁹⁷

E se algum imprudente tiver espreitado, que silencie¹⁹⁸

e, em nome dos deuses todos, negue lembrá-lo:

40

pois todo aquele que for loquaz sentirá que Vênus¹⁹⁹

é nascida do sangue e do mar raivoso.²⁰⁰

Nem mesmo teu marido crerá nele, como a mim

prometeu uma sincera saga com mágica aptidão²⁰¹.

¹⁹⁶ *Luminibus*: no plural, o termo *lumen* já aparece no verso 2 da elegia em apreço (e também em 1.1.66) como “olhos”. Com o verbo *parcere* no imperativo – significando “abster-se de usar” (cf. *OLD* sentido 2) –, *lumina* aparece em Ovídio (*Met.* 5.248). Propércio (4.9.53) emprega o mesmo verbo com *oculis*, o que reforçaria a interpretação, apresentada por Putnam (“avert your glance”, p. 66) e Maltby (“spare your eyes”, p. 164).

Fiat: ao contrário de Miller e Lee-Stecum, que seguem o texto de Lee (1990), Putnam – que segue o de Luck (1964) – registra no v. 35 *fias* em vez de *fiat*. Maltby (p. 78) adota a forma *fiat*.

¹⁹⁷ *Lumina*: nesse verso, vemos que o termo (designando “olhos” no v. 35, cf. nota acima) aparece com o sentido de “fachos”, “tochas”. A mudança de sentido em passagem tão próxima chama a atenção de estudiosos como Putnam (“a bold alteration”, p. 66), Maltby (p. 164) e Miller (p. 132), que reconhece a ambiguidade do termo e pondera que, se a mudança de significado de um dístico para o outro pode soar rude (“harsh”), a repetição sem alteração do significado resultaria igualmente gratuita (“otiose”).

Ferte: a série de imperativos plurais tem destinatário impreciso; Lee-Stecum (p. 85) sugere tratar-se de pessoas que, ao passar pela rua, surpreenderiam o poeta diante da porta da amada; sua presença ameaçaria o amante, uma vez que qualquer barulho ou luz excessiva colocaria em evidência, para os “guardiões” de Délia, a presença do poeta, arruinando qualquer possibilidade de encontro amoroso. No mesmo sentido, cf. Maltby (p. 164).

¹⁹⁸ *Occulat*: mais do que “esconder” ou “ocultar”, o verbo *occulere* significa aqui “manter em segredo, encobrir” (cf. *OLD* sentido 2).

¹⁹⁹ *Sanguine natam*: alusão, conforme observa Putnam (p. 66), ao nascimento de Vênus: depois que Cronos castra o pai Urano, nascem, de seu sangue derramado sobre a terra, as Erínias, os Gigantes e as Ninfas; do esperma de sua genitália, atirada ao mar, teria nascido Vênus (cf. Hesíodo, *Theog.* 176-206; cf. Grimal, 1951; *Brill's New Pauly*).

²⁰⁰ *Is...mari: rabido* é a versão do manuscrito A, adotada por Maltby para a passagem (v. 42), ao passo que outros editores empregam *rapido*, encontrado nos demais códices. Tanto *rabidus* (“furioso”, “raivoso”) quanto *rapidus* (“rápido”, “agitado”) são aplicados ao mar na literatura latina (cf. Maltby, p. 165). O dístico é interpretado por Miller (p. 132) como uma ameaça de castração (semelhante à que gerou o nascimento da deusa) àqueles que não guardarem segredo. Mas talvez não precisemos ir tão longe: mais diretamente, Tibulo alude à violência do mar agitado (*rabido*, v. 42), apontando-a como hereditária (nesse sentido, cf. Maltby, p. 165) e, portanto, uma característica de Vênus (e do amor).

²⁰¹ *Saga*: palavra “relativamente rara” na elegia latina, e talvez com “sabor coloquial” (Maltby, p. 167), *saga* seria o termo para se referir a uma “bruxa, feiticeira, sábia” (“witch, sorceress, wise woman”, *OLD*). O Houaiss registra “saga” como o “nome dado pelos romanos às bruxas e feiticeiras”. A magia é usualmente evocada na elegia latina, como em Prop. 1.1.19-22 e Tib. 1.5.41-4; 1.8.17-24; 2.4.55. Estudiosos apontam paralelos entre a passagem tibuliana e o episódio de Mirra em Ovídio, *Met.* 10; uma tradução para o português e semelhanças do episódio de Mirra com o contexto elegíaco podem ser encontrados em Orosco (2011, p. 84-100). A importância do tema da magia na literatura helenística e poesia latina é destacada por Maltby (p. 165), com indicação de bibliografia complementar.

hanc ego de caelo ducentem sidera uidi;	45
fluminis haec rapidi carmine uertit iter;	
haec cantu finditque solum manesque sepulcris	
elicit et tepido deuocat ossa rogo.	
iam tenet infernas magico stridore cateruas;	
iam iubet aspersas lacte referre pedem.	50
cum libet, haec tristi depellit nubila caelo;	
cum libet, aestiuo conuocat orbe niues.	
sola tenere malas Medae dicitur herbas,	
sola feros Hecatae perdomuisse canes.	
haec mihi composuit cantus quis fallere posses;	55
ter cane, ter dictis despue carminibus:	
ille nihil poterit de nobis credere cuiquam,	
non sibi, si in molli uiderit ipse toro.	
tu tamen abstineas aliis, nam cetera cernet	
omnia, de me uno sentiet ille nihil.	60

A que eu mesmo vi, do céu aduzindo as estrelas, 45
a que inverte com agitado cântico o curso do rio,²⁰²
a que com o canto fende o solo e dos sepulcros conjura
os Manes e da pira ainda quente recolhe os ossos:²⁰³
comanda já com mágico estridor as tropas inferiores,²⁰⁴
ordena já que, aspergidas com leite, retornem.²⁰⁵ 50
Quando deseja, ela expulsa as nuvens do céu triste;
quando deseja, com céu de verão, convoca a neve.
Sozinha, diz-se, domina as ervas más de Medeia,²⁰⁶
sozinha teria domado os cães ferozes de Hécate.²⁰⁷
Ela que me compôs os cantos com que poderias despistá-lo; 55
canta três vezes; três vezes, ditos os cânticos, cospe:²⁰⁸
Ele em ninguém crerá, em nada a nosso respeito,
nem nele mesmo, se nos tiver visto na cama macia.²⁰⁹
Tu, no entanto, abstém-te dos demais: pois ele divisará
todo o resto; de mim, apenas, é que não notará nada. 60

²⁰² *Carmine*: embora possa significar genericamente “canção” ou “poema”, o termo *carmen* guardaria aqui, de acordo com Putnam (p. 67), Miller (p. 133) e Maltby (p. 167), seu sentido primeiro, isto é: “hino religioso”, “encantamento” (cf. *OLD* sentido 1). A anáfora (*hanc...haec...haec*) faria lembrar o caráter formular desse tipo de canto, conforme sugere Putnam (p. 67).

²⁰³ *Haec... elicit*: espíritos são invocados a fim de se ouvir sua profecia em episódios épicos, como em Homero (*Od.* 11) e Virgílio (*A.* 4.490); no contexto elegíaco, há menção à necromancia em *Ov. Rem.* 253-6; *Am.* 1.8.17-18; cf. Maltby (p. 168).

²⁰⁴ *Tenet*: interpreta-se o verbo *tenere* como “ter controle sobre”, “ter (tropas) sob comando de alguém” (cf. *OLD* sentido 9). Maltby (p. 168) destaca a nuance militar de *tenere* na passagem por sua associação com os termos no verso seguinte: *iubet* (“ordena”) e *referre pedem* (“retroceder”).

²⁰⁵ *Aspersas lacte*: o leite era usado para aplacar os espíritos dos mortos, cf. Estácio (*Theb.* 4.544-6); Maltby (p. 168). Sobre Estácio, cf. Moura (2012).

²⁰⁶ *Medeae*: filha de Eetes – rei da Cólquida, terra associada à feitiçaria (cf. Teócrito, *Id.* 2.16; Horácio, *Ep.* 5.61-6; Grimal; *Brill's New Pauly*) –, Medeia representa “*par excellence*”, de acordo com Putnam (p. 68), a figura da feiticeira (“sorceress”) na literatura antiga. Ervas mágicas, mais tarde associadas a Medeia nas *Metamorfoses* de Ovídio (*Met.* 7.224-33) e na tragédia de Sêneca (*Med.* 270), serão referidas por Tibulo novamente (1.2.62; 1.5.53; 1.8.23; 2.4.56; 2.4.60).

²⁰⁷ *Hecatae*: a deusa Hécate, comumente cultuada nas encruzilhadas e associada à magia (e considerada como favorável a Medeia, cf. Eurípedes, *Med.* 395; Maltby, p. 169), era representada em geral com três cabeças (cf. *OLD*; Grimal; *Brill's New Pauly*). Sua chegada é frequentemente descrita pelo latir dos cães, interpretados como os espíritos dos mortos (cf. Verg. *A.* 6.257-8).

²⁰⁸ *Despue*: o ato de cuspir tinha por objetivo afastar os males. Cf. Teócrito, *Id.* 6.39-40; Varrão, *R.* 1.2.7; *TLL* 752.24). Para a passagem varroniana, ver estudo e tradução de Trevizam (2012).

²⁰⁹ *Ille nihil poterit*: encantamentos para “cegar” o marido frente ao adultério da esposa aparecem na elegia de Propércio (4.5.13-15). Para comentários sobre a postura do marido (já inclinado a não perceber o adultério) em Ovídio, e a *lex Iulia de adulteriis coercendis* (18 a.C.), que considerava crime de lenocínio tal postura, cf. Maltby (p. 170).

quin credam? nempe haec eadem se dixit amores
 cantibus aut herbis soluere posse meos,
 et me lustrauit taedis, et nocte serena
 concidit ad magicos hostia pulla deos.
 non ego totus abesset amor sed mutuus esset 65
 orabam, nec te posse carere uelim.
 ferreus ille fuit qui, te cum posset habere,
 maluerit praedas stultus et arma sequi.
 ille licet Cilicum uictas agat ante cateruas,
 ponat et in capto Martia castra solo, 70
 totus et argento contectus totus et auro
 insideat celeri conspiciendus equo,
 ipse boues mea si tecum modo Delia possim
 iungere et in solito pascere monte pecus;
 et te dum liceat teneris retinere lacertis, 75
 mollis et inculta sit mihi somnus humo.
 quid Tyrio recubare toro sine amore secundo
 prodest, cum fletu nox uigilanda uenit?
 nam neque tunc plumae nec stragula picta soporem
 nec sonitus placidae ducere possit aquae. 80
 num Veneris magnae uiolaui numina uerbo

Por que não acreditar? É certo que a mesma disse, de meus²¹⁰
 amores, ser capaz de libertá-los com cantos e ervas,
 e me purificou com tochas; e em noite serena
 cai, sacrificada aos deuses mágicos, sombria vítima.

Não, eu não roguei estivesse de todo ausente, mas fosse mútuo 65
 o amor, e não gostaria de poder sentir tua falta.

Insensível foi aquele que, podendo te possuir,
 preferiu, estulto, perseguir espólios e armas.²¹¹

À frente, é-lhe dado enxotar tropas vencidas dos Cílices²¹² 70
 e montar acampamento marcial em solo tomado;
 todo coberto de prata, e todo de ouro,
 que se sente para ser visto em célere cavalo,
 pois os bois – se contigo, minha Délia – eu mesmo
 os poderia atrelar e no monte habitual apascentar o rebanho,
 e te segurar, enquanto me seja dado, nos tenros braços, 75
 e me seria macio o sono em chão bruto.

De que adianta recostar-se em cama tória sem amor²¹³
 concorde, quando a noite, pelo choro, vem de vigília?

Afinal, nem plumas nem colchas ornadas podem
 trazer o torpor, nem o som da plácida água.²¹⁴ 80
 Acaso violei, com palavras, a divindade da grande Vênus,

²¹⁰ *Quin credam?*: seguimos a pontuação e leitura adotada por Maltby (2002). Os códices transmitem a forma alternativa *quid credam?*, mas o estudioso adota a conjuntura de Baehrens (encontrada em excertos de Petreius, séc. XVI) *quin credam?*, “por que não deveria crer?” (cf. discussão *ad. loc.* p. 171); no caso, o subjuntivo é empregado para formular a questão (retórica) sobre a pertinência da decisão.

²¹¹ *Ferreus ille fuit*: aqui, além do contraste entre amor e vida militar visto na elegia 1.1 (cf. ainda Tibulo 1.3; 2.6; Propércio 1.6; 3.20; 4.3), delineia-se uma situação tipicamente elegíaca: a ausência do marido ou amante “oficial” (*ille*) em campanha militar. O tema talvez remonte às elegias (perdidas) de Galo (cf. Verg. *Ecl.* 10.22-3; Maltby, p. 173), mas a jocosidade com que se descreverá o amante sem dúvida evoca também o tipo do “soldado fanfarrão” (*miles gloriosus*), personagem típico da comédia nova grega e romana. Para comédia nova e elegia romana, cf. James (2012).

²¹² *Cilicum*: habitantes da Cilícia; possível referência à expedição ao Leste empreendida por Messala, patrono de Tibulo, de que o poeta teria participado (cf. Putnam, p. 70; Miller, p.134-135; Maltby, p. 174). *Agat*: dado o contexto militar, o sentido do verbo *agere* parece ser, aqui, o de “afugentar”, “pôr em fuga” (cf. TLL 1368.45): “um toque épico”, segundo Maltby (p. 174), citando Verg. *A.* 5.265. Já *ante* é advérbio significando “à frente” (cf. *OLD* sentido 2).

²¹³ *Tyrio*: referência à tintura púrpura (produzida na região de Tiro), associada, por valiosa, à riqueza e à luxúria (cf. *OLD*; Putnam, p. 71; Miller, p. 135). Leia-se, pois, em *Tyrio...toro*: “cama com cobertas tingidas de púrpura”.

²¹⁴ *Sonitus*: o som, de acordo com Miller (p. 135) e Maltby (p. 177), seria alusão a uma fonte no interior da casa, sinal de que a residência é de gente rica. Cf. Estácio, *Silv.* 1.3.37. Sobre a descrição, cf. Leite (2012). Maltby (p. 177) chama atenção para o rápido ritmo datílico (v. 80), imitando o fluir ligeiro da água.

et mea nunc poenas impia lingua luit?
 num feror incestus sedes adiisse deorum
 sartaque de sanctis deripuisse focis?
 non ego, si merui, dubitem procumbere templis 85
 et dare sacratis oscula liminibus,
 non ego tellurem genibus perrepere supplex
 et miserum sancto tundere poste caput.
 at tu qui laetus rides mala nostra caueto:
 mox tibi et iratus saeuiet usque deus. 90
 uidi ego qui iuuenum miseros lusisset amores
 post Veneris uinclis subdere colla senem,
 et sibi blanditias tremula componere uoce
 et manibus canas fingere uelle comas;
 stare nec ante fores pudit caraeue puellae 95
 ancillam medio detinuisse foro.
 hunc puer, hunc iuuenis turba circumterit arta,
 despuit in molles et sibi quisque sinus.
 at mihi parce, Venus. semper tibi dedita seruit
 mens mea: quid messes uris acerba tuas? 100

e minha ímpia língua agora sofre o castigo?
 Acaso dizem que, incasto, fui à morada dos deuses
 e arranquei as coroas dos altares santos?
 Não, eu não hesitaria, se o mereço, em prostrar-me 85
 aos templos e beijar as sagradas soleiras.²¹⁵
 Não, nem em arrastar-me de joelhos sobre a terra, suplicante,²¹⁶
 e bater a infeliz cabeça contra o umbral santo.
 Tu, porém, que alegre te ris de nossas desgraças, cuidado:
 em breve, e enfurecido, castigará um deus. 90
 Já vi velho, divertido com a infelicidade dos amores jovens,
 submeter depois o pescoço às correntes de Vênus
 e pôr-se a dizer amenidades com voz trêmula
 e com as mãos querer arrumar os cabelos brancos,
 sem vergonha de postar-se ante os portões da moça querida 95
 nem de haver detido, no meio do fórum, sua escrava.²¹⁷
 A ele um rapaz, a ele jovem multidão cerrada o circunroça,²¹⁸
 e cospe, cada um, no peito flácido do outro.
 Mas a mim, Vênus, poupa: serve a ti, sempre devotada,
 minha sensatez: por que queimas, amarga, tuas colheitas?²¹⁹ 100

²¹⁵ *Dare sacratis oscula liminibus*: beijar as soleiras das portas era, como se vê em Prop. 1.16.42, *topos* pertinente ao *komos/paraclausithyron*, que integra o tema elegíaco do amor excluído (*exclusus amor*, cf. acima nota ao verso 6). Maltby (p. 179) atenta para o modo como aqui Tibulo articula o *topos* ao contexto religioso.

²¹⁶ *Supplex*: eco do início do poema (*supplice* v. 14), cf. Maltby (p. 179), que aponta ainda *serta* nos versos 14 e 84.

²¹⁷ *Senem...foro*: sobre o caráter vergonhoso do amor na velhice, cf. Tib. 1.1.71-2.

²¹⁸ *Circumterit*: Putnam (p. 73) e Miller (p. 136) afirmam tratar-se de neologismo do poeta (pelo que tentamos segui-lo com o termo “circunroçar”, não dicionarizado); Maltby (p. 181) considera-o um hápax (“if T. thought of this as one word as seems likely on metrical grounds”). De fato, o *OLD* registra para o verbo apenas o exemplo de Tibulo, com o seguinte significado: “roçar ou pressionar por todos os lados” (“to rub or press on all sides”). Já o *TLL* (1113.75), embora apresente os dois termos separados (*circum terit*), tampouco faz menção a outros empregos do advérbio acompanhado pelo mesmo verbo. Em latim, o prefixo *circum* está presente em muitos outros verbos, como *circumsto* ou *circumspecto*. Em português, são exemplos dicionarizados “circungirar”, “circunvagiar” (cf. Houaiss).

²¹⁹ *Mens*: no verso 11, o poeta associava-se justamente ao contrário: *dementia*.

III

Ibitis Aegaeas sine me, Messalla, per undas,
o utinam memores, ipse cohorsque, mei!
me tenet ignotis aegrum Phaeacia terris,
abstineas auidas Mors modo nigra manus.
abstineas, Mors atra, precor: non hic mihi mater
quae legat in maestos ossa perusta sinus,
non soror Assyrios cineri quae dedat odores
et flet effusis ante sepulcra comis;

5

III

Seguis sem mim, Messala, por egeias vagas,²²⁰

quem dera todos vos lembreis de mim!²²¹

Doente me detém em terra estranha a Feácia;²²²

contém, ó negra Morte, as mãos vorazes.²²³

Contém, Morte atra, imploro: aqui não tenho mãe

5

que ao seio aflito colha o pó dos ossos,²²⁴

não tenho irmã que atire essência assíria às cinzas²²⁵

e chore, a coma solta, ante o sepulcro,²²⁶

²²⁰ *Aegaeas*: do Egeu, mar localizado entre a Grécia e a atual Turquia.

²²¹ *O utinam...mei*: lit. “quem dera lembrados, tu próprio e a comitiva, de mim”. Para Putnam (p. 76), a repetição dos pronomes de primeira pessoa – *me* (v. 1) e *mei* (v. 2) – estabeleceria, já sonoramente, a ligação entre o eu poético e seu interlocutor, Messala (*Messalla*, v. 1). Quanto ao aspecto sonoro, o mesmo se poderia dizer de *memores* (v. 2). A exploração de fonemas nasais fica evidente também em *siNe* (v. 1), *uNdas* (v. 1) e *utiNaM* (v. 2). Com a despedida para um viajante, o poema retoma *topos* da poesia antiga (*propempticon*) recorrente na época de Augusto, inclusive na elegia de Propércio (1.6 e 1.8) e Ovídio (*Am.* 2.11). Entre os elementos que caracterizam tais poemas de despedida, temos nesta elegia o verbo “ir” em segunda pessoa, indicando a partida do interlocutor (*ibitis*, v. 1), referência à travessia de um mar, o pedido para ser lembrado e desculpas por não poder acompanhar o amigo na viagem. Cf. referências a poemas desse tipo em Maltby (p. 184) e Cairns (2010, p. 167).

Cohors: Na linguagem bélica, é o termo utilizado para designar uma subdivisão do exército (cf. *OLD* sentido 3), embora possa significar, em sentido mais amplo, um efetivo ou equipe (sentido 2). Neste emprego por parte de Tibulo, o termo pode ser referência à comitiva que acompanha Messala, enquanto governante (cf. *OLD* sentido 5; Putnam, p. 74).

²²² *Phaeacia*: pode-se ver aqui não apenas uma referência geográfica, mas também uma alusão épica. Isso porque a visita de Odisseu à ilha habitada pelos Feácios, povo mítico governado pelo rei Alcínoo, é narrada na *Odisseia* (especialmente nos cantos 6 e 7) de Homero (cf. Maltby, p. 183; *Brill's New Pauly*). A associação do local mítico com a ilha de Corcira, atualmente Corfu, encontra testemunho em Plínio, o Velho (*Nat.* 4.52), que afirma ser Corcira chamada, por Homero, de Feácia (*Homero dicta...Phaeacia*). Sua localização é discutida (cf. Maltby, p. 186). Ao mencionar a ilha, o eu poético estaria, de acordo com Lee-Stecum (p. 103), associando sua figura não apenas à de Odisseu (tendo deixado para trás, como este a Penélope, sua Délia), mas possivelmente à de Elpenor, companheiro abandonado por Ulisses na ilha de Circe, e que depois reaparece no mundo dos mortos. A última hipótese aproximaria a figura de Ulisses não à do eu poético, mas à de Messala, o que sublinharia a postura antibélica da *persona* elegíaca (cf. Lee-Stecum, p. 104). Essa distinção de papéis é observável já na elegia inaugural, quando, dirigindo-se a Messala, o eu poético afirma: “a ti convém guerrear” (*te bellare decet*, 1.1.53).

²²³ *Modo*: por motivos métricos, deixamos de traduzir, aqui, *modo* (“um pouco”, “por um instante”, cf. *OLD* sentido 1).

²²⁴ *Ossa perusta*: lit. “ossos queimados”. Aqui há referência ao ritual do *ossilegium*, que Maltby (p. 187) descreve da seguinte forma: “estando a pira extinta, os ossos eram molhados com vinho e leite, misturados com perfumes e especiarias e dipostos numa urna em uma sepultura”.

²²⁵ *Assyrios*: de acordo com Putnam (p. 75), seria costume atirar essências aromáticas à pira funerária. Seria ainda frequente, entre os poetas, a confusão entre Assíria e Síria, esta última célebre por seus perfumes (cf. Putnam, p. 75; Maltby, p. 188). O *OLD* registra o emprego do adjetivo *Assyrius* para se referir a fragrâncias, elencando como exemplos, entre outros, Catulo (68.144) e Horácio (*Carm.* 2.11.16).

²²⁶ *Effusis...comis*: o desespero diante da morte fora descrito em 1.1.67-68 – *parce solutis crinibus* (“poupa os soltos cabelos”) – também com recurso à imagem dos cabelos (no caso, os de Délia). A expressão aparece ainda em Propércio (2.13.56) e Ovídio (*Am.* 1.9.38; *Ars* 3.784), cf. Maltby (p. 188).

Delia non usquam, quae me cum mitteret urbe
dicitur ante omnes consuluisse deos. 10
illa sacras pueri sortes ter sustulit: illi
rettulit e trinis omina certa puer.
cuncta dabant reditus, tamen est deterrita numquam
quin fleret nostras respiceretque uias.
ipse ego solator, cum iam mandata dedissem, 15
quaerebam tardas anxius usque moras:
aut ego sum causatus aues aut omina dira
Saturniue sacram me tenuisse diem.

nem mesmo Délia; aquela que, ao me dispensar,²²⁷

já (dizem) consultara os deuses todos.

10

Três vezes tira a sacra sorte de um vidente:

das três lê ele a ela augúrios certos.²²⁸

Retorno davam todos: nada a demoveu

de me chorar e remoer as idas.²²⁹

Consolador e aflito, eu mesmo, as ordens dadas,²³⁰

15

em morosas delongas insistia:²³¹

culpei as aves pelo atraso, ou maus augúrios,

ou mesmo o de Saturno sacro dia.²³²

²²⁷ *Me cum mitteret urbe*: leia-se “ao deixar-me partir da cidade”. O significado do verbo *mittere*, nessa passagem, é o de “deixar (alguém) seguir seu caminho” (cf. *OLD* sentido 2). Putnam (p. 76) destaca ainda o emprego de *urbe*, no caso ablativo, desacompanhado da preposição *ab*, o que seria raro em latim clássico.

²²⁸ *Sustullit...rettulit*: neste momento em que o eu poético, em sua imaginação, se transporta a Roma, traduzimos aqui o perfeito por um presente histórico. Nessa encenação, Putnam (p. 76) identifica uma dupla troca de papéis: é Délia quem tira, ela mesma, a sorte, função que caberia a um assistente, identificado no poema como *puer* (“menino”); este, por sua vez, é alçado à posição de *sortilegus*, e transmite os presságios. O desarranjo sugere certa inquietação por parte de Délia, que parece apressar o ritual. Sobre a consulta quanto ao futuro como lugar-comum de um poema *propempticon*, cf. Maltby (p. 188).

Trinis: a tradição manuscrita registra *e triuis* (“de volta das encruzilhadas”), ao passo que *e trinis* é emenda proposta por Broukhusius (cf. Maltby, p. 189) e adotada por Maltby e Putnam. A proximidade de *ter* (“três vezes”), no verso anterior, dá força à hipótese, embora a opção por *triuis* se legitime não apenas pela carga supersticiosa do vocábulo como por seu emprego em 1.1.12 e 1.5.56. Nessas duas ocorrências, o termo ocupa posição análoga no pentâmetro.

Certa: são muitos os significados possíveis para esse adjetivo, que qualifica *omina* (“augúrios”). Em referência a sinais ou informações, pode transmitir a ideia de certeza (cf. *OLD* sentido 5), confiabilidade (sentido 7) e até de algo inequívoco (sentido 9) ou inevitável (sentido 6).

²²⁹ *Nostras...uias*: a expressão aparece em 1.1.52, igualmente acompanhada do verbo *flere* (“chorar”), cf. Lee-Stecum (p. 107). Nesta elegia, *uia* é retomada nos versos 36 e 50.

²³⁰ *Cum iam mandata dedissem*: a conjunção *cum*, quando acompanhada por verbo no subjuntivo, confere à oração adverbial matizes diversos: temporal, causal ou concessivo (cf. Cart *et alii*, 1986, p. 140). Somada a isso a vagueza de *mandata*, que em geral designa uma ordem ou instrução (cf. *OLD*), mas cujo destinatário neste caso é indefinido, resulta um dístico que se abre a muitas interpretações. Putnam (p. 76) interpreta *mandata* como “my (final) injunctions” (“minhas últimas determinações”), do que depreendemos tratar-se, conforme explicita Maltby (p. 189), dos últimos preparativos antes da viagem (como em Catul. 64.214; Ov. *Tr.* 1.3.59; *Ep.* 15.105): ordens, portanto, não necessariamente destinadas a Délia. A tradução de Mosella (1938, p. 14) também assim interpreta o trecho: “quando già avevo dato le ultime disposizioni per la partenza”. Menos definitiva, a versão de Ponchont (1955, p. 24) mantém a nuance temporal: “quand j’avais déjà donné mes ordres”. Macris explora a matiz concessiva (1992, p. 37): “malgré mes ordres”. Fraustadt (1940, p. 17), por fim, mantém a indefinição, embora defina claramente Délia como destinatária das palavras do eu poético: “Trost sprach ich selber ihr zu mit letzten scheidenden Worten”.

²³¹ *Tardas...moras*: interpreta-se o substantivo *mora*, aqui, como “algo que impede a ação imediata”, “impedimento” (cf. *OLD* sentido 8). O adjetivo que o qualifica, *tardus*, significa “lento” (cf. *OLD* sentidos 1, 2 e 3) ou até “tardio”, “atrasado” (sentido 4). No caso, os obstáculos (*moras*) desejados não seriam propriamente “lentos” (*tardas*); representariam, isso sim, lentidão, atraso.

²³² *Saturniue...diem*: de acordo com Maltby (p. 190), trata-se, possivelmente, da primeira referência literária, em latim, ao dia da semana (sábado). Para explicar sua associação com a má sorte, o estudioso aventa algumas possibilidades, dentre elas a de que “sendo a Idade de Ouro de Saturno caracterizada pela ausência de viagem, seria particularmente pouco propício dar início a uma jornada em seu dia” (p. 190). Para mais hipóteses, cf. Maltby *ad loc.* Sobre o deus Saturno, cf. ainda nota abaixo (ao v. 35).

o quotiens ingressus iter mihi tristia dixi
 offensum in porta signa dedisse pedem! 20
 audeat inuito ne quis discedere Amore
 aut sciat egressum se prohibente deo.
 quid tua nunc Isis mihi, Delia, quid mihi prosunt
 illa tua totiens aera repulsa manu,
 quidue, pie dum sacra colis, pureque lauari 25
 et (memini!) puro secubuisse toro?
 nunc, dea, nunc succurre mihi, nam posse mederi
 picta docet templis multa tabella tuis,
 ut mea uotiuas persoluens Delia noctes
 ante sacras lino tecta fores sedeat 30
 bisque die resoluta comas tibi dicere laudes
 insignis turba debeat in Pharia.
 at mihi contingat patrios celebrare Penates

E quanto não julguei, partindo, desastroso
 presságio haver topado o pé na porta! 20

Largar não se ouse, pois, Amor contrariado,
 ou lembre que partiu vetando-o um deus.

De que me serve agora, Délia, a tua Ísis,²³³
 de que os por tua mão vibrados bronzes?²³⁴

De que lavar-te pura, pia honrando os ritos,²³⁵ 25
 e (lembro!) em leito puro, só, deitar-te?²³⁶

Agora corre, deusa, ajuda-me! (Que o podes
 ensinam de teu templo as muitas telas.)

E a minha Délia, a te cumprir votivas noites,²³⁷
 se sente toda em linho às sacras portas,²³⁸ 30
 e dos cabelos solta, insigne em turba fária,²³⁹
 se obrigue a duplas loas te tecer.

Louvar tão-só me caiba os paternais Penates,

²³³ *Isis*: o culto à deusa egípcia começa a ser difundido em Roma na época de Sula, embora tenha encontrado resistência de grupos conservadores; em 28 a.C., Augusto proibiria a construção de templos à deusa dentro do perímetro da cidade (cf. Koenen, 1976, p. 132), o que no entanto teria tido pouca influência sob as práticas, cf. Maltby (p. 191), que destaca que as amadas retratadas nas elegias de Propércio e Ovídio também aparecem como devotas dessa divindade.

²³⁴ *Aera*: o uso metonímico de *aes* (“bronze”) é atestado pelo *OLD* (sentido 6) e, neste caso específico, conforme apontam Mosella (p. 80), Ponchont (p. 25), Macris (p. 39) e Putnam (p. 78), configuraria referência ao sistro, instrumento musical dotado de guizos utilizado no culto a Ísis (cf. *OLD*).

²³⁵ *Colis*: associado ao substantivo *sacrum*, o verbo *colere* pode designar o cumprimento de cerimônias religiosas (cf. *TLL* 1688.7), em forma de culto.

²³⁶ *Secubuisse*: o sentido sexual do verbo *cubare* (“deitar-se”) é atestado pelo *OLD* (sentido 2b); sua forma prefixada, *secubare* (“deitar-se sozinho”), sugere privação de companhia, sobretudo de um companheiro amoroso (cf. *OLD* sentido 1b) – daí também o sentido de “guardar castidade”.

²³⁷ *Votivas persolvens Delia noctes*: o verbo *persolvere*, quando empregado em associação a *uotum*, transmite a ideia de retribuir a satisfação de um voto (cf. *OLD* sentido 2c). O adjetivo *uotivus*, por sua vez, caracteriza justamente aquilo que se oferece numa retribuição dessa ordem. Putnam (p. 78) nota o inusitado de encontrarmos nos manuscritos *uotivas uoces* (em vez de *uota*, simplesmente, como acontece, por exemplo, em Prop. 2.26.49, cf. Pichon, 1991, p. 300). Na edição de Maltby (p. 193), aqui adotada, temos *uotivas persolvens...noctes*, adotando-se a conjuntura de Escalígero, que se baseia em Propércio (2.28.62, *uotivas noctes, ei mihi, solue decem*).

²³⁸ *Ante...sedeat*: cumprido o desejo, assumiria Délia a posição na qual, em regra, o próprio narrador elegíaco se coloca: fora de portas. Como contraste, cf. 1.1.56. Note-se, ainda, que sentar-se para súplicas (*ut...sedeat*, v. 29-30) seria uma postura singular, típica do culto a Ísis, segundo Maltby (p. 193).

²³⁹ *Pharia*: o adjetivo “fário” (*Pharius*) tem aqui seu primeiro registro em língua latina. Relativo à ilha de Faros, próxima à Alexandria, pode ser empregado como sinédoque para o Egito (tal qual o nome da ilha, cf. *OLD* sentido 1), mas aqui faz referência ao culto da deusa Ísis Fária (cf. discussão em Cairns, 2010, p. 64-65, e Maltby, p. 193). *Pharius* aparecerá também na elegia de Propércio (3.7.5) e Ovídio (*Ars* 3.635), cf. Putnam (p. 79). O fato de Délia se distinguir entre a multidão egípcia (i. e. de adoradores da deusa Ísis) pode fazer referência, de acordo com Lee-Stecum (p. 112), à sua suposta beleza ou devoção, ou ainda, simplesmente, à sua procedência romana.

Bisque die: lit. “duas vezes por dia”.

reddereque antiquo menstrua tura Lari.
quam bene Saturno uiuebant rege, priusquam 35
tellus in longas est patefacta uias!
nondum caeruleas pinus contempserat undas
effusum uentis praebueratque sinum;
nec uagus ignotis repetens compendia terris
presserat externa nauita merce ratem. 40
illo non ualidus subiit iuga tempore taurus,
non domito frenos ore momordit equus;
non domus ulla fores habuit, non fixus in agris
qui regeret certis finibus arua lapis;
ipsae mella dabant quercus, ultroque ferebant 45

ao velho Lar repor mensais incensos.²⁴⁰
 Melhor viviam no reinado de Saturno,²⁴¹ 35
 antes de abrir-se a terra a longas idas!
 Não desdenhara ainda o pinho o azul das vagas,²⁴²
 aos ventos não expusera o peito solto;²⁴³
 o navegante, atrás de lucro em terra estranha,²⁴⁴
 errando não pesara a nau de compras.²⁴⁵ 40
 Robusto, então, não houve touro a dar-se aos jugos,²⁴⁶
 nem cavalo a morder, domado, as rédeas;
 Não tinham porta as casas; com limites certos,
 não regia as lavouras uma pedra;²⁴⁷
 carvalhos davam mel, por conta própria o leite 45

²⁴⁰ *Penates* e *Lari*: associadas pelos romanos à proteção da casa, as duas divindades são frequentemente confundidas. Cardoso (2004, p. 99) observa que o próprio Tibulo, ao evocar a figura de Eneias em 2.5.20, afirma que ele teria levado de Troia não os Penates (como faz Virgílio na *Eneida*), mas os Lares. De todo modo, o que os distingue é o fato de os Lares se relacionarem à proteção de toda a família (na concepção romana do termo, que engloba inclusive os escravos), ao passo que os Penates teriam ligação apenas com o *pater familias* (cf. *Brill's New Pauly*). Para o contraste no poema entre as divindades romanas, a que o eu poético se apegava, e o culto de Ísis, anteriormente descrito como seguido por Délia, cf. Maltby (p. 193).

²⁴¹ *Saturno*: associado ao grego Cronos, o deus, de acordo com algumas versões, teria se estabelecido como rei do Lácio, vindo depois a ser destronado pelo filho Júpiter (cf. *Brill's New Pauly*). A associação entre a presença de Saturno na região e sua prosperidade é trabalhada, por exemplo, nos livros 7 e 8 da *Eneida* (cf. Putnam, p. 79). Em Tibulo, a menção ao deus reforça o ideal de uma Idade de Ouro perdida.

²⁴² *Pinus*: o uso metonímico de *pinus* (“pinho”) para significar uma embarcação é elevado, encontrando paralelo, entre outros, em Virgílio (*Ecl.* 4.38) e Ovídio (*Met.* 14.248), cf. *OLD* (sentido 2). Semelhante figura de linguagem ocorre no verso 40, em que *ratis* (“remo”) designa não apenas esse instrumento particular, mas toda a embarcação.

²⁴³ *Sinum*: o primeiro sentido de *sinus* é o de “prega”, ou seja, uma concavidade formada pelo dobrar de um tecido (cf. Ernout & Meillet, 1967, p. 629). Daí passar a designar o peito, parte do corpo coberta por roupas plissadas (cf. *OLD* sentido 2; Tib. 1.6.40). Em sentido abstrato, o termo sugere a ideia de abrigo, refúgio (sentidos 2 e 3) e é referido como sede das emoções e do pensamento (sentido 5). Neste emprego em contexto náutico, *sinus* indica o inchaço das velas de um navio, por ação do vento (sentido 7). No caso específico da poesia elegíaca, o sentido mais comum de *sinus*, de acordo com Pichon (p. 264), é o de “regaço”, “colo” (*gremium*). Para além das duas ocorrências nesta elegia, o termo ocorre outras dez vezes apenas no livro I (1.1.31; 1.1.46; 1.2.98; 1.5.26; 1.6.18; 1.6.40; 1.8.30; 1.8.36; 1.9.70; 1.10.68). É significativo notar, por fim, que *sinus* é a última palavra do poema 1.10, servindo também de fecho, portanto, para o primeiro livro do autor.

²⁴⁴ *Ignotis...terris*: a expressão é a mesma do verso 3 e ocorre, como observa Putnam (p. 80), na mesma posição métrica. Também *undae* (v. 37) ecoa o início do poema (v. 1).

²⁴⁵ *Ratem*: sobre *ratis* (“remo”) como metonímia para “nau”, cf. nota ao verso 37. Cf. também 1.9.10 e Maltby (p. 197).

²⁴⁶ *Iuga*: embora *iugum* designe a peça que une o arado aos animais que o puxam (ver nota a 1.1.2), o termo é associado também à dominação amorosa (cf. Pichon, p. 177), do que temos exemplo em 1.4.16. Em associação a *boues* (“bois”), o termo aparece em 1.1.46. São as únicas ocorrências no livro I. No segundo, o termo aparece em 2.1.7 e 2.3.48.

²⁴⁷ *Regeret*: o mais comum seria esperar *fines* (“limites”, “fronteiras”) como complemento do verbo *regere* (“reger”, “delimitar”), cf. Putnam (p. 80). Com efeito, encontramos exemplo da fórmula legal *regere fines*, por exemplo, em Cícero (*Top.* 23 e 46, cf. *OLD* sentido 1; *Leg.* 1.21.55, cf. Maltby, p. 197). Aqui, no entanto, *finibus* aparece no caso ablativo, com sentido instrumental (cf. Cart *et alii*, p. 126), sendo que o complemento do verbo é *arua* (“lavouras”).

obuia securis ubera lactis oues;
non acies non ira fuit non bella nec ensem
immiti saeuus duxerat arte faber.
nunc Ioue sub domino caedes et uulnera semper,
nunc mare, nunc leti mille repente uiae. 50
parce, pater: timidum non me periuria terrent,
non dicta in sanctos impia uerba deos.
quod si fatales iam nunc expleuimus annos,
fac lapis inscriptis stet super ossa notis:
HIC IACET IMMITI CONSUMPTVS MORTE TIBVLLVS, 55
MESSALLAM TERRA DVM SEQVITVRQVE MARI.

chegavam as ovelhas aos tranquilos;²⁴⁸
 A ira, o gume, as guerras: nada. Com arte crua,²⁴⁹
 não forjara o ferreiro rude a espada.²⁵⁰
 Sob Júpiter, só mar e dor e sangue agora;²⁵¹
 mil idas, de repente, para a morte.²⁵² 50
 Poupa-me, ó Pai: não são perjúrios que me aterram,
 impiedades contra os deuses santos.²⁵³
 Mas se a fatal idade agora já completo,
 faz nota sobre a ossada erguer-se lápide:
 AQUÍ TIBULO JAZ, POR CRUA MORTE GASTO,²⁵⁴ 55
 QUANDO A MESSALA EM TERRA E MAR SEGUIA.²⁵⁵

²⁴⁸ *Obuia*: qualificando *ubera* (“mamas”), o adjetivo *obuius* parece guardar aqui seu sentido primeiro de “estar a caminho”, caracterizando algo “posicionado de modo a encontrar” alguma outra coisa (cf. *OLD* sentido 1). No caso, seriam as ovelhas (*oues*, v. 46) a levar (*ferebant*, v. 45) as mamas com leite (*ubera lactis*, v. 46) ao encontro dos homens, qualificados como “despreocupados”, “seguros” (*securis*, v. 46). A ênfase (também marcada pelo advérbio *ultra*, v. 45) recai sobre o fato de serem os animais a fazê-lo espontaneamente, tal qual o fariam as plantas, como os carvalhos dando mel sem a intervenção de abelhas (segundo se infere de *ipsae...quercus*, v. 45, cf. Maltby, p. 198): ou seja, toda a natureza estaria em harmonia com os humanos, que, nesse passado mítico, não a teria ainda submetido a seu jugo. Nessa espécie de boa vontade (“willingness”) que a natureza demonstra para com o homem, Lee-Stecum (p. 116) enxerga possível paralelo com a relação entre o eu poético e Délia: o elogio à espontaneidade e boa disposição da natureza poderia ser lido como exortação a que Délia correspondesse a seus desejos. Grande parte dos motivos aqui associados à Idade de Ouro figuram também na quarta *Bucólica* de Virgílio, em contexto semelhantemente idealizado: lá estão os animais que, espontaneamente, oferecem leite (v. 21-22); o carvalho como fornecedor de mel (v. 30); a navegação comercial (v. 38-39); o uso dos animais para a agricultura (v. 41).

²⁴⁹ *Acies*: significando a princípio “gume”, “ponta” (cf. *OLD* sentido 1), o termo pode também designar uma “batalha”, conforme indica o *TLL* (409.53) ser o caso deste emprego por Tibulo. De todo modo, ambos os sentidos são reforçados, logo a seguir, por *bella* (“guerras”) e *ensem* (“espada”).

²⁵⁰ *Saeuus*: epíteto de Juno na *Eneida*, guarda significados associados à ferocidade (cf. *OLD* sentido 1), à violência (sentido 5) e à selvageria (sentidos 3 e 4). Este último parece-nos mais adequado, dado o termo caracterizar, no poema, o artesão (*faber*). Já *immiti*, que qualifica *arte*, tem significado muito próximo e sugere a ideia moderna de “impiedade”.

Duxerat: o verbo *ducere* aparece aqui com o sentido de “afiar”, isto é, moldar um objeto pontiagudo (cf. *OLD* sentido 23c).

²⁵¹ *Ioue*: ver nota ao verso 35.

²⁵² *Viae*: diferentemente das outras duas ocorrências do termo no poema (v. 14 e 36), em que o significado mais apropriado era o de “viagem”, *uia*, aqui, parece referência à multiplicidade de “maneiras” pelas quais a morte ameaça o eu poético (cf. *OLD* sentido 8b).

²⁵³ *In sanctos impia uerba deos*: neste verso 52, a disposição dos termos em forma de quiasmo privilegia a antítese entre os adjetivos *sanctos* (“santos”), caracterizando os deuses (*deos*), e *impia* (“ímpios”), caracterizando as palavras (*uerba*), cf. Maltby (p. 200).

²⁵⁴ *Immiti*: o adjetivo é o mesmo utilizado para qualificar a arte posta em prática a fim de se forjar uma espada (v. 48). Aqui, no entanto, a associação com a morte realça outro matiz de sentido do termo: a designação do estado não maduro de um fruto, por exemplo. Daí podermos pensar em *immitis*, neste caso, como “premature” (cf. *TLL* 467.22 e Maltby, p. 201).

²⁵⁵ Com origens na poesia helenística, o emprego de epitáfio em poesia é frequente na poesia da época de Augusto (por exemplo, em Verg. *Ecl.* 5.42.4), sendo este o primeiro exemplo em elegia de que se tem notícia (Maltby, p. 201). Cf. ainda epitáfios em Propércio (2.13.35-6; 4.7.85-6) e Ovídio (*Am.* 2.6.61-2; *Tr.* 3.3.73-6).

sed me, quod facilis tenero sum semper Amori,
 ipsa Venus campos ducet in Elysios.
hic choreae cantusque uigent, passimque uagantes
 dulce sonant tenui gutture carmen aues; 60
fert casiam non culta seges tososque per agros
 floret odoratis terra benigna rosis:
ac iuuenum series teneris immixta puellis
 ludit et assidue proelia miscet Amor.
illic est cuicumque rapax Mors uenit amanti, 65
 et gerit insigni myrtea sarta coma.
at scelerata iacet sedes in nocte profunda
 abditā, quam circum flumina nigra sonant,
Tisiphoneque impexa feros pro crinibus angues
 saeuit et huc illuc impia turba fugit; 70

A mim, pois dócil sempre fui ao tenro Amor,
me guia a própria Vênus aos Elísios.²⁵⁶

Ali viceja o canto e a dança, e doce cântico
vagando as aves soam, tênue a glote; 60

dá cinamomo o solo inculto e, pelos campos,²⁵⁷
o odor das rosas cobre a boa terra.

Alas de jovens brincam junto a tenras moças,
e Amor assiduamente adere às lutas.²⁵⁸

Está por lá o que, amando, a Morte arrebatou,²⁵⁹ 65

trançada murta leva em coma insigne.²⁶⁰

À parte jaz, na noite funda, o celerado
setor, com negros rios soando à volta;²⁶¹

despenteada das ferozes cobras, ira-se
Tisífone, e dispersa a turba impia;²⁶² 70

²⁵⁶ *Elysios*: por oposição ao Tártaro, os Campos Elísios, região do mundo dos mortos reservada aos justos e aos heróis (cf. *Brill's New Pauly*), serão aqui apontados como o lugar dos que se portaram bem em relação ao amor. Na elegia em apreço, a origem de sua associação com a Idade de Ouro tem sido objeto de discussão, mas, de toda forma, se tende a apontar como tibuliana a caracterização da região dos Campos Elísios para amantes, sem dúvida com referências a outras representações do mundo dos mortos na poesia antiga. Para discussão e simularidades, cf. Maltby (p. 202), que, além de aventar fontes gregas, aponta paralelos em Virgílio (A. 6.440-76) e Propércio (4.7.59-69).

²⁵⁷ *Casiam*: o *OLD* registra *casia* como “uma árvore, provavelmente uma espécie do gênero *Cinnamomum*”. Por extensão, a palavra designaria também os produtos de uso perfumante ou medicinal provenientes da planta. Cf. também Verg. *G.* 2.466; *TLL* 515.62.

²⁵⁸ *Miscet*: o verbo *miscere* é o mesmo que aparece no verso anterior, prefixado e na forma do particípio: *immixta*. Significa “misturar”, “juntar” e até, com sentido sexual, “unir” (cf. *OLD* sentido 4c). Quando acompanhado de um substantivo como *proelium* (“combate”), é expressão de teor militar (cf. Maltby, p. 204), que transmite a ideia de “aderir” a uma disputa (cf. *OLD* sentido 13b).

²⁵⁹ *Rapax Mors*: lit. “a Morte rapaz”, “arrebatedora”.

²⁶⁰ *Myrtea*: relativo a *myrtus*, árvore de pequeno porte consagrada a Vênus (cf. Putnam, p. 83) que em português se verte por “murta” ou “mirto” (cf. Houaiss). A passagem lembra a descrição dos Campos Lugentes na *Eneida* de Virgílio, descrito como o lugar dos que morreram por amor e foram circundados por floresta de mirto (*myrtea...silua*, A. 6.443), cf. Maltby (p. 204).

²⁶¹ *Scelerata...sedes*: para este emprego por Tibulo, o *OLD* (*sedes*, sentido 1f) indica a seguinte definição: “the place of torment in the underworld”. Putnam (p. 84) afirma tratar-se do local de repouso daqueles que cometeram *scelera* (“crimes”). O emprego de *sedes*, portanto, tem sentido mais amplo que o restrito “assento”. Cf. também Ov. *Met.* 4.456.

²⁶² *Tisiphone*: conhecida por ser a vingadora dos assassinatos, Tisífone é uma das Fúrias, ao lado de Megera e Alecto. De acordo com a versão oferecida pela *Eneida* (6.572), é Tisífone que, na posição de guardiã do Tártaro e sob ordem de Radamanto (juiz dos infernos), se responsabiliza pelas torturas (cf. *Brill's New Pauly*). *Impexa feros pro crinibus angues*: Putnam (p. 84) interpreta *feros angues* (“ferozes cobras”) como acusativo de relação (cf. *Cart et alii*, p. 123) associado a *impexa* (“despenteada”). Assim, teríamos, literalmente: “despenteada quanto às ferozes cobras no lugar de cabelos (*pro crinibus*)”. Maltby (p. 205) chama atenção para a sonoridade do verso latino, com aliterações em /s/ e /ks/, imitando o sibilar das cobras.

tunc niger in porta serpentum Cerberus ore
 stridet et aeratas excubat ante fores.
illic Iunonem temptare Ixionis ausi
 uersantur celeri noxia membra rota,
porrectusque nouem Tityos per iugera terrae 75
 assiduas atro uiscere pascit aues.
Tantalus est illic et circum stagna sed acrem
 iam iam poturi deserit unda sitim;
et Danaï proles, Veneris quod numina laesit,
 in caua Lethaeas dolia portat aquas. 80
illic sit quicumque meos uiolauit amores,

à porta o negro Cérbero, serpente à boca,²⁶³

vigia e late ante as portadas brônzeas.

Lá, de Ixião, que ousara a Juno assediar,²⁶⁴

culpado gira o corpo em ágil roda;

por nove jeiras estendido, Tício as atras²⁶⁵

75

tripas dá de comer a assíduas aves.

Eis Tântalo, água à volta; quase já sacia²⁶⁶

a intensa sede – e foge-lhe a maré.

E trazem as Danaides, que ofenderam Vênus,²⁶⁷

leteias águas em vazados potes.²⁶⁸

80

Esteja lá o que os meus amores profanou,²⁶⁹

²⁶³ *Cerberus*: embora a imagem de um cão feroz a guardar as entradas do mundo dos mortos remonte a Homero, a primeira menção a Cérbero na literatura grega antiga ocorre em Hesíodo (*Theog.* 306-312), cf. *Brill's New Pauly*. A partir daí, as versões são unânimes em conferir-lhe aspecto aterrorizante e, por muito que haja divergências, costuma-se dotá-lo de várias cabeças: cinquenta em Hesíodo, cem em Píndaro (fr. 162), mas normalmente três, cf. Verg. *A.* 6.419; Ov. *Met.* 10.21; Maltby (p. 208). O monstro será novamente mencionado na última elegia do primeiro livro de Tibulo (1.10.36).

²⁶⁴ *Temptare*: o verbo sugere, aqui, uma investida de fundo sexual (“to make a sexual assault”, cf. *OLD* sentido 9b).

Ixionis: depois de assassinar um parente e ser purificado pelo próprio Júpiter, Ixião (rei mítico dos lapitas) teria tentado seduzir a esposa do deus, Juno. Como punição, giraria eternamente preso a uma roda (cf. *Brill's New Pauly*). Virgílio faz menção a esse castigo – do qual o primeiro testemunho seria o de Píndaro (cf. Putnam, p. 84) – nas *Geórgicas* (3.38 e 4.484). Já na *Eneida* (6.601), o castigo de Ixião aparece assimilado ao de Pirítoo: o de carregar, também sem cessar, uma pedra que lhes cai sobre a cabeça.

²⁶⁵ *Tityos*: depois de assediar Latona, o gigante Tício, filho de Júpiter com a Terra, é morto por Apolo e Diana e, no mundo dos mortos, tem as vísceras bicadas por pássaros (cf. *Brill's New Pauly*). Virgílio (*A.* 6.597) emprega o mesmo verbo *porrigo* (“estender”) – aqui na forma participial *porrectus* – para se referir às dimensões agigantadas de Tício.

²⁶⁶ *Tantalus*: varia de versão para versão o crime pelo qual Tântalo, filho de Júpiter, é punido (cf. *Brill's New Pauly*). Para com os deuses terá sido sua falta, pesando-lhe ora ter roubado aos deuses o alimento (néctar e ambrosia), ora ter revelado seus segredos. Uma vez que, nos demais mitos referidos no poema, fica evidente que se trata de condenação por amor, Maltby (p. 208) assume haver ali uma referência erudita a episódio mitológico que caracterizaria assim o caso de Tântalo. De todo modo, Tibulo incorpora apenas uma parte de sua punição: a água (*stagna*) que lhe foge (*deserit*) sempre que a vai beber (*poturi*), cf. Verg. *A.* 6.602-603. Além disso, penderiam sobre sua cabeça os frutos de uma árvore, que o vento afastaria sempre que Tântalo os tentasse apanhar.

²⁶⁷ *Danai proles*: na mitologia, as cinquenta filhas de Dânao eram ditas Danaides. Elas teriam sido pretendidas pelos cinquenta filhos de Egito, irmão gêmeo com quem Dânao rompera relações. Assim, o pai recomenda às filhas que simulem aceitar o pedido, para então assassiná-los na noite do casamento. A única a descumprir o plano foi Hipermnestra. Seria seu marido, Linceu, a vingar os irmãos. Como punição, coube às Danaides, no mundo dos mortos, preparar o próprio banho contando apenas com recipientes cravados de buracos, por onde a água escorria (cf. *Brill's New Pauly*).

²⁶⁸ *Lethaeas*: na hidrografia do mundo dos mortos, o Letes é o rio associado ao esquecimento.

Caua: embora em geral transmita a ideia de concavidade, o adjetivo *cauus* designa aqui recipientes (*dolia*) porosos, isto é, dotados de numerosos orifícios (cf. *OLD* sentido 4b).

²⁶⁹ *Violauit*: o sentido primeiro de *uiolare* guarda fundo religioso, embora possa ser aplicado, inclusive, com matiz sexual (cf. *OLD* sentido 2c). Deste último emprego, temos exemplo tibuliano em 1.6.51. Cf. também 1.2.81, 1.2.27-8. Sobre o caráter sagrado do amor em Tibulo, cf. Maltby (p. 209).

optauit lentas et mihi militias.
at tu casta, precor, maneat sanctique pudoris
 assideat custos sedula semper anus.
haec tibi fabellas referat positaque lucerna 85
 deducat plena stamina longa colu,
ac circum, grauibus pensis affixa, puella
 paulatim somno fessa remittat opus.
tunc ueniam subito nec quisquam nuntiet ante
 sed uidear caelo missus adesse tibi. 90
tunc mihi qualis eris, longos turbata capillos,
 obuia nudato, Delia, curre pede.
hoc precor: hunc illum nobis Aurora nitentem
 Luciferum roseis candida portet equis.

quis minhas as campanhas prolongadas.²⁷⁰

Mas tu, sê casta: o teu pudor o guarde santo,
sentada, uma senhora diligente.²⁷¹

Que ela te conte histórias; posta a lamparina,²⁷² 85
do fuso cheio puxe longos fios.²⁷³

E a moça, ao lado, entregue à tarefa pesada,
aos poucos, sonolenta, deixe a lida.

Então virei de pronto, anúncio não se faça,
do céu tão-só me vejam vindo a ti. 90

Então – não importa se desfeita a cabeleira –
a mim, com pés desnudos, Délia, corre.

Isto eu imploro: traga-nos a Aurora, cândida,
o amanhecer com seus cavalos róseos.²⁷⁴

²⁷⁰ *Lentas*: a campanha do eu poético, militar ou amorosa, é lenta no sentido de que demora a passar, prolonga-se (cf. *OLD* sentido 5). A palavra *militia*, embora evoque aqui a expedição militar durante a qual o eu poético cai doente, é empregada com frequência como metáfora militar para o amor (como indica o nome do *topos* elegíaco da *militia amoris*), indicando aqui os esforços (*labores*) e preocupações (*curae*) a que se sujeita um amante (cf. Pichon, p. 201).

²⁷¹ *Assideat...anus*: uma reminiscência de cena de comédia nova (Ter. *Hau.* 275-307 e, infere-se, o modelo menândrico) é sugerida por Maltby a essa passagem (p. 210), que também lembra, como o próprio estudioso aponta, a situação de Penélope, tecendo à espera do marido na épica homérica (*Od.* 2.93-109). Para referência humorística da personagem de Penélope na comédia nova, cf. Plauto, *Estico*, v. 1 sq., cf. Cardoso, 2006, *ad loc.*

²⁷² *Lucerna*: lamparina a óleo ou, por extensão, a vigília de um escritor por motivo de estudo ou trabalho (cf. *OLD*). Na tradução, Macris (p. 43) tende para esta última acepção e verte *posita lucerna* por “durant la veillée”. Preferem o significado mais concreto Ponchont (“près de la lampe”, p. 27), Mosella (“al chiaror di una lucerna”, p. 18) e Fraustadt (“beim traulichen Scheine der Lampe”, p. 23).

²⁷³ *Deducat*: o verbo *deducere* (“levar para baixo”) tem aqui o sentido específico de “puxar” o fio (“draw out”, “spin”, cf. *OLD* sentido 4), aplicado à tecelagem – que era, como lembra Maltby (p. 210), “atividade *par excellence* da casta matrona”.

²⁷⁴ *Hunc illum nobis Aurora nitentem/ Luciferum roseis candida portet equis*: lit. “que a Aurora, cândida, nos traga Lúçifer (composto de *lux* + *ferre*, lit. “aquele que traz a luz”) reluzente em seus cavalos róseos”. No texto latino, referências a brilho e nitidez são enfáticas. Maltby (p. 213) vê referências metapoéticas nos adjetivos *nitens* (referência a estilo elegante, polido) e *candidus* (designando quer o poeta, cf. Hor. *Ep.* 1.4.1, quer seu estilo “puro”).

Luciferum: personificação masculina da estrela da manhã (o planeta denominado Vênus); na mitologia, Lúçifer era considerado filho da Aurora (cf. *OLD*). A referência aos cavalos cor-de-rosa (*roseis...equis*, v. 94) tem certamente nuances épicas, remetendo a Verg. *A.* 6.535; 7.26, e, como aventa Maltby (p. 214), à homérica “Aurora dos dedos cor-de-rosa” (epíteto tão frequente) e seus cavalos (*Od.* 23.244-6).

IV

‘Sic umbrosa tibi contingant tecta, Priape,
ne capiti soles ne noceantque niues:
quae tua formosos cepit sollertia? certe
non tibi barba nitet, non tibi culta coma est;
nudus et hibernae producis frigora brumae,
nudus et aestiui tempora sicca Canis.’
sic ego. tunc Bacchi respondit rustica proles,
armatus curua, sic mihi, falce deus:
‘o fuge te tenerae puerorum credere turbae,

5

IV

‘Reservem-se a ti, Priapo, tetos de sombra,²⁷⁵
para que a cabeça não te danem sóis e neves:
que astúcia tua cativou formosuras? Barba²⁷⁶
decerto não te reluz, nem tratada coma;²⁷⁷
nu resistes ao frio do hibernal solstício;²⁷⁸
nu, ao tempo seco do estival Cão.²⁷⁹
Assim eu disse. Então, filho rústico de Baco,²⁸⁰
assim voltou-me o deus, de curva foice armado.²⁸¹
‘Oh, evita dar-te ao tenro bando dos mancebos,²⁸²

5

²⁷⁵ *Priape*: deus da fertilidade e da procriação, de representação fálica, Priapo é mencionado nas elegias de Tibulo apenas em 1.1.18. Para mais informações sobre a divindade e a tradição poética a ela relacionada, cf. Oliva Neto (2006).

Vmbrosa...tectae: a imagem da sombra, associada à existência de uma espécie qualquer de cobertura, evoca o início da primeira *Bucólica* de Virgílio, sugerindo um diálogo entre Tibulo e a tradição da poesia pastoral.

²⁷⁶ *Formosus*: literalmente, a referência é a “moços formosos”.

²⁷⁷ *Barba*: assim como os cabelos, a barba era frequentemente retratada como sinal de beleza, cf. Catul. 37.19; Putnam (p. 89).

²⁷⁸ *Producis*: tanto Putnam (p. 89) como Miller (2002, p. 138) apontam um emprego intransitivo do verbo *producere*, com o sentido de “resistir”, “durar” (“endure”). Já para Maltby (p. 218) o sentido é o de “prolongar” (“draw out”, “prolong”), no que acompanha o *OLD* (sentido 10). As traduções replicam essa indefinição: Fraustadt (“erträgst”, 1940, p. 23) e Ponchont (“endures”, 1955, p. 32) se aproximam da leitura de Putnam (a qual seguimos). Já Macris (1992, p. 45) opta por “demeures”. Outros significados possíveis do verbo são “produzir” (sentido 1), “apresentar” (sentidos 2 e 3) e “criar” (sentido 4).

Brumae: derivado do superlativo feminino do adjetivo *brevis* (“breve”), o termo *bruma* designa primeiramente o dia mais curto do ano (cf. Var. *L.* 6.8, *dicta bruma, quod breuissimus tunc dies est*). Em associação a *frigus* (“frio”), o termo aparece qualificado pelo adjetivo *gelidus* (“gelado”) em Ov. *Tr.* 4.7.1, cf. TLL 2208.66.

²⁷⁹ *Canis*: já referida por Tibulo em 1.1.27, a constelação de Cão Maior marca a chegada do verão no hemisfério norte.

²⁸⁰ *Bacchi*: Baco e Vênus (Dionísio e Afrodite na mitologia grega) são os pais de Priapo (cf. *Brill's New Pauly*). Nesta elegia, sua caracterização como “rústico” o aproxima da figura do próprio eu poético, qualificado com o mesmo adjetivo em 1.1.8. Sua enfatizada nudez (v. 5-6) seria, de acordo com Miller (p. 138), indício não apenas de sua sexualidade, mas também de seu perfil *incultus*. Com efeito, o adjetivo *nudus* carrega também, conforme lembra Maltby (p. 217), a ideia de destituição (cf. *OLD* sentidos 8, 9 e 10).

²⁸¹ *Armatus*: também em 1.1.18 é a foice a arma com que conta o deus. Tanto o particípio *armatus* como o verbo de que deriva (*armare*, “armar”, “munir”) remontam a *arma* (“armas”). A palavra, de matiz bélico, inevitavelmente, evoca o início da *Eneida* (1.1), sugerindo diálogo com a tradição épica. Esse diálogo é reforçado pela construção *sic ego* (v. 7), que Maltby (p. 218) afirma paródica da épica (cf. Verg. *A.* 1.325). Em contexto elegíaco, o termo *arma* passará a ser empregado em referência às batalhas amorosas (cf. Ov. *Am.* 1.1; Pichon, 1991, p. 90); Veyne (1985, p. 54) observa ainda certo emprego erótico do termo, cuja ambiguidade sem dúvida é explorada nesta elegia.

²⁸² *Fuge*: o uso do imperativo do verbo *fugere* (“fugir”) acompanhado de infinitivo, de acordo com Putnam (p. 90) e Maltby (p. 218), é sinal de registro elevado e ocorre pela primeira vez em Lucrécio (1.1052). Cf. também Hor. *Carm.* 1.9.13.

nam causam iusti semper amoris habent.	10
hic placet angustis quod equum compescit habenis;	
hic placidam niueo pectore pellit aquam.	
hic quia fortis adest audacia cepit, at illi	
uirgineus teneras stat pudor ante genas.	
sed ne te capiant, primo si forte negabit,	15
taedia: paulatim sub iuga colla dabit.	
longa dies homini docuit parere leones;	
longa dies molli saxa peredit aqua.	
annus in apricis maturat collibus uuas;	
annus agit certa lucida signa uice.	20
nec iurare time: Veneris periuria uenti	
irrita per terras et freta summa ferunt.	
gratia magna Ioui: uetuit pater ipse ualere	
iurasset cupide quidquid ineptus amor;	
perque suas impune sinit Dictynna sagittas	25
affirmes crines perque Minerua suos.	
at si tardus eris errabis. transiet aetas	
quam cito: non segnis stat remeatque dies.	
quam cito purpureos deperdit terra colores,	
quam cito formosas populus alta comas;	30

pois pretexto sempre têm para amor justo.²⁸³ 10

Um deleita por manter a rédeas curtas o cavalo;
 outro, por romper com níveo peito a deleitável água.

Um, sendo-lhe firme a audácia, já cativa; noutro²⁸⁴
 paira, sobre a tenra face, virginal pudor.

Apenas não te cativa, se acaso ele negar de início, 15
 a fadiga: pouco a pouco dará o pescoço ao jugo.

Dias levou a ensinar leões a obedecer aos homens;²⁸⁵
 dias a gastar com água mole as pedras.

Um ano a maturar, nos ensolarados montes, as uvas;²⁸⁶
 um ano a mover, em ciclo exato, luminosos astros. 20

Não temas as juras: perjúrios de amor, vãos,
 levam-nos por terra e mar os ventos.

Graças a Júpiter! O Pai invalida, ele mesmo,
 tudo o que ardentemente jure um tolo amor;

Confirmá-lo permite impunemente a Dictina²⁸⁷ 25
 com suas flechas, com seus cabelos Minerva.²⁸⁸

Mas pecas se tardares. Que ligeiro a vida
 passa! Não para o dia, lento, nem torna.²⁸⁹

Que ligeiro depõe a terra os tons purpúreos,
 que ligeiro o alto choupo as belas comas. 30

²⁸³ *Iusti...amoris*: em lugar de “causa justa” (*iusta causa*), tem-se “amor justo”. A hipálage – que também se verifica no verso anterior em *tenerae puerorum...turbae* – reforçaria aqui, de acordo com Putnam (p. 90), a ideia de que o pretexto (*causam*) oferecido pelos jovens não passa de falsa alegação, pois que, mesmo gramaticalmente, se distanciaria da ideia de justiça.

²⁸⁴ *Cepit*: o verbo *capere*, que carrega tom militar (“capturar”), significa aqui “fascinar”, “cativar” (cf. *OLD* sentido 18), conforme também atesta Putnam (“take by storm”, p. 91). Com o mesmo sentido, o verbo figura na elegia inaugural de Propércio (1.1.1). Cf. também Prop. 2.3.9; Ov. *Ars* 1.358.

²⁸⁵ *Longa dies*: o emprego da expressão ocorre também, como aponta Putnam (p. 91), em contexto épico (cf. Verg. *A.* 5.783; 6.745).

²⁸⁶ *Annus...uuas*: notável não apenas o eco das *Bucólicas* (9.49) de Virgílio, conforme observa Putnam (p. 91), como também a atmosfera próxima à de Horácio em *Carm.* 2.5.9-12.

²⁸⁷ *Dictynna*: o nome “Dictina” é referência a uma ninfa cretense comumente identificada com Artemis-Diana, divindade associada à caça, cf. Putnam (p. 92) e Maltby (p. 223). Cf. também Ov. *Fast.* 2.157-8.

²⁸⁸ *Minerva*: a deusa Minerva era reconhecida pelo orgulho que nutria por seus cabelos, cf. Putnam (p. 92) e Maltby (p. 223). Cf. também Serv. *A.* 6.289.

Sinit...affirmes: a construção assindética (em lugar de *sinit...ut affirmes*) é poética, cf. Maltby (p. 223).

²⁸⁹ *Quam cito*: cf. eco dessa passagem em Ov. *Ars* 3.73-4. Para reiteraões equivalentes à de *quam cito* neste poema, cf. Cat. 39.11-14; 63.68-71; Prop. 2.5.21-24; 6.9-12; 25.41-44; Ov. *Tr.* 4.6.13-16. Cf. também Maltby (p. 224). Sobre a imagem do tempo (*aetas*) que passa como indício de efemeridade, cf. ainda Hor. *Carm.* 11.7-8.

Segnis: o adjetivo, observa Miller (p. 139), é o mesmo que se emprega em 1.1.58 para marcar a oposição entre as vidas amorosa e militar.

quam iacet, infirmae uenere ubi fata senectae,
 qui prior Eleo est carcere missus equus.
 uidi iam iuuenem, premeret cum senior aetas
 maerentem stultos praeteriisse dies.
 crudeles diui. serpens nouus exuit annos; 35
 formae non ullam Fata dedere moram.
 solis aeterna est Baccho Phoeboque iuuentas,
 nam decet intonsus crinis utrumque deum.
 tu puero quodcumque tuo temptare libebit
 cedas: obsequio plurima uincet amor. 40
 neu comes ire neges quamuis uia longa paretur
 et Canis arenti torreat arua siti,
 quamuis praetexens picta ferrugine caelum
 uenturam admittat imbrifer arcus aquam.
 uel si caeruleas puppi uolet ire per undas, 45

Que fraco jaz, chegando a débil e fatal velhice,
o primeiro cavalo a partir da porteira eleia.²⁹⁰

Jovem já vi, pesando-lhe a sisudez da idade,
a lamentar ter vivido dias de tolice.²⁹¹

Cruéis divindades: nova despe os anos a serpente;²⁹² 35
à formosura, demora alguma dão os Fados.

A Baco e Febo apenas é eterna a juventude,²⁹³
pois que lhes fica bem a cabeleira intonsa.

Que dê a teu mancebo tudo que tentar apraza:
com obséquio, muitíssimo vencerá o amor.²⁹⁴ 40

Não negues companhia, ainda que pareça longa a ida²⁹⁵
ou abraze Cão as lavouras de ardente sede.

ainda que, debruando com purpúreo enfeite o céu,
o imbrífero arco-íris acolha iminentes águas.²⁹⁶

E se quiser, à popa, seguir por cerúleas vagas,²⁹⁷ 45

²⁹⁰ *Eleo...carcere*: referência ao portão de partida numa corrida de cavalos, pelo que se retoma o verso 11 desta mesma elegia. O adjetivo “eleu” – “eleia”, no feminino – remete à região da Élide, no Peloponeso, onde estava situada Olímpia, famosa como sede dos jogos que levavam seu nome, cf. Putnam (p. 93) e Maltby (p. 225). Cf. também Verg. *G.* 3.202; Prop. 3.9.17; Hor. *Carm.* 4.2.17.

²⁹¹ *Stultos...dies*: Putnam (p. 93) destaca na passagem a hipálage, na medida em que “tolo” caracterizaria, se adotamos um ponto de vista elegíaco, o jovem que deixa passar o tempo sem se entregar ao amor. Porém, nesse sentido, é interessante a observação de Miller (p. 140) ao apontar que a vivência do amor, de uma perspectiva romana mais tradicional, representaria igualmente um período de estultícia, já que o amante, muitas vezes, perderia a razão. O estudioso destaca a habilidade do poeta ao captar essa ambiguidade.

²⁹² *Serpens*: a imagem da troca de pele da serpente como símbolo da renovação é frequente e aparece, por exemplo, em Virgílio (*G.* 3.437; *A.* 2.473) e Ovídio (*Ars* 3.77; *Met.* 7.237; 9.266). Cf. também Maltby (p. 226).

²⁹³ *Bacho Phoeboque*: a figura dos deuses Baco e Febo (Apolo) é, aqui, oposta à dos humanos, já que apenas a esses deuses seria dado conservar sem corte o cabelo – marca de sua eterna juventude, cf. Maltby (p. 226). Os cidadãos romanos, por sua vez, tinham o cabelo cortado aos dezesseis anos, idade em que recebiam a *toga uiril*, cf. Putnam (p. 93) e Miller (p. 140).

²⁹⁴ *Plurima uincet amor*: os comentadores (Putnam, p. 93; Miller, p. 140; Maltby, p. 227) são unânimes em reconhecer no trecho um eco (possivelmente humorístico) de Virgílio (*omnia uincit Amor*, cf. Verg. *Ecl.* 10.69).

²⁹⁵ *Via longa*: em 1.1.26, conforme lembra Putnam (p. 93), a expressão aparece associada à esfera militar, por oposição ao ideal rural do narrador (cf. Miller, p. 140). Em 1.3, o termo *uia* ocorre nos versos 14, 36, 50, estando, na segunda dessas ocorrências, acompanhado pelo adjetivo *longa*. Cf. também Ov. *Am.* 2.16.17-18; Maltby *ad loc.*

²⁹⁶ *Admittat*: diferentemente de Maltby (p. 228), Putnam (p. 94) registra *amicat* (de *amicare*, “envolver”, “cobrir”), embora faça a ressalva de que a leitura se apoia em adaptações métricas, uma vez que a forma verbal teria quatro sílabas breves. Quanto ao arco-íris, é importante registrar, com Maltby (p. 228), que para os romanos, assim como para a tradição grega, o fenômeno estava associado ao anúncio de tempestades e desastres.

²⁹⁷ *Vndas*: a menção às ondas traz ecos da elegia anterior (1.3.1 e 1.3.78). Em 1.3.37, conforme refere Maltby (p. 228), o substantivo aparece igualmente associado ao adjetivo *caeruleus*. Para o estudioso, é notável ainda que o tom heroico sugerido pelo hexâmetro seja imediatamente amenizado pelo pentâmetro que o segue, em que se fica a saber que o barco é tão leve (*leuem*, v. 46) que pode ser conduzido a remo.

ipse leuem remo per freta pelle ratem.
 nec te paeniteat duros subiisse labores
 aut opera insuetas atteruisse manus.
 nec, uelit insidiis altas si claudere ualles,
 dum placeas, umeri retia ferre negent. 50
 si uolet arma, leui temptabis ludere dextra;
 saepe dabis nudum, uincat ut ille, latus.
 tunc tibi mitis erit, rapias tunc cara licebit
 oscula: pugnabit sed tibi rapta dabit.
 rapta dabit primo, post afferet ipse roganti, 55
 post etiam collo se implicuisse uelit.
 heu male nunc artes miseras haec saecula tractant!
 iam tener assueuit munera uelle puer.
 at tu, qui Venerem docuisti uendere primus,
 quisquis es, infelix urgeat ossa lapis. 60
 Pieridas, pueri, doctos et amate poetas,
 aurea nec superent munera Pieridas.

rompe tu mesmo os mares com o leve remo.
 Nem te pese ter-te sujeitado a duros labores²⁹⁸
 ou gastado, com a lida, as desabituidas mãos;
 nem, se fundos vales quiser cercar com armadilhas,²⁹⁹
 para agradá-lo neguem os ombros levar as redes. 50
 Se quiser as armas, tratarás de jogar com a destra leve,³⁰⁰
 e amiúde ofertarás, para que te vença, o flanco nu.
 Então estará pronto, e poderás roubar valiosos³⁰¹
 beijos: há de resistir, mas tu os roubarás.³⁰²
 Primeiro os roubarás, depois tos dará se o pedires,³⁰³ 55
 e acabará querendo se enroscar ao teu pescoço.³⁰⁴
 Ah, estes tempos maltratam essas artes miseráveis!
 Já tenro se habituou o mancebo a querer prendas.
 Tu, que Vênus iniciaste nesse escambo, sejas quem³⁰⁵
 fores, que sobre os ossos te pese funesta pedra. 60
 Amai as Piérides, ó mancebos, e os doutos poetas,³⁰⁶
 e que douradas prendas não superem as Piérides.

²⁹⁸ *Labores*: o termo *labor*, que aparece logo no início da primeira elegia de Tibulo (1.1.3), mais do que apenas “trabalho” indica “esforço”, “sofrimento”. A ligação entre *labor* e o adjetivo *durus* remontaria, de acordo com Maltby (p. 229), a Lucrécio (3.999; 5.1272; 5.1359) e Ênio (*Ann.* 328), além de Virgílio (*G.* 2.412). Quanto à estrutura do verso, o estudioso nota ainda a semelhança com uma passagem das *Bucólicas* (*nec te paeniteat calamo triuisse labellum*, Verg. *Ecl.* 2.34). Miller (p. 141), por sua vez, registra o eco estrutural da elegia de abertura de Tibulo (1.1.29, *nec tamen interdum pudeat tenuisse bidentem*; 1.1.31-32, *pigeat...referre domum*).

²⁹⁹ *Insidiis...ualles*: referência à técnica venatória de cercar as extremidades de um vale para a captura de animais, cf. Miller (p. 141). Sobre a caça, cf. também Maltby (p. 229).

³⁰⁰ *Arma*: os comentadores (Putnam, p. 95; Miller, p. 141; Maltby, p. 130) afirmam tratar-se da esgrima, praticada com fins lúdicos. Cf. Cic. *Sen.* 58; Ov. *Tr.* 3.12.19; Maltby *ad loc.* Cf. também nota ao verso 8 desta elegia.

³⁰¹ *Mitis*: de acordo com Maltby (p. 230), o sentido é o de “complacente” (“compliant”), embora o adjetivo possa também sugerir gentileza ou até maturidade, cf. Putnam (p. 95) e Miller (p. 141).

³⁰² *Sed tibi rapta dabit*: lit. “mas tos [os beijos] dará roubados”. A leitura de Maltby, aqui adotada, contrasta com a de Putnam, que registra *sed tamen apta dabit*. De acordo com Maltby (p. 231), a repetição de *rapta dabit*, que inicia o verso seguinte, está de acordo com aquele que é, durante a elegia, o estilo do personagem Priapo, sempre afeito às reiterações. O estudioso argumenta, a favor de sua leitura, que a repetição do final de um verso no início do seguinte seria recurso retórico frequente na poesia grega e latina, cf. Ov. *Ep.* 13.140-1.

³⁰³ *Afferet ipse roganti*: lit. “ele mesmo os [beijos] conduzirá ao que [o] pede”.

³⁰⁴ *Implicuisse*: de acordo com Putnam (p. 95), o verbo pode assumir nuances sexuais, cf. Cat. 61.35, 103-104. Para seu emprego acompanhado de dativo, cf. Maltby *ad loc.* Miller (p. 141) nota ainda que a elisão da cesura (em *se implicuisse*) pode sugerir a própria inseparabilidade dos amantes.

³⁰⁵ *Qui...primus*: lit. “que primeiro ensinaste Vênus a vender”.

³⁰⁶ *Pieridas*: epíteto das Musas, cf. *Brill's New Pauly*. Cf. também Putnam (p. 95-96) e Maltby (p. 233).

carmine purpurea est Nisi coma; carmina ni sint,
 ex umero Pelopis non nituisset ebur.
 quem referent Musae, uiuet, dum robora tellus 65
 dum caelum stellas dum uehet amnis aquas.
 at qui non audit Musas, qui uendit amorem,
 Idaeae currus ille sequatur Opis
 et ter centenas erroribus expleat urbes
 et secet ad Phrygios uilia membra modos. 70
 blanditiis uult esse locum Venus ipsa: querellis
 supplicibus, miseris fletibus illa fauet.
 haec mihi quae canerem Titio deus edidit ore,
 sed Titium coniunx haec meminisse uetat.
 pareat ille suae: uos me celebrate magistrum 75
 quos male habet multa callidus arte puer.
 gloria cuique sua est: me qui spernentur amantes

No canto é púrpura a mecha de Niso; não fossem os cantos,³⁰⁷

não teria reluzido, no ombro de Pélope, o marfim.³⁰⁸

Aquele de quem falem as Musas viverá enquanto porte

65

a terra os robles, o céu as estrelas, o rio as águas.

Mas quem não ouve as Musas, quem vende o amor,

este, que siga os carros de Ops ideia³⁰⁹

e cumpra com as errâncias centos de cidades³¹⁰

e corte ao ritmo frígio os membros vis.

70

Amenidades deseja a própria Vênus: favorece³¹¹

querelas suplicantes, miseráveis prantos.³¹²

Isso me disse, para que a Tício cantasse, o deus,³¹³

mas a esposa proíbe que Tício dissesse se lembre.

Obedeça ele à sua: a mim honrai como mestre, vós

75

que o menino astuto atormenta com artifícios.³¹⁴

A cada um sua glória: consultem-me os amantes

³⁰⁷ *Carmine...carmina*: da mesma raiz do verbo *canere* (“entoar”, “cantar”), o termo *carmen* pode significar “canção”, “poema” ou, ainda, “encantamento” (como em 1.2.56), um “sentido secundário” apontado por Maltby (p. 234) nesta passagem.

Nisi: rei de Mégara e pai de Cila, Niso mantinha uma mecha púrpura de cabelo que garantia a segurança da cidade. Sua filha, porém, movida pela paixão que nutria por Minos, rei de Creta, roubou-lhe a mecha, traindo a cidade e o pai. Cf. Maltby (p. 234) e *Brill's New Pauly*.

³⁰⁸ *Pelopsis*: filho de Tântalo, rei da Frígia, Pélope foi servido pelo pai como oferenda para os deuses, que se recusaram a comê-lo. No entanto, quando se deram conta, Ceres já havia avançado sobre o ombro da vítima, pelo que Júpiter, mais tarde, o substituiu por um feito de marfim, cf. Miller (p. 142); Maltby (p. 234); *Brill's New Pauly*.

³⁰⁹ *Idaeae Opis*: a deusa Ops, esposa de Saturno, é equivalente à grega Reia e aparece comumente associada à deusa Cibele, protetora do monte Ida (daí o adjetivo “ideia”, *Idaea*, feminino de “ideu”). Os sacerdotes que participavam de seu culto, denominados *Galli*, eram castrados, cf. Cat. 63; Miller (p. 142). Para outras referências ao culto na literatura latina, cf. Maltby *ad loc*.

³¹⁰ *Ter centenas*: lit. “trezentas”, o número figura sem precisão, apenas, como assevera Maltby (p. 235), como alusão a uma grande quantidade. Nesse sentido, cf. Cat. 9.2; 12.10; Hor. S. 1.5.12.

³¹¹ *Blanditiis*: Maltby (p. 235-236) aponta que o termo *blanditia* está relacionado ao próprio gênero elegíaco, assim como *querella* (*querellis*, ao fim do verso), e *fletus* (*fletibus*, no verso seguinte). Esses dois últimos termos recuperariam, de acordo com o estudioso, a associação da elegia enquanto gênero dado à lamentação (“the ancient derivation of elegy from lamentation”, Maltby, p. 236).

³¹² *Deus*: o termo marca o final da fala atribuída ao deus Priapo. A partir daqui, o eu poético retomaria a palavra.

³¹³ *Titio*: embora admita poder tratar-se de um nome fictício, Maltby (p. 236) avança outras duas possibilidades para explicar a presença, nesta passagem tibuliana, do nome Tício: poderia ser este o mesmo poeta mencionado por Horácio em *Ep.* 1.3.9; ou, ainda, Marco Tício, sucessor de Messala (patrono de Tibulo) no consulado, possivelmente recém-casado à época da composição do poema.

³¹⁴ *Male habet*: Maltby (p. 237) revela que a expressão é comum na comédia, embora não seja necessariamente coloquial. Cf. Plaut. *As.* 844; Ter. *An.* 436; *Hec.* 606. Em contexto elegíaco, segundo afirmam Putnam (p. 97) e Miller (p. 143), o emprego é único. De todo modo, o termo *callidus* pode remeter ao tipo cômico do *seruus callidus*, o escravo “calejado” (i.e. “astuto”, “enganador”), típico da *fabula palliata*.

consultent; cunctis ianua nostra patet.
tempus erit cum me Veneris praecepta ferentem
deducat iuuenum sedula turba senem.
eheu, quam Marathus lento me torquet amore!
deficiunt artes deficiuntque doli.
parce, puer, quaeso, ne turpis fabula fiam
cum mea ridebunt uana magisteria.

80

desprezados; a todos eles se abre nossa porta.
 Tempo virá em que, agarrado aos preceitos de Vênus,³¹⁵
 já velho, me escolte diligente turba juvenil.
 Ah, como Márato me tortura em lento amor!³¹⁶
 Faltam-me as artes e faltam-me as manhas.³¹⁷
 Poupa-me, menino, te peço: que eu não vire anedota
 quando rirem de meus vãos ensinamentos.

80

³¹⁵ *Tempus erit cum*: a formulação carrega, de acordo com Maltby (p. 237), tom épico e solene, cf. Verg. *G.* 1.493; *A.* 2.268; Ov. *Met.* 14.147; *Fast.* 1.529.

³¹⁶ *Marathus*: após três poemas dedicados ao amor por Délia, a elegia 1.4 apresenta, pela primeira vez, outro destinatário. Para a discussão a respeito da identidade de Márato, sobre a qual não há consenso, cf. Maltby (p. 45-46).

Lento...amore: a imagem, segundo afirma Maltby (p. 238), é a do amor como fogo que arde vagarosamente. Cf. Hor. *Carm.* 1.13.7-8; Ov. *Ars* 3.573; Maltby *ad loc.*

³¹⁷ *Doli*: sobre o termo *dolus* (“dolo”, “engano”) como parte do vocabulário do *seruus callidus*, cf. Petrone (1983) e Cardoso (2010a). Note-se ainda, no próximo verso, o termo *fabula*, que também poderia designar “peça teatral”.

V

Asper eram et bene discidium me ferre loquebar,
at mihi nunc longe gloria fortis abest;
namque agor ut per plana citus sola uerbere turben
quem celer assueta uersat ab arte puer.
ure ferum et torque, libeat ne dicere quicquam
magnificum posthac: horrida uerba doma.
parce tamen per te furtiui foedera lecti
per Venerem quaeso compositumque caput.
ille ego, cum tristi morbo defessa iaceres,
te dicor uotis eripuisse meis.

5

10

V

Áspero eu era, e dizia suportar bem a separação,³¹⁸

mas agora de mim se aparta a valente altivez;³¹⁹

pois que me agito qual pião, posto num golpe a girar³²⁰

no solo pela habilidade de um menino ágil.³²¹

Abrasa esta fera e a torce, para que já nada grandioso³²²

5

apraza dizer: as palavras grosseiras, doma-as.³²³

E contudo tem dó: pelos pactos de um furtivo leito,³²⁴

por Vênus to peço, e pela frente aqui deposta.³²⁵

Quando por triste enfermidade jazias fatigada,³²⁶

fui eu, com meus votos, diz-se, aquele que te livrou.

10

³¹⁸ *Asper*: a dureza sugerida por *asper* (“áspero”) contrasta com o perfil comumente *mollis* (“mole”, “suave”) atribuído ao amante elegíaco, cf. Maltby (p. 242). O adjetivo voltará a aparecer, em elegias seguintes, associado ao Amor (1.6.2) e a Vênus (1.9.20), cf. Putnam (p. 99). Os dois estudiosos, e também Lee-Stecum (p. 156-157), observam ainda que o vocabulário dos versos iniciais deste poema remetem ao final da elegia anterior (1.4), pelo que o leitor poderia ser levado a pensar que a separação (*discidium*, v. 1) é referente à relação entre o narrador e Márato, o que não se confirmará verdadeiro. Para exemplos dessa retomada do poema anterior, assim como para possíveis inspirações do dístico inicial, cf. Maltby *ad loc.*

³¹⁹ *Gloria fortis*: o sentido, de acordo com Maltby (p. 242), é o de “corajosa jactância” (“courageous boastfulness”).

³²⁰ *Citus*: embora possa ser interpretado como adjetivo (“ágil”, “ligeiro”, cf. 1.4.28-30), tanto Putnam (p. 100) como Maltby (p. 242) afirmam que o termo aparece aqui com o sentido original (derivado do particípio do verbo *ciere*) de “posto em movimento”.

Turben: a forma mais usual é *turbo*, cf. Maltby (p. 242). O símile do pião remonta a Homero (*Il.* 14.413) e apresenta, em sua ocorrência neste poema, proximidade com um trecho da *Eneida* (7.378-83). Diante disso, Maltby sugere que ambas as passagens poderiam se basear em fonte neotérica, embora não identificável.

³²¹ *Namque...puer*: literalmente, teríamos: “pois que sou agitado qual, por solos planos, um pião posto em movimento num golpe, o qual gira, com arte habitual, um menino ágil”.

³²² *Vre...et torque*: punições aplicadas a escravos, cf. Maltby (p. 243), pelo que se inaugura, neste poema, o *topos* do *seruitium amoris*, cf. Putnam (p. 100) e Miller (2002, p. 144).

³²³ *Horrida*: de acordo com Maltby (p. 243), tanto “terríveis” (“dreadful”) como “toscas” (“rough”). Putnam observa que o adjetivo recupera tanto *ferum* (v. 5) como *asper* (v. 1); *magnificum* (v. 6), por sua vez, retomaria *gloria* (v. 2) e teria, aqui, sentido negativo de “pomposo”, “pretensioso”, cf. Putnam (p. 100). Sobre o caráter pouco usual do adjetivo em poesia latina, cf. Maltby *ad loc.*

³²⁴ *Te*: objeto direto de *quaeso*, no verso seguinte, cf. Miller (p. 145). A proximidade com a preposição *per*, no entanto, confunde momentaneamente a leitura, uma vez que, gramaticalmente, é possível ler *per te* (“por ti”), cf. Putnam (p. 101).

³²⁵ *Compositum*: Putnam (p. 101) interpreta o adjetivo como referente aos cabelos bem arrumados (cf. *OLD* sentido 3), no que é seguido por Miller (p. 145). Este último, no entanto, observa que *componere* é também o termo técnico utilizado para o ato de arrumar um cadáver (“technical term for laying out a corpse”, p. 145), o que anteciparia as referências à doença nos versos seguintes. Em outro sentido, Maltby argumenta, com base em Prop 2.14.22 e Ov. *Ep.* 3.107, que um sentido provável seria o de “cabeça posicionada ao lado da minha” (“head placed beside mine”, p. 244), dada a menção, no verso anterior, à cama (*lecti*, v. 7). Traduzimos segundo a última acepção. Para uma discussão sobre possíveis efeitos metapoéticos do termo, cf. nosso estudo introdutório.

³²⁶ *Iaceres*: o verbo *iacere*, comum em epítáfios, aparece associado a *defessus* em Lucrécio (*defessa iacebant corpora*, 6.1178), cf. Putnam (p. 101). Assim, *defessa* teria aqui, de acordo com o estudioso, sentido próximo ao de “moribunda”.

ipseque te circum lustraui sulphure puro,
carmine cum magico praecinuisset anus.

ipse procuraui ne possent saeua nocere
somnia ter sancta deueneranda mola.

ipse ego, uelatus filo tunicisque solutis,
uota nouem Triuiiae nocte silente dedi.

15

omnia persolui: fruitur nunc alter amore,
et precibus felix utitur ille meis.

at mihi felicem uitam, si salua fuisses,

fingebam demens, sed renuente deo:

20

‘rura colam, frugumque aderit mea Delia custos,

area dum messes sole calente teret;

aut mihi seruabit plenis in lintribus uuas

pressaue ueloci candida musta pede.

Eu que à tua volta andei com purificante enxofre,³²⁷
 depois que mágico cântico entoara a feiticeira.³²⁸
 Eu que repeli três vezes, com a santa mola, o que era³²⁹
 preciso expiar para te não danarem sonhos maus.³³⁰
 Eu que, coberto por faixa e solta a túnica,³³¹ 15
 votos nove à Trívia ofereci, na calada da noite.³³²
 Retribuí tudo: agora frui do amor o outro³³³
 e, venturoso, de minhas preces se aproveita.
 Insensato, eu forjava para mim, em salvando-te,
 venturosa vida, embora o negasse um deus.³³⁴ 20
 ‘Cuidarei dos campos, e dos frutos será Délia guardiã
 enquanto a eira malhe as messes no sol quente;
 ou me protegerá em dornas cheias as uvas
 e os claros mostos pelo pé veloz pisados.³³⁵

³²⁷ *Sulpure puro*: para referências ao enxofre como material purificador, cf. Maltby *ad loc.* De acordo com o estudioso, o adjetivo tem aqui sentido ativo: “purificador”, portanto, além de “puro”.

³²⁸ *Praecinuisset*: o verbo *praecinere* (composto de *prae* + *canere*, lit. “cantar à frente”) tem aqui o sentido de “cantar na presença de (alguém)” (cf. *OLD* sentido 1). Pode também, no entanto, aludir a elocuições proféticas (sentido 2). De acordo com Maltby (p. 245), o verbo é raro e não ocorre em outros poetas do período augústeo (em Tibulo, volta a ser empregado em 1.8.4 e 2.5.74). No tipo de ritual descrito, a função era cumprida por *praecantrices*, cf. Maltby (p. 245), em geral idosas e associadas à magia, cf. Putnam (p. 101). O fato de o verbo estar no mais-que-perfeito sugere que a ação da feiticeira (*anus*, v. 12) se tenha dado antes da do narrador.

³²⁹ *Procurauit*: para o sentido do verbo *procurare* (“cuidar”, “expiar”, “afastar”, cf. *OLD* sentidos 1, 2 e 3), tanto Putnam (p. 101) como Maltby (p. 245) remetem a Cícero (*Div.* 1.3).

³³⁰ *Deueneranda*: o sentido do verbo *deuenerari* (“repelir através de ritos, exorcizar”, cf. *OLD*) é, aqui, similar ao do mais comum *deprecari*, cf. Maltby (p. 245).

Mola: a “mola”, alimento salgado empregado em sacrifícios (cf. *OLD* sentido 2), aparece já em Plauto (*Am.* 740), cf. Maltby (p. 245-246). Cf. também Plin. *Nat.* 18.7 e Putnam *ad loc.* Embora os manuscritos registrem o adjetivo *sancta* (“santa”), Maltby (p. 246) observa ainda que seria possível ler, nesta passagem, seguindo correção proposta por Mureto, *salsa* (“salgada”), epíteto normalmente atribuído a *mola*.

³³¹ *Filo tunicisque solutis*: era costume romano cobrir a cabeça durante cerimônias religiosas, durante as quais nada poderia estar atado ou amarrado, cf. Prop. 4.8.61; Ov. *Am.* 3.1.51; Maltby (p. 246). A respeito da faixa (*filum*, cf. *OLD* sentido 2f), que Putnam (p. 102) afirma característica dos sacerdotes romanos, cf. Var. *L.* 5.84, além de Maltby *ad loc.*

³³² *Triuia*: epíteto de Hécate, que remonta ao grego τριδιτις, cf. Maltby (p. 246); *Brill’s New Pauly*. Cf. ainda nota à elegia 1.2 (v. 54). Para a associação com a deusa Diana, mencionada por Putnam (p. 102) e Miller (p. 145), Maltby (p. 246) remete ao *carmen Dianae* de Catulo (*tu potens Triuia*, 34.15).

³³³ *Persolui*: cf. nota ao verso 1.3.29, em que o verbo designa ação de Délia. Nos dois casos, trata-se de retribuição aos deuses pelos votos atendidos.

Alter: nas palavras de Maltby, trata-se quase de um “termo técnico, na elegia, para se referir ao rival no amor” (p. 246).

³³⁴ *Fingebam*: provém do verbo *ingere* (“dar forma”) o termo “ficção”, conforme recorda Miller (p. 146). A esse respeito, cf. também nosso estudo introdutório. Para as possíveis inspirações deste emprego por parte de Tibulo, cf. Verg. *Ecl.* 8.108; Ov. *Met.* 14.213; Maltby *ad loc.*

³³⁵ *Musta*: o plural, de acordo Putnam (p. 102-103), aludiria aqui, assim como em *messes* (v. 22), à repetição das colheitas. A respeito de *mustum*, cf. ainda Maltby *ad loc.*

consuescet numerare pecus; consuescet amantis 25
 garrulus in dominae ludere uerna sinu.
 illa deo sciet agricolae pro uitibus uuam,
 pro segete spicas, pro grege ferre dapem.
 illa regat cunctos, illi sint omnia curae,
 at iuuet in tota me nihil esse domo. 30
 huc ueniet Messalla meus, cui dulcia poma
 Delia selectis detrahat arboribus,
 et tantum uenerata uirum, hunc sedula curet,
 huic paret atque epulas ipsa ministra gerat.’
 haec mihi fingebam quae nunc Eurusque Notusque 35
 iactat odoratos uota per Armenios.
 saepe ego temptaui curas depellere uino
 at dolor in lacrimas uerterat omne merum.
 saepe aliam tenui sed iam cum gaudia adirem
 admonuit dominae deseruitque Venus. 40
 tunc me discedens deuotum femina dixit,

Contará de hábito o rebanho; de hábito brincará,³³⁶ 25
 no colo da amável dona, o gárrulo escravo.³³⁷
 Pelas videiras, uva ela ofertará ao deus agricultor,³³⁸
 e espigas pela colheita, sacrifício pelo rebanho.
 Ela a todos comande, a ela tudo se figure um cuidado,
 e a mim me agrade ser, na casa inteira, um nada. 30
 Então chegará meu Messala, e para ele trate Délia³³⁹
 de colher os doces frutos de seletas árvores,
 e, venerando tão grande homem, dele diligente cuide,
 a ele prepare e sirva, ela própria, as iguarias.³⁴⁰
 Isso eu forjava, votos que agora Euro e Noto³⁴¹ 35
 varrem por entre os perfumados armênios.³⁴²
 Muita vez tentei afastar os cuidados com bebida,³⁴³
 mas a dor tornou o vinho todo em lágrimas.
 Muita vez tomei uma outra, mas já do prazer próximo³⁴⁴
 lembrou-me de minha dona e me abandonou Vênus.³⁴⁵ 40
 Já a mulher, partindo, me afirmou enfeitiçado,³⁴⁵

³³⁶ *Numerare pecus*: para ecos da passagem em outros autores, cf. Maltby *ad loc*.

³³⁷ *Garrulus uerna*: o termo *uerna* designa o escravo nascido na casa do senhor (cf. *OLD* sentido 1). Eram tidos por mais falantes e simpáticos, pelo fato de receberem melhor tratamento, cf. Hor. S. 2.6.66-67; Maltby (p. 248). *Dominae*: Miller (p. 146) observa que a passagem devolve a *domina* (“dona”, “senhora”) seu sentido literal, isto é, o de “proprietária” de um escravo. Até então, a relação de servidão vinha sendo tratada metaforicamente por meio do *topos* do *seruitium amoris*.

Sinu: cf. nota ao verso 1.3.38.

³³⁸ *Deo...agricolae*: é vaga a menção a esse “deus agricultor”, possivelmente Silvano (cf. Maltby, p. 248), já mencionado em 1.1.14. O termo *spicas* (v. 28), por sua vez, retoma 1.1.16, cf. Putnam (p. 103).

³³⁹ *Messalla*: cf. nota ao verso 1.1.53.

³⁴⁰ *Eurusque Notusque*: personificação dos ventos sudeste e sul, respectivamente, cf. *Brill's New Pauly*; Putnam (p. 104), que afirma figurarem, aqui, menos pela precisão geográfica que por sua notória violência. A formulação com duplo *-que* é épica e remete a Homero (Εὐρὸς τε Νότος τε, *Il.* 2.145), cf. Maltby (p. 250). Para ecos em Virgílio e outros autores latinos, cf. Maltby *ad loc*.

³⁴¹ *Odoratos...Armenios*: Putnam (p. 104) associa a menção aos armênios aos *Asyrii odores* (“odores assírios”) evocados em 1.3.7, pelo que não vê precisão no emprego do gentílico. Também Maltby (p. 250) afirma provável que a escolha se deva à ideia de distância associada ao povo. Cf. ainda Plin. *Nat.* 6.25-8 e Maltby *ad loc*.

³⁴² *Curas depellere uino*: a tentativa de apagar a dor com a bebida remete ao início do poema 1.2. Sobre o tema, cf. ainda Ov. *Ep.* 16.231-2; Hor. *Carm.* 1.7.31; Putnam (p. 104); Maltby (p. 250).

³⁴³ *Tenui e gaudia*: de acordo com Maltby (p. 251), tanto o verbo *tenere*, aqui no perfeito, como *gaudia* guardam, nesta passagem, nuances sexuais. Para outros empregos de *gaudium*, cf. Pichon (1991, p. 159 e 276).

³⁴⁴ *Deseruitque Venus*: para referências à impotência, cf. Maltby *ad loc*.

³⁴⁵ *Deutum*: o adjetivo *deutus* significa aqui “amaldiçoado”, cf. *OLD* (sentido 1); Putnam (p. 104); Miller (p. 147). Para a relação entre impotência e magia, cf. Ov. *Am.* 3.7.27-8; Maltby *ad loc*.

heu pudet, et narrat scire nefanda meam.
non facit hoc uerbis: facie tenerisque lacertis
deuouet et flauis nostra puella comis.
talis ad Haemonium Nereis Pelea quondam 45
uecta est frenato caerula pisce Thetis.
haec nocuere mihi quod adest huic diues amator.
uenit in exitium callida lena meum.
sanguineas edat illa dapes atque ore cruento
tristia cum multo pocula felle bibat. 50
hanc uolitent animae circum sua fata querentes
semper et e tectis strix uiolenta canat.
ipsa fame stimulante furens herbasque sepulcris
quaerat et a saeuis ossa relictis lupis;

que vergonha, e diz que a minha sabe o inominável!³⁴⁶
 Não com as palavras: com a aparência e os tenros braços³⁴⁷
 é que enfeitiça a nossa moça, e com as flavas comas.
 Assim Tétis certa vez ao tessálio Peleu foi³⁴⁸ 45
 levada, cerúlea nereide montada em peixe.³⁴⁹
 Tudo me é danoso porque tem ao lado rico amante.³⁵⁰
 À desgraça me conduz astuta alcoviteira.³⁵¹
 Cruentos pratos ela coma, e com sangue³⁵²
 na boca tristes copos beba, com muito fel.³⁵³ 50
 Voando rodeem-na os espíritos, a lastimar seus fados,³⁵⁴
 e no telhado cante sempre arrasadora estrige.³⁵⁵
 Enlouquecida busque, mordida pela fome, ervas³⁵⁶
 nos sepulcros, e os ossos relegados por ferozes lobos;

³⁴⁶ *Heu pudet*: a adoção da interjeição *heu* no lugar de *et* (registrado nos manuscritos) é proposta por Maltby (p. 251), tendo em vista que, pelo contexto, seria provavelmente Tibulo a sentir-se envergonhado, e não a mulher. Para a hipótese, assim como para alternância entre perfeito (*dixit*, v. 41) e presente (*pudet*; *narrat*, v. 42), cf. Maltby *ad loc.*

³⁴⁷ *Tenerisque lacertis*: a delicadeza dos braços se associa à beleza, cf. Prop. 3.6.13; 4.3.23; Putnam (p. 104). A expressão aparece em 1.2.75 designando os braços do próprio eu poético.

³⁴⁸ *Nereis...Thetis*: a nereide Tétis, mãe de Aquiles, casou-se, a mando de Zeus, com o mortal Peleu, da Tessália. A comparação mitológica, rara em Tibulo, alude aqui não apenas à reconhecida beleza de Tétis, cf. Cat. 94.28, mas também à sua relutância, cf. Hom. *Il.* 18.429 sq.; Ov. *Met.* 11.239 sq.; Maltby *ad loc.* As duas características seriam, de acordo com Maltby (p. 252), análogas às de Délia. Lee-Stecum (p. 171) observa ainda que a figura de Peleu – cujo casamento se deu por vontade dos deuses – se assemelharia à do narrador, na medida em que este tampouco teria controle sobre sua paixão. Assim, a alusão replicaria o domínio quase divino de Délia sobre o eu poético (“god-like power of Delia over the poet”).

³⁴⁹ *Frenato...pisce*: lit. “por um peixe dotado de freios”. Cf. Ov. *Met.* 11.237 (*frenato delphine sedens*) e Maltby (p. 253).

³⁵⁰ *Diues amator*: figura comum na elegia, pode ser associado, de acordo com Maltby (p. 253), ao *miles gloriosus* (“soldado fanfarrão”) da comédia. A ligação entre riqueza e conquista amorosa é trabalhada na elegia 1.4 (v. 57-72), cf. Miller (p. 148).

³⁵¹ *Callida lena*: para figurações do personagem na elegia, comédia e também no gênero mimo, cf. Maltby *ad loc.*

³⁵² *Dapes*: o termo *daps*, que aparecera no verso 28 com o sentido de “sacrifício”, “oferenda” (cf. *OLD* sentido 1), parece ter aqui o sentido mais amplo de “refeição”, “banquete” (sentido 2). Maltby (p. 254), no entanto, recuperando 1.2.64, aponta tratar-se, possivelmente, de “sacrifícios para os deuses dos Infernos”.

³⁵³ *Felle*: o fel, tido comumente como causador da loucura (cf. Putnam, p. 105), era ingrediente comum das poções mágicas, cf. Plin. *Nat.* 28.7 e Maltby (p. 254), que atesta ainda o emprego metonímico de *poculum* (“copo”) com o sentido de “poção”, cf. Hor. *Epod.* 5.38; 17.80.

³⁵⁴ *Animae*: a ideia, de acordo com leitura de Putnam (p. 105), é que os espíritos daqueles a que ela arruinou voltarão para atormentá-la.

³⁵⁵ *Strix*: de acordo com Maltby (p. 255), as estriges eram associadas à morte, cf. Verg. *A.* 4.463-5. Sua alegada violência (*uiolenta*, v. 52, que pode também ser lido como objeto do verbo *canat*, cf. Maltby *ad loc.*), assim, remeteria, na verdade, à violência dos presságios que transmite.

³⁵⁶ *Fame stimulante*: para o emprego da expressão por outros autores, na caracterização de animais, cf. Maltby *ad loc.*

Herbasque sepulcris: embora essas ervas fossem usadas em poções, era considerado sacrilégio comê-las, cf. Ov. *Fast.* 4.750; Maltby (p. 255).

currat et inguinibus nudis ululetque per urbes,	55
post agat e triuiis aspera turba canum.	
eueniet: dat signa deus. sunt numina amanti,	
saeuit et iniusta lege relictæ Venus.	
at tu quam primum sagæ praecepta rapacis	
desere, nam donis uincitur omnis amor.	60
pauper erit praesto semper tibi, pauper adibit	
primus et in tenero fixus erit latere.	
pauper in angusto fidus comes agmine turbae	
subicietque manus efficietque uiam.	
pauper ad occultos furtim deducet amicos	65
uinclaque de niueo detrahet ipse pede.	
heu canimus frustra nec uerbis uicta patescit	
ianua sed plena est percutienda manu.	
at tu qui potior nunc es mea fata timeto:	
uersatur celeri fors leuis orbe rotae.	70

e corra com a virilha nua e uive pelas vilas,³⁵⁷ 55
no encalço a áspera matilha das encruzilhadas.
Resultará: dá os sinais um deus. Há numes dos amantes,³⁵⁸
e Vênus se enfurece, relegada pela injusta lei.³⁵⁹
Já tu, abandona logo os preceitos da rapinante
saga, pois com presentes todo amor se vence.³⁶⁰ 60
O pobre sempre estará disponível, será o primeiro³⁶¹
a se aproximar de ti e a se aferrar no tenro flanco.³⁶²
O pobre, companheiro fiel na multidão cerrada,
é que oferecerá as mãos e abrirá caminho.³⁶³
O pobre fará a furtiva escolta até amigos íntimos³⁶⁴ 65
e desatará, ele próprio, os laços do pé níveo.³⁶⁵
Ah, debalde cantamos, e nem com palavras a porta,
vencida, se abre, antes exige batida de uma mão aberta.³⁶⁶
Já tu, ora mais poderoso, teme meus fados:³⁶⁷
com giro ágil vira a leve roda da fortuna.³⁶⁸ 70

³⁵⁷ *Inguinibus nudis*: para o emprego de *inguen* em referência aos órgãos sexuais, cf. *OLD* (sentido 2). Maltby (p. 255) observa ainda que a assimilação da figura da *lena* à do lobo recupera o uso latino de *lupa* (“loba”) como sinônimo de meretriz. Já Miller (p. 148) comenta que a nudez de mulheres mais velhas seria considerada grotesca entre os romanos.

³⁵⁸ *Dat signa deus*: não fica claro que deus seria este, nem que sinal, especificamente, teria dado, cf. Maltby (p. 256). O estudioso destaca ainda o ritmo *staccato* do dístico, composto por quatro unidades progressivamente mais longas. No hexâmetro, por exemplo, temos: *eueniet* (4 sílabas); *dat signa deus* (5 sílabas); *sunt numina amanti* (6 sílabas).

³⁵⁹ *Saeuit*: o verbo recupera o adjetivo atribuído, versos antes, aos lobos (*saeuis...lupis*, v. 54). Reaparece também *relicta*, antes caracterizando os ossos (*ossa relicta*, v. 54) abandonados pelos animais.

Iniusta lege: “injusta” no sentido de que o pacto amoroso (cf. v. 7) foi rompido por Délia, contra quem Vênus, tomando partido do eu poético, se revolta, cf. Putnam (p. 106) e Maltby (p. 256).

³⁶⁰ *Donis uincitur omnis amor*: para o diálogo com Virgílio, cf. nota em 1.4.40 e Maltby *ad loc.*

³⁶¹ *Erit praesto*: a construção com o verbo *esse* (“ser”, “estar”) acompanhado do advérbio *praesto* (“à disposição”, “a serviço”) aparece em Plauto (*Men.* 982) caracterizando a relação entre um escravo e seu senhor, cf. Maltby (p. 257).

³⁶² *In tenero fixus erit latere*: de acordo com Maltby (p. 257), o uso da preposição *in* acompanhada de ablativo como complemento de *fixus* é inesperado (o mais comum seria o emprego de *ad* ou do dativo) e sugere nuances sexuais. Cf. discussão *ad loc.*

³⁶³ *Agmine turbae*: para a temática da multidão como obstáculo para os amantes, cf. Maltby *ad loc.*

³⁶⁴ *Deducet*: chamava-se *deductio*, conforme observa Miller (p. 149), ao ato de conduzir a esposa à casa de seu marido, como parte da cerimônia de casamento. Para discussão sobre outras leituras do trecho, cf. Maltby *ad loc.*

³⁶⁵ *Vinclat...pede*: o verso aludiria, conforme apontam Putnam (p. 106) e Maltby (p. 257), ao hábito de se retirarem os calçados numa situação de jantar festivo. Para a extensa discussão a respeito do sentido do dístico, considerado obscuro por muitos, cf. Maltby *ad loc.*

³⁶⁶ *Plena...manu*: lit. “mão cheia”, isto é, cheia de dinheiro, cf. Putnam (p. 107) e Maltby (p. 258).

³⁶⁷ *Fata*: seguimos aqui a edição de Maltby, que adota a conjuntura de Mureto. Outras edições, como a de Putnam, registram *furta* (“arroubos”).

³⁶⁸ *Fors*: em latim, a primeira alusão à roda da fortuna ocorre em Cícero (*Pis.* 22). Cf. ainda Ov. *Tr.* 5.8.7; *Pont.* 2.3.56; 4.3.31; Maltby *ad loc.*

non frustra quidam iam nunc in limine perstat
sedulus ac crebro prospicit ac refugit
et simulat transire domum, mox deinde recurrit
solus et ante ipsas excreat usque fores.
nescioquid furtiuus Amor parat. utere, quaeso,
dum licet: in liquida nat tibi linter aqua.

75

Alguém já está, e não de balde, plantado diligente³⁶⁹

à soleira, e a toda hora espreita e se detém;

finge estar passando pela casa, logo retorna

sozinho, e pigarreia em frente à mesma porta.

Amor furtivo qualquer coisa te reserva. Aproveita, peço,

75

enquanto podes: na água já balança o teu barquinho.³⁷⁰

³⁶⁹ *Quidam*: a referência pode ser ao próprio narrador ou a uma terceira pessoa, amante de Délia. Para a discussão interpretativa, cf. Maltby *ad loc.*

³⁷⁰ *In liquida nat tibi linter aqua*: os perigos da navegação aparecem aqui como metáfora para os do amor, cf. Prop. 2.4.19; Maltby (p. 260). O uso do adjetivo *liquida* junto a *aqua* é, de acordo com Maltby (p. 260), pioneirismo de Tibulo, no que seria seguido por Ovídio. Aqui, o adjetivo aludiria à correnteza e, portanto, à insegurança.

VI

Semper ut inducar blandos offers mihi uultus,
post tamen es misero tristis et asper, Amor.
quid tibi, saeue, rei mecum est? an gloria magna est
insidias homini composuisse deum?
nam mihi tenduntur casses. iam Delia furtim
nescioquem tacita callida nocte fouet.
illa quidem tam multa negat, sed credere durum est;
sic etiam de me pernegat usque uiro.
ipse miser docui quo posset ludere pacto
custodes: eheu nunc premor arte mea.
fingere tunc didicit causas ut sola cubaret,
cardine tunc tacito uertere posse fores.
tunc sucos herbasque dedi quis liuor abiret

5

10

VI

Para atrair-me, ofertas sempre amenos semblantes,³⁷¹

e então com este infeliz és triste e áspero, Amor.

Qual é, malvado, teu problema comigo? É grande glória³⁷²

haver um deus armado ciladas para um mortal?³⁷³

Redes afinal a mim se estendem. Já Délia furtivamente

5

a um qualquer acalenta, astuta, na calada da noite.³⁷⁴

Verdade que insiste em negar tudo, mas o duro é crer;³⁷⁵

da mesma maneira, vive a renegar-me para o marido.³⁷⁶

Pobre de mim, que ensinei como poderia iludir³⁷⁷

os guardas: agora, ai, me aflige minha própria arte.³⁷⁸

10

Aprendeu então a forjar pretextos para se deitar sozinha,

e a ser capaz de abrir as portas com calado gonzo.

Então ofereci sucos e ervas, para que sumisse a marca³⁷⁹

³⁷¹ *Inducar*: o verbo *inducere* (“induzir”) sugere aqui, de acordo com Maltby (p. 263), a metáfora do amor como caça, cf. Pl. As. 215-226; Prop. 2.32.19-20; 3.8.37; Tib. 1.9.46. Cf. também Catul. 30.8 (*inducens in amorem*).

Blandos: no primeiro livro de Tibulo, o adjetivo *blandus* aparece, além desta passagem, apenas em 1.2.22; o substantivo dele derivado (*blanditia*), contudo, figura em 1.1.72; 1.2.93; 1.4.71; 1.9.77. Plauto descreve Amor como *blandiloquentulus* em *Trin.* 239, cf. Maltby (p. 263).

³⁷² *Quid tibi, saeue, rei mecum est*: para a discussão a respeito da fixação do texto deste trecho, cf. Maltby *ad loc.* *Gloria*: assim como *asper*, no verso anterior, o termo *gloria* remete à abertura da elegia 1.5, cf. Maltby (p. 264), Putnam (p. 109) e Lee-Stecum (p. 180-181).

³⁷³ *Insidias composuisse*: a expressão é empregada por Cícero (cf. Putnam, p. 109), que menciona os “ardis de um discurso bem composto” (*compositae orationis insidiis*, *Orat.* 208). Para possíveis efeitos metapoéticos do verbo *componere*, cf. nosso estudo introdutório.

³⁷⁴ *Callida*: aqui atribuído a Délia, o adjetivo *callidus* (“astuto”, “calejado”) aparecera em 1.4.76 associado a *puer* (“menino”) e em 1.5.47 qualificando a *lena* (“alcoviteira”), cf. Maltby (p. 265), que vê no emprego do termo um indício do endurecimento (“hardening”) da atitude do eu poético em relação à amada.

³⁷⁵ *Quidem...sed*: para o uso conjunto dos termos a marcar uma relação de oposição entre as duas partes do verso, cf. Maltby *ad loc.* e *OLD* (sentido 3a).

³⁷⁶ *Illa...uiro*: Ovídio alude a este dístico na referência que faz a Tibulo em *Tr.* 2.447-8 (*credere iuranti durum putat esse Tibullus/ sic etiam de se quod neget illa uiro*), cf. Maltby (p. 266).

³⁷⁷ *Ludere*: o verbo tem aqui o sentido específico de “enganar” (“to trick, deceive”, cf. *OLD* sentido 9b), embora possa significar também “jogar” (sentido 1) ou “divertir-se” (sentido 5). Importante registrar ainda que o verbo, quando empregado com um complemento no acusativo, pode ter o sentido de “representar um personagem” (sentido 6b) ou mesmo de “escrever”, “produzir” um poema com fins de entretenimento (sentido 8b). Cf. também Catul. 50.

³⁷⁸ *Premor*: o verbo *premere*, cujo sentido mais concreto é “apertar”, “pressionar”, é empregado aqui em sentido figurado, significando “afligir”, cf. *OLD* (sentido 8). Ovídio usará do mesmo tipo de argumento em *Tr.* 2.449-50.

³⁷⁹ *Quis*: a forma arcaica do ablativo *quibus* ocorre em Tibulo também em 1.2.55, cf. Maltby (p. 266).

Liur: de acordo com Pichon (1991, p. 190), designa aqui as marcas resultantes da volúpia amorosa. Cf. também Prop. 3.8.22; Ov. *Am.* 1.8.98.

quem facit impresso mutua dente Venus.	
at tu, fallacis coniunx incaute puellae,	15
me quoque seruato peccet ut illa nihil.	
neu iuuenes celebret multo sermone caueto,	
neue cubet laxo pectus aperta sinu,	
neu te decipiat nutu, digitoque liquorem	
ne trahat et mensae ducat in orbe notas.	20
exibit quam saepe, time, seu uisere dicet	
sacra Bonae maribus non adeunda Deae.	
at mihi si credas, illam sequar unus ad aras;	
tunc mihi non oculis sit timuisse meis.	
saepe uelut gemmas eius signumque probarem	25
per causam memini me tetigisse manum.	
saepe mero somnum peperit tibi, at ipse bibebam	
sobria supposita pocula uictor aqua.	
non ego te laesi prudens; ignosce fatenti.	
iussit Amor; contra quis ferat arma deos?	30

que a mútua Vênus deixa com o cravar dos dentes.³⁸⁰

Mas tu, marido descuidado de enganadora moça,³⁸¹ 15

hás de vigiar também a mim, para que nunca ela te traia.³⁸²

E cuidarás que não frequente jovens de muita conversa,³⁸³

nem se deite com o pano solto e o peito descoberto,³⁸⁴

nem te engane com um aceno, nem traga no dedo

o vinho para traçar sinais no tampo da mesa.³⁸⁵ 20

Sempre que ela sair, teme-o, mesmo se disser que vai

aos ritos da Bona Dea, infrequentáveis por homens.³⁸⁶

Se em mim confiares, acompanho-a, a sós até os altares;³⁸⁷

e não me seja assim preciso temer pelos meus olhos.

Muita vez, como se eu examinasse as joias ou o anel de sinete, 25

lembro-me de, com tal pretexto, lhe haver tocado a mão.

Muita vez te pus a dormir com vinho, enquanto eu próprio,

trocando-o por água, triunfante, sóbrios copos bebia.

Não, não te feri intencionalmente; perdoa a este que confessa.

Ordenou-o Amor; contra deuses, quem pegaria em armas?³⁸⁸ 30

³⁸⁰ *Venus*: Maltby, cujo texto seguimos, opta pela inicial maiúscula a realçar a personificação do termo, ao contrário de Putnam, que, embora reputa possível essa personificação (dada a proximidade com *dente*), interpreta *uenus* como alusão ao ato sexual (“sex in a physical sense”, p. 110). Essa é, de fato, uma das acepções possíveis do termo (cf. *OLD* sentido 4), que pode ainda ser traduzido como “charme”, “graça” (sentido 3). A tradução de Ponchont (1955), ao explicar melhor o sentido do verso, desfaz a metáfora (“la meurtrissure que deux amants impriment avec la dente l’un sur l’autre”, p. 46).

³⁸¹ *Fallaxis*: o adjetivo *fallax* (“enganador”) aparece relacionado a *amica* em *Ov. Am.* 2.9.43 e a *opus* em *Prop.* 4.1.135. No último caso, conforme lembra Veyne (1985, p. 48), a expressão *fallax opus* alude aos próprios versos elegíacos (*elegos*).

³⁸² *Seruato*: a forma no imperativo futuro guarda traços da linguagem jurídica (cf. Maltby, p. 267) e confere solenidade ao pedido (cf. Putnam, p. 111).

Peccet: tanto Putnam (p. 111) como Maltby (p. 267) atestam o emprego desse verbo como alusão à infidelidade. Para a utilização do termo com esse sentido em contexto elegíaco, cf. Pichon (p. 227).

³⁸³ *Celebret*: embora signifique também “celebrar”, “honrar”, o sentido do verbo *celebrare* parece ser aqui o de “frequentar” (cf. *OLD* sentido 2b).

³⁸⁴ *Pectus aperta*: lit. “descoberta quanto ao peito”, por tratar-se de acusativo de relação, cf. Putnam (p. 111) e Maltby (p. 268).

³⁸⁵ *Digitoque...notas*: Ovídio viria a retrabalhar a temática da escrita com vinho sobre a mesa, como sinal secreto, em *Am.* 1.4.20, *Ars* 1.571-2 e *Tr.* 2.454, cf. Maltby (p. 268).

³⁸⁶ *Bonae Deae*: o culto à “Boa Deusa”, divindade romana associada à fertilidade, era reservado às mulheres. Ovídio (*Ars* 3.637-8) menciona a celebração à deusa como um bom pretexto para despistar um *custos* (“vigia”), cf. Maltby (p. 268).

³⁸⁷ *Aras*: ao se dirigir apenas até os altares (*arae*), localizados do lado de fora do templo, o eu poético não cometeria sacrilégio e, assim, como aponta no verso seguinte, não precisaria temer ser punido com a cegueira, cf. Maltby (p. 269), que remete a episódio semelhante em *Prop.* 4.9.53-60.

³⁸⁸ *Contra quis ferat arma deos*: a irresponsabilidade na afronta aos deuses remonta a Homero (*Il.* 6.129, 141; 17.489-90; 20.367-8), cf. Maltby (p. 270), que remete ainda ao conselho dado por um escravo a um jovem em Plauto *Cist.* 300 (*caue sis cum Amore tu unquam bellum sumpseris*).

ille ego sum (nec me iam dicere uera pudebit)
 instabat tota cui tua nocte canis.
 quid tenera tibi coniuge opus, tua si bona nescis
 seruare? frustra clauis inest foribus.
 te tenet, absentes alios suspirat amores 35
 et simulat subito condoluisse caput.
 at mihi seruandam credas: non saeua recuso
 uerbera, detrecto non ego uincla pedum.
 tunc procul absitis, quisquis colit arte capillos
 et fluit effuso cui toga laxa sinu; 40
 quisquis et occurret, ne possit crimen habere
 stet procul aut alia †stet procul† ante uia.
 sic fieri iubet ipse deus, sic magna sacerdos
 est mihi diuino uaticinata sono.
 haec, ubi Bellonae motu est agitata, nec acrem 45
 flammam, non amens uerbera torta timet.
 ipsa bipenne suos caedit uiolenta lacertos
 sanguineque effuso spargit inulta deam,

Sou eu aquele (já nem me envergonhará dizer a verdade)
a quem ameaçava a noite inteira a tua cadela.
Que necessidade tens de tenra esposa, se teus bens
não sabes vigiar? Debalde está na porta a chave.
Ela te aperta, pela ausência de amores outros suspira 35
e súbito finge que lhe começou a doer a cabeça.
Que confies a mim a que requer vigia: não recuso cruéis
castigos, longe de mim rejeitar correntes para os pés.³⁸⁹
Distanciai-vos, pois, vós que cuidais com arte dos cabelos³⁹⁰
e cuja toga solta se derrame sobre o largo peito; 40
quem quer que nos encontre, para evitar acusações
distancie-se, ou antes noutra rota †distancie-se†.³⁹¹
Assim ordena o próprio deus, assim vaticinou-me,³⁹²
com timbre divinal, uma grandiosa sacerdotisa.
Ela que, quando movida por Belona, nem a pungente³⁹³ 45
chama teme, insensata, nem os castigos torturantes.
Violenta, talha os próprios braços com o bipene³⁹⁴
e com o sangue derramado asperge, inabalada, a deusa.³⁹⁵

³⁸⁹ *At...pedum*: Maltby (p. 271) entrevê no dístico a sobreposição de duas interpretações: o marido reconheceria na disposição do eu poético em se tornar o *custos* de Délia (mesmo com o risco de punições por eventuais falhas no serviço) uma submissão que lhe agradaria; já Délia poderia enxergar nessa mesma submissão um sinal do *seruitium amoris* de que o amante se vale para conquistá-la. Não está descartada, no entanto, a possibilidade de que o castigo recaia sobre a própria Délia, sobretudo se tivermos em conta a ameaça proferida pelo eu poético nos versos 73-74.

³⁹⁰ *Capillos*: o cuidado excessivo com os cabelos e o uso de vestimentas soltas (v. 40) eram associados à moral relaxada (“loose morals”, cf. Maltby, p. 272).

³⁹¹ *Stet procul*: tanto Putnam (p. 113) como Maltby (p. 272) apontam o verso como corrompido e destacam o caráter ritualístico da repetição, aqui com efeito paródico. Para tentativas de restaurar o sentido do verso, cf. Maltby *ad loc.*

³⁹² *Sic fieri iubet*: lit. “assim ordena que seja feito”.

³⁹³ *Bellonae*: deusa romana da guerra, cujo nome deriva de *bellum*, “guerra” (cf. *OLD*; *Brill’s New Pauly*), Belona teve seu culto introduzido em Roma no tempo de Sula, cf. Putnam (p. 112). O estudioso aponta a menção à deusa no poema como apropriada à temática da *militia amoris*.

³⁹⁴ *Bipenne*: a palavra latina *bipennis*, assim como seu equivalente português, designa uma machadinha de dois gumes. Para a autoflagelação como parte do culto a Belona, cf. Maltby *ad loc.*

³⁹⁵ *Inulta*: formado a partir do prefixo com sentido de negação *in-* e do particípio do verbo *ulciscor* (“vingar”), o adjetivo *inultus* significa primeiramente “não vingado”, “impune” (cf. *OLD*). Maltby (p. 273) sugere, na mesma linha de Putnam (p. 114), que *inulta* tenha aqui o sentido de “ilesa”, “incólume” (“unharméd”), opção que contrasta com a imagem do sangue em profusão (*sanguineque effuso*, v. 48) decorrente dos cortes (*caedit*, v. 47) que sacerdotisa a si própria inflige. Parece-nos, portanto, que *inulta* alude aqui não exatamente à ausência de ferimentos, mas ao perfil inabalável da personagem, que, por contar com a simpatia e proteção da deusa (“protected by the goddess’ power”, cf. Lee-Stecum, p. 194), não sofre as consequências das feridas.

statque latus praefixa ueru, stat saucia pectus,
 et canit euentus quos dea magna monet: 50
 'parcite quam custodit Amor uiolare puellam,
 ne pigeat magno post tetigisse malo.
 attigerit, labentur opes, ut uulnere nostro
 sanguis, ut hic uentis diripiturque cinis.'
 et tibi nescioquas dixit, mea Delia, poenas; 55
 si tamen admittas, sit precor illa leuis.
 non ego te propter parco tibi, sed tua mater
 me mouet atque iras aurea uincit anus.
 haec mihi te adducit tenebris multoque timore
 coniungit nostras clam taciturna manus. 60
 haec foribusque manet noctu me affixa proculque
 cognoscit strepitus me ueniente pedum.
 uiue diu mihi, dulcis anus: proprios ego tecum,
 sit modo fas, annos contribuisse uelim.
 te semper natamque tuam te propter amabo: 65
 quidquid agit, sanguis est tamen illa tuus.
 sit modo casta doce, quamuis non uitta ligatos

De pé, espeto cravado no flanco, de pé, ferido o peito,³⁹⁶
canta os eventos que a grandiosa deusa profetiza: 50
‘Poupei-vos violar a moça que Amor guarda, para que³⁹⁷
depois, com enorme desgraça, não pese tê-la tocado.³⁹⁸
Venha alguém a tocá-la, hão de lhe escapar os recursos,
qual dissipa a ferida nossa o sangue, o vento as cinzas.’
De tuas penas, Délia minha, também disse não sei quê; 55
no entanto, se o admitires, trato de rogar que seja branda.³⁹⁹
Não, não é por tua causa que te poupo, é tua mãe que
me comove, me desbarata as iras a áurea senhora.⁴⁰⁰
Ela te conduz até mim pelas trevas, e com muito medo
une, silenciosa e às escondidas, as nossas mãos.⁴⁰¹ 60
Ela me espera à noite, aferrada à porta, e à distância
reconhece, ao me aproximar, o estrépito dos pés.
Vive bastante, cara senhora: pudera eu contigo,
se lícito apenas, compartilhar meus próprios anos.⁴⁰²
A ti e à tua filha, por tua causa, sempre amarei.⁴⁰³ 65
faça ela o que fizer, é sangue do teu sangue.
Ensina-a apenas a ser casta, ainda que faixa alguma

³⁹⁶ *Latus...pectus*: acusativos de relação, cf. Putnam (p. 114); Maltby (p. 273). Literalmente, portanto: “está de pé, perfurada no flanco com um espeto, está de pé, ferida no peito”.

³⁹⁷ *Parcite...uiolare*: para outras ocorrências do verbo *parcere* (“poupar”) acompanhado de infinitivo, cf. Ernout & Thomas (1964, p. 233) e Maltby *ad loc.*

³⁹⁸ *Tetigisse*: tendo em conta a ocorrência de *attigerit* no verso seguinte, bem como o sentido geral do dístico, Maltby (p. 274), cujo texto seguimos, adota a hipótese de Lee (1974) e registra *tetigisse* (“ter tocado”) ao invés de *didicisse* (“ter aprendido”), presente nos manuscritos. Subentendemos um *eam* como complemento de *tetigisse*, interpretando *magno malo* como “nesta situação de grande infortúnio” ou “para seu grande infortúnio”. Ponchont, que adota a opção *didicisse*, traduz *magno malo* como ablativo de instrumento (“par un terrible châtiment”, p. 48).

³⁹⁹ *Admittas*: o verbo *admittere* abre-se aqui a muitas interpretações. Enquanto Maltby (p. 274) identifica duas possibilidades principais (“ser culpado”, “cometer”, “perpetrar”, cf. *OLD* sentido 13, ou “receber (um amante)”, cf. *OLD* sentido 2), Putnam (p. 114) avança ainda com uma terceira: a ideia de “admitir (uma traição)”.

⁴⁰⁰ *Aurea*: literalmente “áureo”, “dourado”, o adjetivo *aureus* significa aqui, de acordo com o *OLD* (sentido 5), “de grande excelência ou beleza, esplêndido”. Outros significados possíveis são “coberta de ouro” (sentido 2) e “reluzente como o ouro” (sentido 4). Putnam (p. 115) sugere que, embora esteja comumente associado à sedução (“seductive feminine beauty”), o termo aluda aqui à integridade moral da senhora (“moral fiber”). Para outras interpretações possíveis, cf. Maltby *ad loc.*; Gaisser (1971a, p. 210-211).

⁴⁰¹ *Coniungit...manus*: assim como *adducit*, no verso anterior, a expressão remete ao cerimonial de um casamento, cf. Putnam (p. 115); Maltby (p. 275).

⁴⁰² *Fas*: “aquilo que é correto ou permitido por lei divina” (cf. *OLD* sentido 1).

⁴⁰³ *Te...tuam...te*: para a expressiva repetição de pronomes de 2ª pessoa, que remete ao verso 57, cf. Wills (1996, p. 264-268).

impediatur crines nec stola longa pedes.
 et mihi sint durae leges, laudare nec ullam
 possim ego quin oculos appetat illa meos; 70
 et, siquid peccasse putet, ducarque capillis
 immerito pronas proripiarque uias.
 non ego te pulsare uelim, sed uenerit iste
 si furor, optarim non habuisse manus.
 nec saeuo sis casta metu sed mente fideli; 75
 mutuus absenti te mihi seruet amor.
 at quae fida fuit nulli, post uicta senecta
 ducit inops tremula stamina torta manu,
 firmaque conductis adnectit licia telis,
 tractaque de niueo uellere ducta putat. 80
 hanc animo gaudente uident iuuenumque cateruae
 commemorant merito tot mala ferre senem.
 hanc Venus ex alto flentem sublimis Olympo
 spectat et infidis quam sit acerba monet.
 haec aliis maledicta cadant. nos, Delia, amoris 85
 exemplum cana simus uterque coma.

prenda as madeixas, nem cubra estola longa os pés.⁴⁰⁴

E que me sejam duras as leis, e que nenhuma outra

eu possa enaltecer sem que ela me ataque os olhos; 70

E, se imaginar que lhe traí, levem-me pelos cabelos,

injustamente, e arrastem-me por caminhos íngremes.⁴⁰⁵

Não, não gostaria de te bater, mas se acaso surgisse

esse furor, desejaria eu que já não tivesse as mãos.

E não sejas casta por um medo atroz, mas mente fiel; 75

mútuo, conserve-te o amor para mim, mesmo ausente.

Já a que a ninguém foi fiel, depois de vencida pela velhice,

puxa, pobre, com a mão trêmula os enrolados fios,

e junta os firmes liços em arrendadas tramas,⁴⁰⁶

e limpa os tufos de lã tirados ao níveo velo.⁴⁰⁷ 80

Olham-na com enorme animação, e bandos de jovens

recordam que a velha sofre justamente tantos males.

Observa-a a chorar, do alto Olimpo, a sublime

Vênus, que lembra o quanto é dura com os infiéis.

Recaiam sobre outros essas maldições. Nós dois, Délia, 85

exemplo de amor sejamos, de cabelo branco.

⁴⁰⁴ *Vitta...stola*: usadas pelas matronas romanas, tanto a “vita” (faixa de lã para a cabeça) como a “estola” (vestimenta longa) são símbolos de respeitabilidade, cf. *OLD* (sentido 2); Putnam (p. 116); Maltby (p. 276).

Impediat: o verbo *impedire* tem como sujeito, aqui, tanto *uitta* como *stola longa*. Literalmente, portanto: “ainda que faixa alguma impeça as madeixas presas, ou estola longa [impeça] os pés”. Além do jogo etimológico *impediat/pedes*, Putnam (p. 116) registra o estranhamento causado por *ligatos*, uma vez que, sem a faixa, seria de esperar que os cabelos estivessem soltos, não presos. A ideia, no entanto, é de que não haveria faixa que contivesse, deixando-os assim *ligados*, os cabelos.

⁴⁰⁵ *Pronas...uias*: para a fixação do texto, bem como outras interpretações da expressão, cf. Maltby *ad loc*.

⁴⁰⁶ *Conductis*: o fato de o tear que usa ser alugado (“taken under contract”, “leased”, cf. *OLD*) sublinha a condição de pobreza da personagem, cf. Putnam (p. 117).

Licia: aplicado à tecelagem (cf. *OLD* sentido 2), o termo latino *licium* resultou no português “liço”, para que o dicionário Caldas Aulete oferece a seguinte definição: “o sistema de vários fios longitudinais seguros entre duas travessas (liçaróis), suspensos verticalmente, através do qual passam os fios da urdidura de qualquer tear, e que, pelo seu abaixamento ou elevação ao passar a lançadeira, determina o feitura e qualidade do tecido”.

Telis: o termo *tela* pode designar tanto um conjunto de fios (cf. *OLD* sentido 3) como o próprio tear (sentido 4). Para esclarecimentos a respeito do processo, cf. Maltby *ad loc*.

⁴⁰⁷ *Tractaque*: de acordo com o *OLD*, o substantivo *tractum*, derivado do particípio do verbo *trahere* (“trazer”, “puxar”, “arrastar”), designa o tufo de lã usado na tecelagem (“flock of wool drawn out for spinning”). Já o termo *uellus*, que resultou no português “velo”, indica a lã tosquiada (“wool taken from a sheep”, cf. *OLD* sentido 1).

VII

Hunc cecinere diem Parcae, fatalia nentes

stamina non ulli dissoluenda deo,

hunc fore Aquitanas posset qui fundere gentes,

quem tremeret forti milite uictus Atur.

euenere: nouos pubes Romana triumphos

5

uidit et euinctos bracchia capta duces;

at te uictrices lauros, Messalla, gerentem

portabat nitidis currus eburnus equis.

non sine me est tibi partus honos: Tarbella Pyrene

testis et Oceani litora Santonici,

10

testis Arar Rhodanusque celer magnusque Garunna,

Carnutis et flauī caerula lymp̄ha Liger.

VII

Este dia precantaram-no as Parcas, tecendo os fios⁴⁰⁸

fatais que por deus algum podem ser desfeitos;

dia este que desbarataria as gentes aquitanas,⁴⁰⁹

faria tremer o Aturro, por valente soldado vencido.⁴¹⁰

Aconteceu: a novos triunfos o povo romano⁴¹¹

5

assistiu, e a atados gerais de braços cativos;⁴¹²

a ti, Messala, que levava os louros da vitória,

conduzia ebúrneo carro com cavalos luzidios.

Não sem mim te veio a glória à luz: os Pirineus dos tarbelos⁴¹³

são testemunha, e os litorais oceânicos dos santões,⁴¹⁴

10

testemunha o Árar e o Ródano ágil e o grande Garona,

e o Líger, linfa cerúlea do flavo carnuto.⁴¹⁵

⁴⁰⁸ *Hunc...diem*: aniversário de Messala, patrono de Tibulo, aqui celebrado sobretudo por conta de suas conquistas militares. De acordo com Maltby (p. 282), este é o primeiro registro em latim de elementos do *genethliacon*, poema comemorativo ao aniversário (“birthday poem”), de que são exemplos posteriores Prop. 3.10; Hor. *Carm.* 4.11; Ov. *Tr.* 3.13.

Cecinere: o verbo *canere* tem aqui o sentido específico de “profetizar”, “predizer” (cf. *OLD* sentido 8).

Parcae: divindades associadas aos fados, as Parcas (equivalentes às Moiras da tradição helênica) são frequentemente representadas, na literatura, a tecer os fios do destino (*fatalia stamina*), pelo que ficavam conhecendo tudo o que viria acontecer na vida dos homens, cf. Maltby (p. 282). Cf. também Catul. 64.323-81; Verg. *A.* 12.150; *Brill's New Pauly*.

⁴⁰⁹ *Aquitanas...gentes*: a Aquitânia ocupava a porção sudoeste da Gália Transalpina (o que hoje seria a França), cf. Caes. *Gal* 1.1; Maltby (p. 283). A vitória de Messala na região foi celebrada com um triunfo no ano de 27 a.C., cf. Putnam (p. 119).

⁴¹⁰ *Atur*: trata-se do rio Aturro, localizado na porção sudoeste da Aquitânia (hoje França) e atualmente chamado de Adour. Adotamos aqui a edição de Maltby, que, ao contrário de Putnam, acompanha a correção proposta por Escalígero (1540-1609) e registra *Atur* ao invés de *Atax* (presente nos manuscritos), sob o argumento de que o último rio – atual Aude – estaria localizado mais a leste, já na Gália Narbonense, um pouco distante, portanto, da referida Aquitânia.

⁴¹¹ *Triumphos*: mais alta honraria concedida a um general romano, o *triumphus* consistia num ritual de procissão do exército pela cidade após o término de uma campanha militar bem-sucedida. Acompanhado de seu exército, o general passava a noite no Campo de Marte, de onde na manhã seguinte partia em procissão rumo ao templo de Júpiter, no monte Capitolino, cf. *Brill's New Pauly*; Putnam (p. 120). Tibulo oferece, entre os versos 5 e 8 deste poema, conforme observa Maltby (p. 283), um quadro em que figuram alguns dos principais elementos da cerimônia: os espectadores, os prisioneiros de guerra e toda a honra em torno do *triumphator* – no caso, Messala, cuja vitória na Aquitânia fora celebrada em 25 de setembro do ano de 27 a.C.

⁴¹² *Bracchia capta*: acusativo de relação, cf. Maltby (p. 284), donde literalmente: “generais atados quanto aos braços cativos”. Além da dupla hipálage – os generais é quem são cativos, os braços é que estão atados – observada por Putnam (p. 120), merece nota ainda a estrutura paralelística e quiásmatica que costura o dístico.

⁴¹³ *Pyrene*: a cadeia montanhosa dos Pirineus forma a fronteira entre o que hoje são França e Espanha.

⁴¹⁴ *Tarbella* e *Santonici*: povos da Aquitânia, cujos nomes figuram aqui em suas formas adjetivais (a primeira delas rara, cf. Maltby, p. 285).

⁴¹⁵ *Arar*, *Rhodanus*, *Garunna* e *Liger*: todos rios da região da Gália.

Carnutis: os carnutos eram um povo da Gália.

an te, Cydne, canam, tacitis qui leniter undis
caeruleus placidis per uada serpis aquis?
quantus et aetherio contingens uertice nubes 15
frigidus intonsos Taurus alat Cilicas?
quid referam ut uolitet crebras intacta per urbes
alba Palaestino sancta columba Syro?
utque maris uastum prospectet turribus aequor
prima ratem uentis credere docta Tyros? 20
qualis et, arentes cum findit Sirius agros,
fertilis aestiua Nilus abundet aqua?
Nile pater, quanam possim te dicere causa
aut quibus in terris occuluisse caput?
te propter nullos tellus tua postulat imbres, 25
arida nec pluuiio supplicat herba Ioui.

Devo cantar-te, Cidno, que em caladas correntes, cerúleo,⁴¹⁶
 suave serpenteias por baixios de águas plácidas?⁴¹⁷
 Ou o tamanho do Tauro, que, tocando as nuvens⁴¹⁸ 15
 com o etéreo cume, fresco nutre os intonsos cílices?⁴¹⁹
 Ou dizer algo sobre como esvoaça, por densas cidades,
 intacta, a pomba branca sagrada ao palestino sírio?⁴²⁰
 E como das torres Tiro contempla a vasta planície do mar,⁴²¹
 ela que primeiro aprendeu a confiar o remo aos ventos?⁴²² 20
 E como, ao fender Sírio os campos ressequidos,⁴²³
 o fértil Nilo transborda com a água do verão?⁴²⁴
 Pai Nilo, por que razão e em que terras
 poderei dizer que ocultaste a cabeça?⁴²⁵
 Graças a ti, teu solo nenhum aguaceiro demanda, 25
 nem suplica, árida, a relva ao pluvioso Júpiter.⁴²⁶

⁴¹⁶ *Cydne*: o Cidno era o principal rio da antiga Cilícia, região da Ásia Menor, cf. Maltby (p. 286). A partir deste verso, observa o estudioso, passa a ser relatada a expedição de Messala ao leste, já antes aludida em 1.3. Para outras referências, cf. Maltby *ad loc.*

⁴¹⁷ *Tacitis...undis e placidis...aquis*: além de destacar a sonoridade possivelmente imitativa do som das águas (pela repetição de *-is*, nas duas expressões, e de /k/ e /l/, ao longo do verso), Maltby (p. 287) sugere que *tacitis undis* deva ser lido como um ablativo de modo (relacionado ao verbo *serpis*), enquanto *placidis aquis* poderia ser interpretado como ablativo de qualidade/descrição (relacionado a *uada*).

Vada: embora o uso no plural de *uadum* seja frequente na poesia, quando assume o sentido menos estrito de “águas” (cf. *OLD* sentido 4), o termo designa especificamente a parte mais rasa de um rio ou do mar (sentido 1). O português derivou da palavra seu equivalente “vau”, cf. Houaiss.

⁴¹⁸ *Quantus*: subentende-se *canam* (v. 13).

⁴¹⁹ *Taurus*: cadeia montanhosa localizada na parte sul da Ásia Menor (cf. *OLD*), o Tauro se estendia pelos territórios da Cária, Lícia e Cilícia, cf. *Brill's New Pauly*.

Cilicas: os Cílices eram habitantes da Cilícia, território na Ásia Menor que faz parte da atual Turquia e se tornou província romana em 102 a.C., cf. *Brill's New Pauly*.

⁴²⁰ *Alba...columba*: as pombas brancas eram sagradas para Astarte, deusa síria equivalente à Vênus romana, cf. Putnam (p. 121); Maltby (p. 287).

Palaeestino...Syro: “palestino” designa aqui uma região específica dentro da Síria, cf. Maltby (p. 287).

⁴²¹ *Maris uastum...aequor*: a expressão ocorre na épica de Virgílio (*A.* 2.780), cf. Maltby (p. 288).

⁴²² *Prima*: a temática do “primeiro inventor” aparece em Tibulo também em 1.4.59-60, cf. Maltby (p. 288). Putnam (p. 121) lembra ainda, evocando Hor. *Carm.* 1.3.9 e Prop. 1.17.13-14, que a primazia da navegação é vista com frequência, na literatura latina, a partir de uma perspectiva negativa, e não positiva, como aqui é o caso. Cf. também Catul. 64.11.

Tyros: a cidade fenícia de Tiro era conhecida, entre outras coisas, por suas altas construções, cf. Strabo 16.757; Maltby (p. 288).

⁴²³ *Sirius*: principal estrela da constelação de Cão Maior, que marca a chegada do verão, cf. 1.1.27-8; 1.4.41-1; Putnam (p. 122).

⁴²⁴ *Nilus*: Maltby (p. 288) identifica no trecho, que alude às anuais cheias do rio egípcio, um diálogo com uma passagem de Calímaco (fr. 384.27) que celebra as vitórias atléticas de Sosíbio, ministro de Ptolomeu IV, do Egito. Não seria gratuita (“unlikely to be fortuitous”), segundo o estudioso, a retomada do trecho num poema elogioso a Messala, que era próximo de Augusto.

⁴²⁵ *Caput*: literalmente “cabeça”, aqui alude à “fonte” do rio (cf. *OLD* sentido 11), envolta em mistério para os antigos.

⁴²⁶ *Pluio*: o epíteto é raro, sendo mais comum o equivalente *imbricator*, cf. Putnam (p. 122).

te canit atque suum pubes miratur Osirim
 barbara, Memphitem plangere docta bouem.
 primus aratra manu sollerti fecit Osiris
 et teneram ferro sollicitauit humum. 30
 primus inexpertae commisit semina terrae
 pomaque non notis legit ab arboribus.
 hic docuit teneram palis adiungere uitem,
 hic uiridem dura caedere falce comam.
 illi iucundos primum matura saporos 35
 expressa incultis uua dedit pedibus.
 ille liquor docuit uoces inflectere cantu,
 mouit et ad certos nescia membra modos.
 Bacchus et agricolae magno confecta labore
 pectora tristitiae dissoluenda dedit. 40
 Bacchus et afflictis requiem mortalibus affert,
 crura licet dura compede pulsa sonent.
 non tibi sunt tristes curae nec luctus, Osiri,
 sed chorus et cantus et leuis aptus amor,
 sed uarii flores et frons redimita corymbis, 45

Canta-te a ti e a Osíris admira o povo bárbaro,⁴²⁷
 ensinado a lamentar o boi de Mênfis.⁴²⁸

Foi Osíris o primeiro a construir os arados com
 mão astuta e a revolver com o ferro o solo tenro. 30

O primeiro a depositar na terra intocada as sementes⁴²⁹
 e a colher os frutos de árvores ainda desconhecidas.

Ele ensinou a ligar a tenra videira às estacas,
 a podar com a foice dura a coma verdejante.

Foi ele o primeiro a ganhar sabores agradáveis 35
 da uva madura, espremida por incultos pés.⁴³⁰

E esse licor ensinou a articular em canto as vozes,
 e a mover os néscios membros na cadência certa.⁴³¹

Baco deu ao agricultor liberar da tristeza
 o peito extenuado pelo enorme esforço.⁴³² 40

Baco leva aos mortais aflitos o sossego, mesmo
 que as pernas ressoem sacudindo duros grilhões.

Não te convêm os tristes cuidados, nem o luto,
 Osíris, mas a dança e os cantos e o leve amor,⁴³³

as flores variegadas e a fronte coroada de heras,⁴³⁴ 45

⁴²⁷ *Osirim*: o deus egípcio Osíris, irmão e marido de Ísis (cf. nota a 1.3.23), era identificado com o rio Nilo e, pelo fato de haver alegadamente iniciado os homens na vinicultura, associado a Baco, cf. Maltby (p. 289-290).

⁴²⁸ *Memphitem...bouem*: havia na cidade egípcia de Mênfis, conforme afiança Maltby (p. 290), um templo consagrado a Ápis, boi que seria a encarnação de Osíris. A respeito da influência egípcia em Tibulo, cf. Koenen (1976, p. 141).

⁴²⁹ *Terrae*: comentários como o de Sêrvio à Eneida apontam para a relação do nome egípcio Ísis com a palavra “terra” (*Isis...lingua Aegyptiorum est terra*, A. 8.696). A associação é apontada por Maltby (p. 291), que sinaliza ainda o teor possivelmente sexual (“sexual overtones”) de *commisit semina*.

⁴³⁰ *Incultis...pedibus*: tendo em conta o dístico que se segue, Maltby (p. 292) admite a possibilidade de a expressão aludir aqui ao “pé” enquanto unidade métrica da poesia. A esse respeito, cf. nosso estudo introdutório.

⁴³¹ *Certos...modos*: a referência é, de acordo com Maltby (p. 292), à invenção da métrica, cf. *Ov. Fast.* 3.388; *Pont.* 4.10.66.

⁴³² *Tristitia*: o chamado genitivo de separação, influência do grego (cf. Putnam, p. 123), é de uso raro, bem como a construção com o verbo *dare* acompanhado de gerundivo, cf. Maltby (p. 293).

⁴³³ *Aptus*: lit. “adequado”, “conveniente”. Com base em comentário de Maltby (p. 294), interpretamos *tibi* como complemento de *aptus*, subentendendo o adjetivo também nas orações anteriores: *non tibi sunt [apti] (...)*.

⁴³⁴ *Corymbis*: a hera era adorno associado à figura de Baco, cf. *Prop.* 3.17.29; *Stat. Theb.* 7.570; Maltby (p. 294).

fusa sed ad teneros lutea palla pedes
 et Tyriae uestes et dulcis tibia cantu
 et leuis occultis conscia cista sacris.
 huc ades et Genium ludis Geniumque choreis
 concelebra et multo tempora funde mero. 50
 illius et nitido stillent unguenta capillo,
 et capite et collo mollia sarta gerat.
 sic uenias, hodiernae: tibi dem turis honores,
 liba et Mopsopio dulcia melle feram.
 at tibi succrescat proles quae facta parentis 55
 augeat et circum stet ueneranda senem.
 nec taceat monumenta uiae quem Tuscula tellus
 candidaque antiquo detinet Alba Lare.
 namque opibus congesta tuis hic glarea dura
 sternitur, hic apta iungitur arte silex. 60
 te canat agricola a magna cum uenerit urbe

e a mantilha amarelada que se estende aos tenros pés,⁴³⁵
e as vestimentas tírias e o doce canto da flauta,⁴³⁶
e o cesto leve cúmplice de ocultos objetos sacros.⁴³⁷
Vem e celebra o Gênio com jogos, celebra o gênio⁴³⁸
com danças, e inunda as tēmporas com muito vinho. 50
E de seu cabelo reluzente escorram os unguentos,
e sustente na cabeça e no pescoço delicadas coroas.
Vem, pois, espírito do dia: e eu com incenso te honre⁴³⁹
e a ti oferte doces bolos com mel da Mopsópia.⁴⁴⁰
E a teu pé, Messala, cresça prole que engrandeça⁴⁴¹ 55
os feitos do pai e a ele, velho, veneranda circunde.
E não cale as vias monumentais aquele a que detém⁴⁴²
o solo tusculano ou a cândida Alba de antigo Lar.⁴⁴³
Afinal, com recursos teus, aqui o duro cascalho compacto⁴⁴⁴
se espalha, aqui com apropriada arte se junta a pedra.⁴⁴⁵ 60
A ti cante o agricultor ao voltar da grande urbe

⁴³⁵ *Teneros...pedes*: a expressão é frequentemente empregada por Ovídio em relação à delicadeza dos pés femininos, cf. *Am.* 1.4.44; *Ars* 1.162; 2.212; 2.534; Maltby (p. 294). O adjetivo é também recorrente em Tibulo, e aparece em 1.9.30 qualificando os pés de Márato.

Lutea palla: vestimenta de uso restrito às mulheres e aos atores (cf. *OLD*), a *palla* é também associada ao deus Baco, cf. *Prop.* 3.17.32; *Stat. Ach.* 1.262; Maltby (p. 294). De acordo com Putnam (p. 124), a cor amarelada, dita feminina por Plínio (*Nat.* 21.46), sublinharia a feminilidade da figura de Osíris no poema.

⁴³⁶ *Tyriae*: a tinta púrpura produzida na região de Tiro era sinônimo riqueza e festividade, cf. 1.2.77.

⁴³⁷ *Conscia cista*: a ideia, nessa personificação, é de que o cesto, por conter os objetos sagrados, estaria a par (*conscia*) dos procedimentos relativos ao culto a Osíris, cf. Maltby (p. 295).

⁴³⁸ *Genium*: espécie de personalidade divinizada (“deified personality”, cf. *Brill’s New Pauly*) que protege a vida de um homem desde o seu nascimento, sendo reverenciada sobretudo no dia de seu aniversário. Nesta passagem, o deus Osíris é convidado a celebrar o gênio de Messala, cf. Putnam (p. 124).

⁴³⁹ *Hodierne*: a forma no vocativo do adjetivo *hodiernus* significaria aqui, subentendida a apóstrofe ao gênio, algo como “ó, [espírito] do dia de hoje” (“spirit of the day”, cf. Maltby, p. 296).

⁴⁴⁰ *Liba*: designa *libum* um bolo à base de farinha, ovos e queijo (cf. *Cato Agr.* 75; Maltby, p. 297) utilizado como oferenda aos deuses (cf. *OLD*). Durante as *Liberalia*, festividades em honra a Líber (Baco), adicionava-se mel aos *liba*, cf. *Ov. Fast.* 3.735-6; 761-2.

Mopsopia: ficava na Mopsópia (antigo nome para a Ática, cf. *OLD*) o monte Himeto, cujo mel era famoso. Para possíveis referências gregas, cf. Maltby *ad loc.*

⁴⁴¹ *At tibi*: o destinatário passa implicitamente a ser Messala.

⁴⁴² *Viae*: coube a Messala a responsabilidade pela reforma de um trecho da Via Latina entre as cidades de Alba Longa e Túsculo. Para informação mais detalhada a respeito do programa de reparos empreendido por Augusto a seguir às guerras civis, cf. McCracken (1932).

⁴⁴³ *Candidaque...Alba*: referência a Alba Longa, cidade que teria sido fundada por Ascânio, filho de Eneias, o que explica o adjetivo *antiquo* (“antigo”). Para Maltby (p. 298), é possível que a expressão guarde referência velada ao próprio poeta (Álbio Tibulo), e a seu estilo “puro”.

⁴⁴⁴ *Opibus...tuis*: os reparos foram financiados com os espólios acumulados por Messala durante suas campanhas militares, cf. Putnam (p. 125).

⁴⁴⁵ *Namque...silex*: o dístico alude à técnica de pavimentação da época, quando se acomodavam as pedras (*silex*) sobre uma camada de cascalho (*glarea*), cf. *Vitr.* 7.1.1sq.; Maltby (p. 298).

serus inoffensum rettuleritque pedem.
at tu, Natalis, multos celebrande per annos,
candidior semper candidiorque ueni.

já tarde, retrocedendo com desimpedido passo.
E tu, Natal, a ser por muitos anos celebrado,⁴⁴⁶
volta mais cândido, cada vez mais cândido.

⁴⁴⁶ *Natalis*: gênio do nascimento, cf. *OLD* (*natalis*², sentido 3)

VIII

Non ego celari possum quid nutus amantis
 quidue ferant miti lenia uerba sono,
nec mihi sunt sortes nec conscia fibra deorum,
 praecinit euentus nec mihi cantus auis:
ipsa Venus magico religatum bracchia nodo 5
 perdocuit, multis non sine uerberibus.
desine dissimulare: deus crudelius urit
 quos uidet inuitos succubuisse sibi.
quid tibi nunc molles prodest coluisse capillos
 saepeque mutatas disposuisse comas, 10
quid fuco splendente genas ornare, quid unguis
 artificis docta subsecuisse manu?
frustra iam uestes frustra mutantur amictus
 ansaque compressos colligat arta pedes.
illa placet, quamuis inculto uenerit ore 15
 nec nitidum tarda compserit arte caput.
num te carminibus num te pallentibus herbis

VIII

A mim não me pode escapar o significado do aceno⁴⁴⁷
de um amante, ou das suaves palavras em voz doce;⁴⁴⁸
não que eu conte com as sortes, com entranhas dos deuses
côncias, ou me prenuncie eventos o canto de uma ave:⁴⁴⁹
foi Vênus mesma quem o ensinou a mim, amarrado pelos⁴⁵⁰ 5
braços com um mágico laço, e não sem numerosos castigos.
Deixa de dissimulação: mais cruelmente abrasa o deus
aqueles que nota terem-lhe sucumbido contrariados.
De que te vale, agora, ter cuidado dos cabelos macios
e tantas vezes ter disposto diferente o penteado? 10
De que vale embelezar as faces com vermelho cintilante,⁴⁵¹
de que te ter cortado as unhas a douta mão de artífice?
Debalde as vestes, os mantos são trocados,
debalde aperta a tira justa os comprimidos pés.⁴⁵²
Já ela, agrada mesmo vindo com o rosto descuidado, 15
sem arranjar a fronte luzidia com morosa arte.
Acaso a ti com encantos, acaso a ti com pálidas ervas⁴⁵³

⁴⁴⁷ *Celari*: o emprego do verbo *celare* na voz passiva teria aqui, de acordo com Putnam (p. 127), o sentido de “to have concealed from me”. Esse uso do verbo é atestado pelo *OLD* (sentido 5), cf. Maltby (p. 302).

⁴⁴⁸ *Ferant*: “to convey (a meaning, mean”, cf. *OLD* (sentido 26d); Maltby (p. 302).

Lenia uerba: o adjetivo *lenis* sugere suavidade, brandura (cf. *OLD* sentidos 1 e 2), espécie de contenção que também se aplica quando em referência às palavras (sentido 6b). Ovídio emprega *lenia uerba* em *Am.* 2.1.22 e *Pont.* 1.2.72, cf. Maltby (p. 303). De acordo com o estudioso, seria possível interpretar o adjetivo, com base em *Prop.* 1.11.13 e *Hor. Carm.* 1.9.19, como “sussurrado” (“whispered”). Putnam (p. 127) sugere ainda, como outro significado possível (entre muitos), “gentil” (“gentle”), no sentido de que as palavras seriam convincentes, persuasivas. Ainda de acordo com Putnam, *lenia*, assim como *miti*, funcionaria como antônimo de palavras como *acutus* ou *asper* – a última, como vimos, recebe particular destaque em algumas elegias de Tibulo, como por exemplo em 1.5.1.

⁴⁴⁹ *Sortes*, *fibra* e *auis*: além da adivinhação por meio das *sortes*, já mencionada em 1.3.11-12, faz-se referência, conforme aponta Maltby (p. 303), a outras duas modalidades de *diuinitio*: a dos arúspices (por meio do exame das entranhas de vítimas sacrificadas) e a dos áugures (a partir do canto ou voo dos pássaros). Para a assimilação da figura do eu poético à do adivinho, cf. Maltby *ad loc.*

⁴⁵⁰ *Magico nodo*: embora esse “nó mágico” possa aludir metaforicamente ao *seruitium amoris* do eu poético (na medida em que este se coloca em posição análoga à de um escravo diante da deusa do amor), é também possível entrever, com Maltby (p. 303-304), referência a algum tipo de cerimônia religiosa alternativa, já que os ritos convencionais, ao que se sabe, não permitiam que nada estivesse atado ou amarrado, cf. 1.5.15.

⁴⁵¹ *Fuco*: designa *fucus* uma planta marinha (*Rocella tinctoria*) de que se extraía uma cor vermelha usada como tinta e cosmético, cf. *OLD*. De acordo com Putnam (p. 128) e Maltby (p. 306), o verso alude à pintura do rosto com ruge e compõe o quadro do *puer delicatus* que começa a ser traçado a partir do verso 9.

⁴⁵² *Compressos...pedes*: para a beleza associada aos pés pequenos, cf. Maltby *ad loc.*

⁴⁵³ *Pallentibus*: tanto Putnam (p. 129) como Maltby (p. 307) sugerem que o adjetivo tem aqui sentido ativo: ervas que empalidecem, portanto, já que de resto seria complicado compreender a coloração a elas atribuída. Para discussão mais aprofundada sobre o emprego do termo, cf. Maltby *ad loc.*

deuouit tacito tempore noctis anus?
 cantus uicinis fruges traducit ab agris,
 cantus et iratae detinet anguis iter, 20
 cantus et e curru Lunam deducere temptat,
 et faceret si non aera repulsa sonent.
 quid queror heu misero carmen nocuisse, quid herbas?
 forma nihil magicis utitur auxiliis;
 sed corpus tetigisse nocet sed longa dedisse 25
 oscula sed femori conseruisse femur.
 nec tu difficilis puero tamen esse memento;
 persequitur poenis tristia facta Venus.
 munera nec poscas; det munera canus amator
 ut foueat molli frigida membra sinu. 30
 carior est auro iuuenis cui leuia fulgent
 ora nec amplexus aspera barba terit.
 huic tu candentes umero suppose lacertos
 et regum magnae despiciantur opes.
 at Venus inuenit puero concumbere furtim, 35
 dum timet et teneros conserit usque sinus,
 et dare anhelanti pugnantibus umida linguis
 oscula et in collo figere dente notas.
 non lapis hanc gemmaeque iuuant quae frigore sola
 dormiat et nulli sit cupienda uiro. 40

enfeitiçou uma velha, na hora silente da noite?
 Canto que transfere a colheita de campos vizinhos,
 canto que impede a passagem da serpente irada, 20
 canto que da carruagem tenta derrubar a Lua,
 e conseguiria, não soassem vibrados bronzes.⁴⁵⁴
 Ah, lamento terem sido encantos e ervas a danar o infeliz?⁴⁵⁵
 De nenhum recurso mágico se vale a formosura;
 danoso mesmo é ter tocado um corpo, e dado⁴⁵⁶ 25
 longos beijos, e entrelaçado a coxa noutra coxa.
 E tu, lembra de não seres tão difícil com o menino;⁴⁵⁷
 com punições revida Vênus os gestos hostis.
 E não peças prendas; dê prendas o amante idoso,
 visando acalentar os membros frios em suave colo. 30
 Mais caro que o ouro é o jovem cujo rosto refulge macio
 e que, abraçado, não tem barba áspera que arranhe.
 Aos ombros dele oferece teus braços cândidos,
 e se desprezem dos reis as enormes riquezas.⁴⁵⁸
 Vênus acha meio de deitar-se às ocultas com o menino, 35
 que com medo entrelaça sem parar os tenros braços,⁴⁵⁹
 e de oferecer, numa batalha de línguas, molhados beijos
 ao ofegante, e de deixar as marcas dos dentes no pescoço.
 Nem pedras nem joias animam aquela que no frio
 vai dormir só, sem homem nenhum que a deseje. 40

⁴⁵⁴ *Aera repulsa*: a referência ao som de instrumentos de bronze aparecera já em 1.3.24 e está associada à proteção contra os efeitos negativos da magia, cf. Maltby (p. 308).

⁴⁵⁵ *Misero*: embora Maltby (p. 308) associe o adjetivo *miser* (“infeliz”) a Márato, personagem que no verso 49 se confirmará destinatário do poema, cumpre registrar também a sugestão de Putnam (p. 130), para quem essa infelicidade poderia estar associada à figura do próprio eu poético.

⁴⁵⁶ *Tetigisse*: para o sentido sensual do verbo *tangere* (“tocar”), cf. *Ov. Am.* 1.4.4, 58; 2.4.24; 3.7.41; Pichon (1991, p. 274).

⁴⁵⁷ *Tu*: o eu poético passa a se dirigir a Fóloe, amada do *puer* mencionado há pouco, que será nomeada apenas mais à frente, no verso 69.

⁴⁵⁸ *Despiciantur opes*: a ideia de que o amor supera todas as riquezas remete ao fecho da elegia inicial de Tibulo (*dites despiciam*, 1.1.78), cf. Putnam (p. 131) e Maltby (p. 311).

⁴⁵⁹ *Sinus*: Maltby (p. 312) sugere, com base no *OLD* (sentido 2b), que o substantivo *sinus* signifique aqui “abraço” (“embrace”). Para outros significados possíveis do termo, que neste poema ocorrera pouco acima, no verso 30, cf. nota ao verso 1.3.38. A tradução de Ponchont (1955) para o dístico é a seguinte: “D’ailleurs Vénus fait trouver le moyen de coucher furtivement avec l’adolescent qui, frissonnant, presse longuement sa jeune poitrine contre celle de sa maîtresse” (p. 60).

heu sero reuocatur amor seroque iuuentas
 cum uetus infecit cana senecta caput.
 tunc studium formae est, coma tunc mutatur ut annos
 dissimulet uiridi cortice tincta nucis;
 tollere tunc cura est albos a stirpe capillos 45
 et faciem dempta pelle referre nouam.
 at tu, dum primi floret tibi temporis aetas,
 utere: non tardo labitur illa pede.
 neu Marathum torque. puero quae gloria uicto est?
 in ueteres esto dura, puella, senes. 50
 parce, precor, tenero. non illi sontica causa est,
 sed nimius luto corpora tingit amor.
 uel miser absenti maestus quam saepe querellas
 conicit et lacrimis omnia plena madent.
 'quid me spernis?' ait. 'poterat custodia uinci; 55
 ipse dedit cupidis fallere posse deus.
 nota Venus furtiua mihi est, ut lenis agatur
 spiritus, ut nec dent oscula rapta sonum.
 et possum media quamuis obrepere nocte
 et strepitu nullo clam reserare fores. 60

Ah, tarde demais para reavivar o amor, a mocidade,
quando a velhice encanecida já tingiu a idosa fronte.
Então se persegue a beleza, então se tingem os cabelos,
para dissimularem os anos, com a verde casca da noz;⁴⁶⁰
e se cuida então de arrancar pela raiz os fios brancos 45
e de rejuvenescer a aparência removendo as rugas.⁴⁶¹
Tu, pois, enquanto ainda te floresce a primavera,⁴⁶²
aproveita, que ela escapará com passo nada lento.
E não tortures Márato. Que glória há em vencer um menino?
Hás de ser dura, moça, mas com os veteranos já idosos.⁴⁶³ 50
Poupa, imploro, o frágil. Não é tão justo o seu pretexto,⁴⁶⁴
mas o amor em excesso lhe tinge de amarelo o corpo.⁴⁶⁵
Lança o infeliz a toda hora tristes queixumes
pela ausência, e tudo de lágrimas se inunda.
‘Por que me desprezas? Os guardas’, diz, ‘desbaratávamos!’⁴⁶⁶ 55
Aos apaixonados dá o próprio deus o poder de despistar.
Conheço bem os arroubos Vênus: sei como manter suave
a respiração e não deixar se ouvirem os beijos roubados.
E sou capaz, mesmo no meio da noite, de me esgueirar
e sem nenhum ruído, em segredo, destravar as portas.⁴⁶⁷ 60

⁴⁶⁰ *Viridi*: ainda que se considere o sentido metafórico (“jovem”) do adjetivo *uiridis* (cf. Putnam, p. 132), é preciso registrar, com Maltby (p. 314), que a casca esverdeada da noz seria utilizada, de acordo com testemunho de Plínio (*Nat.* 15.87), para produzir tintura para cabelo de cor avermelhada.

⁴⁶¹ *Pelle*: o termo mais comum para “pele”, de acordo com Maltby (p. 314), seria *cutis*, razão pela qual a opção por *pellis* permitiria enxergar aqui uma comparação entre os procedimentos de estética e a troca de pele das cobras. Importante ainda observar que, de acordo com o *OLD* (sentido 1b), o uso de *pellis* em relação à pele humana implicaria a sugestão de que é malcuidada (“unkempt or uncultivated”).

⁴⁶² *Primi...temporis aetas*: lit. “a época do(s) primeiro(s) tempo(s)”. Para a expressão *primum tempus* em referência à estação do ano, cf. *OLD* (sentido 3).

⁴⁶³ *Veteres...senes*: a expressão, que tanto Putnam (p. 132) como Maltby (p. 315) afirmam não tautológica, termina de compor o quadro de alusões militares iniciado no verso anterior com *gloria* e *uicto*.

⁴⁶⁴ *Sontica*: o adjetivo *sonticus* (“real”, “genuíno”) era utilizado para qualificar o tipo de mal-estar (*morbus*) considerado grave o suficiente para liberar o cidadão de seus deveres públicos, cf. *OLD* e Maltby *ad loc.*

⁴⁶⁵ *Luto*: pode o termo *lutum* designar tanto a planta de que se extrai a tintura amarelada como a própria substância, o que parece ser o caso aqui. A ideia do dístico é provavelmente de que o amor, embora não ponha Márato tão doente a ponto de configurar um *sonticus morbus*, tem ainda assim algum efeito sobre ele, suficiente para justificar o pedido de clemência (*parce, precor*, v. 51).

⁴⁶⁶ *Custodia*: não é possível afirmar se é Márato ou sua amada o protegido pela guarda. Para interpretações nos dois sentidos, cf. Maltby *ad loc.*

⁴⁶⁷ *Reserare*: o fato de o mesmo verbo ser empregado em 1.2 (v. 18 e 33) indicando uma ação de Délia (então trancada no interior) favoreceria, de acordo com Maltby (p. 318), a hipótese de que é Márato quem aqui se encontra sob guarda.

quid prosunt artes, miserum si spernit amantem
 et fugit ex ipso saeua puella toro,
 uel, cum promittit subito sed perfida fallit
 et mihi nox multis est uigilanda malis,
 dum mihi uenturam fingo, quodcumque mouetur 65
 illius credo tunc sonuisse pedes?'
 desistas lacrimare, puer. non frangitur illa,
 et tua iam fletu lumina fessa tument.
 oderunt, Pholoe, moneo, fastidia diui,
 nec prodest sanctis tura dedisse focus. 70
 hic Marathus quondam miseros ludebat amantes,
 nescius ultorem post caput esse deum.
 saepe etiam lacrimas fertur risisse dolentis
 et cupidum ficta detinuisse mora.
 nunc omnes odit fastus, nunc displicet illi 75
 quaecumque opposita est ianua dura sera.
 at te Poena manet, ni desinis esse superba.
 quam cupies uotis hunc reuocare diem!

De que valem as artimanhas, se a moça cruel desdenha
 este amante infeliz, e escapa de seu próprio leito,
 ou, mal firmada a promessa, trai-me a confiança,
 e a noite se me faz de vigília e muitos tormentos,
 enquanto me ponho a imaginá-la chegando e cuido, 65
 ao menor movimento, ter-lhe escutado os passos?’
 Renuncia ao choro, menino. Ela não cede,
 e já do pranto fatigados incham-te os lumes.
 Odeiam a soberba, Fóloe, aviso-te, os numes,⁴⁶⁸
 e de nada vale ter dado incenso aos santos lares. 70
 Este é o Márato que com amantes infelizes outrora
 brincava, ignorando o deus vingador na retaguarda.
 Muitas vezes, dizem que até se riu do choro do aflito,
 e o desejo lhe susteve com fingidas demoras.⁴⁶⁹
 Agora odeia toda soberba, agora já não lhe agrada 75
 porta alguma que dura se lhe oponha com a tranca.
 Por ti, se não depuseres o orgulho, espera a Pena.⁴⁷⁰
 Como desejarás com votos recuperar aquele dia!

⁴⁶⁸ *Pholoe*: o mesmo nome aparece em Horácio num poema dedicado a uma figura de nome Álbio (*Carm.* 1.33.7), o que na opinião de Putnam (p. 134-135) reforçaria a hipótese de que o destinatário do poema horaciano seja Tibulo. O estudioso chama ainda atenção para o eco das vogais de *Pholoe* em *oderunt* e *moneo*, palavras que emolduram o nome da personagem.

Fastidia: em contexto elegíaco, o termo *fastidium* designa atitude de desprezo ou soberba para com a figura do amante, cf. *Ov. Ep.* 15.99; *Rem.* 305; 542; Pichon (p. 142). E é por configurar um ato de impiedade que a atitude não agradaria aos deuses, cf. Maltby (p. 320).

⁴⁶⁹ *Cupidum*: trata-se de um adjetivo na posição de objeto do verbo *detinuisse* (“ter detido”). A combinação entre o adjetivo e o verbo permitiria, segundo Maltby (p. 320), duas leituras diferentes, embora complementares: numa delas, Márato, inventando demoras, faria esperar o “desejoso” (*cupidum*); noutra, teríamos que Márato o mantém em estado “desejoso” (cf. *OLD* sentido 4).

⁴⁷⁰ *Poen*a: personificação do castigo e da punição, a Pena (do grego Πονή) era considerada, na mitologia romana, a mãe das Fúrias, cf. Grimal (1951, p. 381).

IX

Quid mihi, si fueras miseros laesurus amores,
foedera per diuos clam uiolanda dabas?
a miser, et siquis primo periuria celat,
sera tamen tacitis Poena uenit pedibus.
parcite, caelestes: aequum est impune licere
numina formosis laedere uestra semel.
lucra petens habili tauros adiungit aratro
et durum terrae rusticus urget opus.
lucra petituras freta per parentia uentis
ducunt instabiles sidera certa rates.
muneribus meus est captus puer: at deus illa
in cinerem et liquidas munera uertat aquas.
iam mihi persoluet poenas, pulvisque decorem
detrahet et uentis horrida facta coma.
uretur facies, urentur sole capilli,
deteret inualidos et uia longa pedes.
admonui quotiens 'auro ne pollue formam:
saepe solent auro multa subesse mala.
diuitiis captus siquis uiolauit amorem,

5

10

15

IX

Por que, se virias a ofender os meus amores infelizes,
firmavas, pelos numes, pactos que violarias sorrateiro?
Ah, infeliz, se de início perjúrios se ocultam,
não tarda a Pena sobrevém com pés silentes.⁴⁷¹
Poupai-o, celestiais: é justo permitir aos formosos 5
que ofendam impunes, uma vez, a vossa vontade.
Buscando o ganho, o rústico ao prestimoso arado⁴⁷²
atrela os touros, e insiste no duro trabalhar da terra.⁴⁷³
Em busca do ganho, a precisão dos astros guia,⁴⁷⁴
por ondas ao vento submissas, os vacilantes remos. 10
Com prendas cativou-se o meu menino: essas prendas,
transforme-as um deus em cinzas e em fluidas águas.⁴⁷⁵
Logo me pagará as penas, e lhe arrancará o decoro
a poeira e a cabeleira pelos ventos eriçada.
Arderá a face, arderão ao sol os cabelos, 15
e arrasará os débeis pés a longa viagem.⁴⁷⁶
Tanto adverti! ‘Não macules com ouro a beleza:
debaixo do ouro jazem de costume muitos males.
Se cativado por riquezas alguém viola o amor,

⁴⁷¹ *Poena*: personificação do castigo e da punição, cf. nota ao verso 1.8.77.

⁴⁷² *Rusticus*: a figura do camponês, aludida aqui como exemplo da busca pelo lucro por meio do esforço, é comumente idealizada em Tibulo, cf. Maltby (p. 325). Cf. também nossa análise da elegia 1.1.

⁴⁷³ *Vrget*: o verbo *urgere*, cujo sentido mais comum é “pressionar”, significaria aqui, de acordo com o *OLD* (sentido 12), “perseguir com vigor uma atividade”. Para outras ocorrências da expressão *opus urgere* em poesia, cf. *Ov. Am.* 3.1.70; *Ars* 2.730; *Met.* 4.390; *Mart.* 8.33.16; Maltby *ad loc.*

⁴⁷⁴ *Petituras*: a distância entre o particípio futuro (derivado do mesmo verbo *petere* que aparece duas linhas acima, no verso 7) e os termos com que concorda (*instabiles...rates*, “remos vacilantes”, v. 10) teria como efeito, conforme sugere Putnam (p. 138), a reprodução, no ritmo da leitura, de certo “suspense” inerente à navegação.

Freta: o substantivo *fretum* designa a rigor um “estreito”, cf. *OLD* (sentidos 1 e 2).

⁴⁷⁵ *Muneribus...aqua*s: as cinzas, assim como as águas, por serem facilmente dispersadas (“quickly dispersed”) sugerem a instabilidade que o eu poético deseja ver aplicada aos presentes, cf. Maltby (p. 326). Para outro exemplo de imprecação, cf. *Prop.* 2.16.45-6.

⁴⁷⁶ *Via longa*: empregada em 1.1.26 em contexto militar, a expressão reforçaria aqui o caráter também militar do adjetivo *inualidus*, conforme sugere Maltby (p. 327). A ideia geral é que o *puer delicatus* (“garoto delicado”) encontraria punição ao acompanhar seu *diues amator* (“rico amante”), que o conquistara com presentes, em jornadas que o deixariam exposto às intempéries da natureza.

asperaque est illi difficilisque Venus.	20
ure meum potius flamma caput et pete ferro	
corpus et intorto uerbere terga seca.	
nec tibi celandi spes sit peccare paranti:	
scit deus occultos qui uetat esse dolos.	
ipse deus tacito permisit lene ministro	25
ederet ut multo libera uerba mero.	
ipse deus somno domitos emittere uocem	
iussit et inuitos facta tegenda loqui.'	
haec ego dicebam: nunc me fleuisse loquentem	
nunc pudet ad teneros procubuisse pedes.	30
tunc mihi iurabas nullo te diuitis auri	
pondere non gemmis uendere uelle fidem,	
non tibi si pretium Campania tota daretur,	
non tibi si Bacchi cura Falernus ager.	
illis eriperes uerbis mihi sidera caeli	35
lucere et pronas fluminis esse uias.	

com esse alguém se torna Vênus áspera e difícil.⁴⁷⁷ 20

Antes me abraça a cabeça com fogo e ataca o corpo
com o ferro e fende as costas com o torcido açoite.
E não tenhas esperança de ocultar os planos de traição:⁴⁷⁸
conhece-os o deus que proíbe se esconderem os ardis.⁴⁷⁹

Mesmo deus que leniente permite, ao escravo calado,⁴⁸⁰ 25
com muito vinho dar liberdade às palavras.⁴⁸¹

Mesmo deus que manda abrirem a boca os amansados
pelo sono, e revelarem, contrariados, fatos de se acobertar.⁴⁸²

Dizia-o eu mesmo então: agora, envergonho-me de ter chorado
ao dizê-lo e de me ter prostrado aos teus pés tenros. 30

Juravas-me, então, que quantidade alguma
de ouro rico ou joias te compraria a constância,⁴⁸³
nem se te dessem toda Campânia por suborno,⁴⁸⁴
nem se te dessem os falernos campos, a Baco caros.⁴⁸⁵

Os astros do céu, com tais palavras, me evitarias⁴⁸⁶ 35
acreditar luzídios, ou declivoso o curso dos rios.⁴⁸⁷

⁴⁷⁷ *Aspera...difficilisque*: mais comumente aplicados a Amor, os epítetos aplicam-se comumente, na elegia, àqueles que se opõem à sua realização, cf. Maltby *ad loc*.

⁴⁷⁸ *Nec...paranti*: lit. “e não exista para ti, que te preparas para pecar, esperança de escondê-lo”. Em contexto elegíaco, o verbo *peccare* equivale comumente a trair a confiança de um amante ou cônjuge, cf. Pichon (1991, p. 227).

⁴⁷⁹ *Deus*: além de Amor, a leitura pode apontar também para Baco, citado no verso 34 e, antes disso, sugerido pela menção ao vinho (*mero*, v. 26).

⁴⁸⁰ *Lene*: advérbio equivalente a *leniter* (“suavemente”). Para a fixação do texto, cf. Putnam (p. 139-140) e Maltby (p. 329).

⁴⁸¹ *Ederet*: formado a partir de *ex + dare* (“dar para fora”), o verbo *edere* significa “expressar”, “emitir”, e é raro em poesia, sendo empregado, por exemplo, em contexto de pronunciamentos oficiais, cf. *OLD* (sentido 6b); *TLL* 5.2.87.20-21; Maltby *ad loc*. Em *ederet...libera uerba* teríamos, portanto, literalmente, “promulgar palavras livres”.

⁴⁸² *Ipse...loqui*: lit. “Mesmo deus que ordenou que os domados pelo sono emitissem sua voz e, contrariados, falassem sobre fatos que eram para ser acobertados”.

⁴⁸³ *Tunc...fidem*: lit. “Então, juravas-me que por nenhuma quantidade de ouro rico, nem por joias, quererias vender a confiança”.

⁴⁸⁴ *Tota*: a maioria dos manuscritos registra *terra*, opção que Maltby recusa argumentando que o termo exigiria o adjetivo *Campanus*, cf. *Enn. Ann.* 157; *Hor. S.* 2.8.56.

⁴⁸⁵ *Falernus*: a região de Falerno, famosa pelos vinhos (cf. *Plin. Nat.* 14.8.62; Putnam, p. 140), estava localizada no norte da reconhecidamente fértil Campânia, cf. *Prop.* 3.5.5; *Plin. Nat.* 3.60; Maltby (p. 330).

⁴⁸⁶ *Illis...caeli*: Maltby (p. 330) observa que, tomado como uma unidade de sentido, este verso poderia ser lido da seguinte maneira: “com tais palavras me arrebatarias os astros do céu”. Ocorre que, como lembra o estudioso, a primeira palavra do pentâmetro força uma reformulação da leitura, pois que se passa a entender *sidera caeli lucere* como uma oração infinitiva a complementar *eriperes*.

⁴⁸⁷ *Pronas*: amparado em conjectura de Heyne, Maltby (p. 330) sugere *pronas* para o lugar de *puras*, registrado pelos manuscritos. Com a correção ficam de fato mais evidentes as duas imagens – astros que não brilham e rios que correm para cima – que compõem este quadro do improvável.

quin etiam flebas, at non ego fallere doctus
 tergebam umentes credulus usque genas.
 quid faciam, nisi et ipse fores in amore puellae?
 sed precor exemplo sit leuis illa tuo. 40
 o quotiens, uerbis ne quisquam conscius esset
 ipse comes multa lumina nocte tuli!
 saepe insperanti uenit tibi munere nostro
 et latuit clausas post adoperta fores.
 tum miser interii, stulte confisus amari; 45
 nam poteram ad laqueos cautior esse tuos.
 quin etiam attonita laudes tibi mente canebam!
 at me nunc nostri Pieridumque pudet.
 illa uelim rapida Vulcanus carmina flamma
 torreat et liquida deleat amnis aqua. 50
 tu procul hinc absis, cui formam uendere cura est
 et pretium plena grande referre manu.
 at te, qui puerum donis corrumpere es ausus,

E ainda choravas! Eu, no falsear indouto,
crédulo sempre te enxugava as faces úmidas.
Que faria eu, não estivesses tu de amores com a moça?
Em todo caso, seja também ela, a teu exemplo, leviana.⁴⁸⁸ 40
Ah, para que das palavras ninguém tomasse ciência,
quantas vezes, parceiro em noite alta, levei os fochos!
Amiúde, sem que o esperasses, veio ela graças a nós⁴⁸⁹
a teu encontro, acobertando-se atrás da cerrada porta.⁴⁹⁰
Então infeliz me arruinei, na tola crença de ser amado;⁴⁹¹ 45
mais cuidadoso poderia ter sido com tuas emboscadas.
E ainda te cantava louvores, atordado o senso!⁴⁹²
Agora, envergonho-me de mim e das Piérides.⁴⁹³
Esses poemas, queria que Vulcano com voraz chama
os abrasasse, e os destruísse o rio nas águas fluidas.⁴⁹⁴ 50
Afasta-te daqui, tu que cuidas de vender a beleza
e retornar com recompensas enormes e a mancheias.
Já tu, que ao menino ousaste com presentes subornar,⁴⁹⁵

⁴⁸⁸ *Levis*: aplicado a pessoas, o adjetivo “leve” pode significar “irresponsável”, “inconstante”, cf. Catul. 61.97; *OLD* (sentido 15). Cf. também Ov. *Rem.* 380; Pichon (p. 187) Para construção semelhante, cf. 1.6.56; Maltby *ad loc.*

⁴⁸⁹ *Munere*: o termo *munus*, que aparecera nos versos 11 e 12 com o sentido de “presente”, “prenda”, significa provavelmente aqui, em sua forma no ablativo acompanhada do pronome possessivo, “graças a mim” (cf. *OLD* sentido 6b). Maltby (p. 332) sugere ainda uma leitura alternativa, tomando *munus* como uma espécie de suborno (cf. *OLD* sentido 5) que o narrador poderia ter pago a Fóloe para que ela se juntasse a Márato. Nesse caso, aponta Putnam (p. 141), o eu poético desempenharia o papel de um *coniugator amoris*.

⁴⁹⁰ *Adoperta*: no poema de abertura de Tibulo, o mesmo particípio do verbo *adoperire* é empregado em referência à cabeça da personificação da Morte, cf. 1.1.70; Maltby *ad loc.* A tradução mais literal deste dístico seria: “e se escondeu, coberta, atrás das portas fechadas”.

⁴⁹¹ *Interii*: o emprego do verbo *interire* tem efeito hiperbólico, cf. Pl. *Bac.* 836, 853; Maltby *ad loc.* Cf. também Prop. 2.8.18; Putnam *ad loc.*

⁴⁹² *Attonita*: o adjetivo deriva do verbo *attonare* e significa a princípio “impressionado pelo relâmpago” (“struck by lightning”, cf. *OLD* sentido 1). Outro sentido possível é “tomado por arrebatamento divino” (“smitten with divine frenzy”) ou mesmo “inspirado”, cf. *OLD* (sentido 3). Nesse sentido, interessante observar que, em Horácio (*Carm.* 3.19.14), o termo aparece associado a *uates* (“vate”, “poeta”), de modo que, nesta passagem de Tibulo, poderíamos crer prestar-se à caracterização não apenas do amante, mas também do próprio poeta, cf. Maltby *ad loc.* Quanto a *laudes*, cumpre registrar que, embora o elogio à figura amada configure a temática por excelência da elegia (cf. Maltby, p. 332), o termo carregaria nuances épicas e tornaria parodicamente elevado (“mock-elevated”, cf. Putnam, p. 142) o tom do dístico.

⁴⁹³ *Pieridumque*: epíteto das Musas, inspiradoras das elegias cantadas pelo eu poético, cf. 1.4.61-62.

⁴⁹⁴ *Liquida...aqua*: essa *iunctura* aparece neste mesmo poema no verso 12, quando o eu poético deseja que os presentes com que tentava conquistar Márato se perdessem na água. Aqui, maldição semelhante é lançada aos próprios versos, cf. Maltby *ad loc.*

⁴⁹⁵ *Te*: trata-se do *diues amator*, como o latim deixa claro ao especificar o gênero masculino em *es ausus* (“ousaste”).

rideat assiduis uxor inulta dolis	
et, cum furtiuo iuuenem lassauerit usu,	55
tecum interposita languida ueste cubet.	
semper sint externa tuo uestigia lecto	
et pateat cupidis semper aperta domus.	
nec lasciua soror dicatur plura bibisse	
pocula uel plures emeruisse uiros.	60
illam saepe ferunt conuiuia ducere Baccho	
dum rota Luciferi prouocet orta diem.	
illa nulla queat melius consumere noctem	
aut operum uarias disposuisse uices.	
at tua perdidicit, nec tu, stultissime, sentis,	65
cum tibi non solita corpus ab arte mouet.	
tune putas illam pro te disponere crines	
et tenues denso pectere dente comas?	
istane persuadet facies auroque lacertos	

de ti caçoe impune a tua esposa, com assíduos ardis.
 E, depois de ter fatigado um jovem no furtivo ato,⁴⁹⁶ 55
 contigo – a veste a separá-los – lânguida se deite.⁴⁹⁷
 Na tua cama restem sempre estranhos vestígios
 e sempre acessível se abra a casa aos desejosos.
 E não se diga, da irmã lasciva, que bebeu demasiados⁴⁹⁸
 copos ou procurou os favores de demasiados homens.⁴⁹⁹ 60
 Dela dizem que amiúde alonga os festins com Baco,
 até que convoque o dia a roda nascente de Lúçifer.⁵⁰⁰
 Que ninguém melhor que ela consumiria a noite,
 ou cambiaria tantas vezes, em serviço, a posição.⁵⁰¹
 A tua aprendeu a fundo, e tu estultíssimo nem notas⁵⁰² 65
 quando o corpo movimenta com perícia a ti estranha.
 Acaso pensas ser por ti que arruma as madeixas
 e a cabeleira delicada escova com o forte pente?⁵⁰³
 Que é tua a face que a convence a atar os braços

⁴⁹⁶ *Furtiuo...usu*: em Ovídio, o termo *usus* será frequentemente associado à experiência amorosa, cf. *Ov. Ep.* 16.145; *Rem.* 503; *Ars* 1.29; 2.339, 676; 3.791; Pichon (p. 302). De acordo com Maltby (p. 334), esse sentido específico teria sido inaugurado por Tibulo.

⁴⁹⁷ *Interposita...ueste*: lit. “com a veste entreposta”. Seguimos aqui a interpretação de Ponchont (1955, p. 69), que traduz “avec un peignoir qui vous sépare”. A disposição das palavras parece reforçar esse sentido, com o verbo (*cubet*) e complemento (*tecum*) a servirem de moldura para o pentâmetro. Já a expressão *interposita ueste* é distribuída de modo a se intercalar às outras três palavras do verso (*tecum; languida; cubet*), no que Putnam (p. 143) chama de “cubicular arrangement”.

⁴⁹⁸ *Soror*: o fato de ser dada à bebida aproxima essa “irmã” – que poderá ser tanto do sedutor de Márato (cf. Maltby, p. 334) quanto de sua esposa (cf. Putnam, p. 143) – da figura de uma alcoviteira, ou mesmo de uma meretriz, cf. Maltby *ad loc.*

⁴⁹⁹ *Emeruisse*: o verbo *emerere* significa primeiramente “completar” (o serviço militar, por exemplo), cf. *OLD* (sentido 1). Outros sentidos são o de “merecer” (sentido 2) e, como parece ser o caso aqui, “procurar os favores de” (sentido 3).

⁵⁰⁰ *Luciferi*: a personificação da estrela da manhã, Lúçifer (cf. nota ao verso 1.3.94), é retratada aqui numa carruagem, como acontece comumente com o Sol, cf. Maltby *ad loc.*

⁵⁰¹ *Operum*: em contexto amoroso, *opus* (“obra”, “trabalho”) pode aludir à relação sexual, cf. *OLD* (sentido 1d); Pichon (p. 221). Já *uices* seria aqui, de acordo com Maltby (p. 335), referência às posições sexuais. Cf. também Putnam (p. 143) e Pichon (p. 293).

⁵⁰² *Tua*: subentenda-se *uxor* (“esposa”).

⁵⁰³ *Dente*: Putnam (p. 144) enxerga no termo um possível eco humorístico (“humorous reverberation”) do pronome acusativo de segunda pessoa *te*, uma vez que as linhas anteriores apresentam termos correlatos: *tua*; *tu* (v. 65); *tibi* (v. 66); *tu*; *te* (v. 67). A aliteração em /t/ é de fato abundante no trecho, como podemos observar: *aT Tua perdidiciT, nec Tu, sTulTissime, senTis,/ cum Tibi non soliTa corpus ab arTe moueT./ Tune puTas illam pro Te disponere crines/ eT Tenues denso pecTere denTe comas?/ isTane persuadeT facies auroque lacerTos/ uinciaT eT Tyrio prodeat apTa sinu?* (v. 65-70).

uinciat et Tyrio prodeat apta sinu?	70
non tibi sed iuueni cuidam uult bella uideri,	
deuoueat pro quo remque domumque tuam.	
nec facit hoc uitio, sed corpora foeda podagra	
et senis amplexus culta puella fugit.	
huic tamen accubuit noster puer! hunc ego credam	75
cum trucibus Venerem iungere posse feris.	
blanditiasne meas aliis tu uendere es ausus,	
tunc aliis demens oscula ferre mea?	
tunc flebis cum me uinctum puer alter habebit	
et geret in regno regna superba tuo.	80
at tua tunc me poena iuuat, Venerique merenti	
fixa notet casus aurea palma meos:	
HANC TIBI FALLACI RESOLVTVS AMORE TIBVLLVS	
DEDICAT ET GRATA SIS, DEA, MENTE ROGAT.	

com ouro e a se exibir provida de tecidos tírios?⁵⁰⁴ 70

Não se quer bonita para ti, mas para um jovem,⁵⁰⁵

por quem amaldiçoaria os teus bens e a tua casa.⁵⁰⁶

E não o faz por mal: é que uma moça cultivada foge
aos corpos sujos pela gota e aos abraços de um velho.

O fato é que com ele se deitou nosso menino! Esse, 75

aliás, creio que faria amor até com rudes feras.

Acaso ousaste a outros vender as carícias minhas?

Repassar acaso a outros, insensato, os beijos meus?

Hás de chorar quando enlaçar-me outro menino,

tornando-se soberbo rei do reino que era teu. 80

Alegre-me então a tua pena; e fixada junto à digna

Vênus registre palma de ouro as minhas desditas.⁵⁰⁷

LIBERTO DO AMOR FALAZ A TI DEDICA TIBULO ESTA⁵⁰⁸

PALMA E ROGA, DEUSA, QUE LHE MOSTRES GRATIDÃO.

⁵⁰⁴ *Tyrio sinu*: a cor púrpura (produzida em Tiro) indica serem caras e extravagantes as vestimentas da moça (tem-se em *sinus*, “prega”, um emprego metonímico), cf. Maltby *ad loc*.

Apta: ao menos dois sentidos são possíveis, neste trecho, para o adjetivo *aptus*: “provido de” (cf. *OLD* sentido 4; Putnam, p. 144) ou “pronta”, “preparada” (sentido 5; Maltby, p. 336).

⁵⁰⁵ *Bella*: trata-se aqui do adjetivo *bellus*, que de acordo com Maltby (p. 336) seria um coloquialismo raro na elegia. O estudioso lembra ainda que Ovídio (*Am.* 1.9.6) explora a semelhança do termo com o substantivo *bellum* (“guerra”). Cf. também Pichon (p. 93).

⁵⁰⁶ *Remque domumque*: Putnam (p. 144) sugere que se trate de uma fórmula de imprecação, pela qual deveríamos entender “dinheiro e propriedade”, cf. Maltby (p. 337).

⁵⁰⁷ *Palma*: as folhas e ramos da palma simbolizavam a vitória (cf. *OLD* sentido 4).

⁵⁰⁸ *Fallaci*: neste epigrama, o adjetivo *fallax* (“enganador”) pode referir-se tanto a *amore* (“amor”) como a *tibi* (“ti”), isto é, à deusa.

X

Quis fuit horrendos primus qui protulit enses?

quam ferus et uere ferreus ille fuit!

tunc caedes hominum generi tunc proelia nata,

tunc breuior dirae mortis aperta uia est.

an nihil ille miser meruit, nos ad mala nostra

5

uertimus in saeuas quod dedit ille feras?

diuitis hoc uitium est auri, nec bella fuerunt

faginus astabat cum scyphus ante dapes.

non arces non uallus erat, somnumque petebat

securus uarias dux gregis inter oues.

10

tunc mihi uita foret, Valgi, nec tristia nossem

arma, nec audissem corde micante tubam.

nunc ad bella trahor, et iam quis forsitan hostis

haesura in nostro tela gerit latere.

sed patrii seruate Lares: aluistis et idem

15

cursarem uestros cum tener ante pedes.

X

Quem foi o primeiro a projetar horrendos gládios?

Que sujeito mais fero, de ferro deveras!⁵⁰⁹

Aí surgiu a matança humana, aí os combates,⁵¹⁰

aí, para a agourenta morte, abriu-se o atalho.

Ou não tem culpa o infeliz? Nós que convertemos

5

em nosso mal o que provera contra as bravas feras?

É do ouro rico esse delito: as guerras não existiam

quando de faia era o vaso ante as oferendas.⁵¹¹

Não havia fortalezas nem paliçadas, e tranquilo

buscava o sono o pastor, entre ovelhas malhadas.⁵¹²

10

Seria assim a minha vida, Válgio, e não conheceria as armas⁵¹³

tristes, nem ouviria soar com coração palpitante a trombeta.

Agora a guerras me arrastam, e empunha já talvez

um inimigo os dardos que em nosso flanco cravará.

Protegei-me, ó paternos Lares: vós que me nutristes

15

quando, em tenra idade, corria ante os vossos pés.

⁵⁰⁹ *Ferus* e *ferreus*: a proximidade entre a forma desses dois adjetivos é potencializada quando se tem em conta, conforme sugere Maltby (p. 341), que *ferrum* (“ferro”) era sinônimo frequente, por metonímia, de *ensis* (“espada”, v. 1).

⁵¹⁰ *Hominum generi*: a expressão (lit. “gênero dos homens”) remonta a Lucrécio (6.1090-92) e opõe-se aqui a *feras* (v. 6), cf. Maltby (p. 343). Para diálogos deste poema com Lucrécio, cf. Pillinger (1971).

⁵¹¹ *Faginus*: o adjetivo *faginus*, cuja forma antiga é *fagineus* (cf. Cato *Agr.* 21.5), aparece relacionado a *pocula* (“copos”) em Virgílio (*Ecl.* 3.36-7), o que autorizaria, tendo em conta que a faia era associada a um estilo de vida mais simples (cf. Ov. *Fast.* 5.522; Plin. *Nat.* 16.185; Putnam, p. 147), a aproximação deste quadro a uma passagem da elegia inaugural de Tibulo, em que os copos também são aludidos como sinal de despojamento (1.1.38-40). Já o substantivo *scyphus*, derivado do grego, carregaria de acordo com Maltby (p. 344) tonalidade religiosa, tendo em conta seu emprego por Virgílio (*A.* 8.278) em contexto de libação.

Dux gregis: a referência é provavelmente à figura do pastor, embora a rigor tenhamos “líder do rebanho”.

⁵¹² *Varias*: é possível entender o adjetivo como “variegado”, isto é, de várias cores (“sheep of different colors”, cf. Putnam, p. 147). Seguimos aqui a interpretação que Maltby (p. 344) dá ao adjetivo com base na ideia de que essa lâ, sendo menos valorizada (cf. Var. *R.* 2.2.4), comporia mais a contento o quadro de simplicidade que dá o tom desta parte do poema.

⁵¹³ *Valgi*: a referência a Válgio Rufo – poeta elegíaco aludido por Horácio (*S.* 1.10.82) e possivelmente ligado ao círculo de Messala (patrono de Tibulo) – é uma emenda proposta por Heyne para o lugar de *uulgi* (“povo”, “vulgo”), registrado pelos manuscritos, em que o termo caracterizaria pejorativamente os *arma*, como ocorre na tradução de Fraustadt (1940): “des Pöbels Waffen” (p. 53). De acordo com Maltby (p. 344), que adota a referida emenda e cuja edição seguimos, a apóstrofe ao poeta seria apropriada no poema que encerra o livro. O’Hara (2005), no entanto, lembra que Tibulo raramente faz menção a poetas contemporâneos seus, razão pela qual opta por outra conjectura, *dulcis*, presente em dois manuscritos do século XV e favorecida pelo cotejo com um fragmento supérstite do poeta elegíaco Galo.

neu pudeat prisco uos esse e stipite factos:
 sic ueteris sedes incoluistis aui.
 tunc melius tenuere fidem cum paupere cultu
 stabat in exigua ligneus aede deus. 20
 hic placatus erat, seu quis libauerat uuam
 seu dederat sanctae spicea sertae comae;
 atque aliquis uoti compos liba ipse ferebat
 postque comes purum filia parua fauum.
 at nobis aerata, Lares, depellite tela 25
 * * *
 * * *
 hostiaque e plena rustica porcus hara.
 hanc pura cum ueste sequar, myrtoque canistra
 uincta geram, myrto uinctus et ipse caput.
 sic placeam uobis. alius sit fortis in armis,
 sternat et aduersos Marte fauente duces, 30
 ut mihi potanti possit sua dicere facta
 miles et in mensa pingere castra mero.
 quis furor est atram bellis accersere Mortem?
 imminet et tacito clam uenit illa pede.
 non seges est infra non uinea culta sed audax 35
 Cerberus et Stygiae nauita turpis aquae.

E não coreis por serdes talhados em antigo tronco:⁵¹⁴
 assim mesmo habitastes a morada de meu velho avô.
 Melhor cumpriam a fé quando em sacrário exíguo
 se mantinha – humilde culto – o deus de madeira. 20
 A ele o aplacavam fosse lhe fazendo libações com a uva,
 fosse oferecendo à santa cabeleira coroas de espiga;
 E alcançasse alguém os votos, em pessoa lhe levava bolos,⁵¹⁵
 e atrás o acompanhava a filha pequena com o favo puro.⁵¹⁶
 Afastai de nós, ó Lares, os dardos de bronze 25
 * * *
 * * *⁵¹⁷
 e como rústica vítima um porco saído de curral repleto.
 A ela seguirei com veste pura, levando cestos trançados⁵¹⁸
 com mirto, também a própria cabeça trançada com mirto.
 Possa eu assim vos agradar. Nas armas outro seja valente,
 e deite por terra, com o favor de Marte, os inimigos chefes, 30
 para que enquanto bebo me conte um soldado suas
 façanhas, e na mesa desenhe, com vinho, os arraiais.⁵¹⁹
 Que loucura é essa de convocar com guerras a atra Morte?
 A pairar ela se achega, às escondidas e com pé silente.
 Não há colheita lá embaixo, ou cultivada vinha, mas⁵²⁰ 35
 o audaz Cérbero e o barqueiro torpe das estúgias águas.⁵²¹

⁵¹⁴ *Prisco...stipite*: diferentemente de muitas outras, esculpidas em pedra ou metal, as estátuas mais antigas eram feitas de madeira, como aqui é o caso, ou em terracota, cf. Putnam (p. 148).

⁵¹⁵ *Liba*: bolo utilizado em oferendas, cf. nota ao verso 1.7.54.

⁵¹⁶ *Fauum*: também o mel era oferenda comum na antiguidade, cf. Putnam (p.148-149).

⁵¹⁷ De acordo com Putnam (p. 149) e Maltby (p. 347), faltariam aqui ao menos dois versos. Como no verso 25 o eu poético se dirige aos Lares para lhes pedir proteção contra a guerra, e dado o caráter contratual da religião romana (“contractual nature of Roman religion”, cf. Maltby, p. 347), seria de se esperar que o verso seguinte, perdido, apresentasse alguma espécie de retribuição aos deuses.

⁵¹⁸ *Hanc*: pode retomar *hostia* (“vítima”), como Maltby (p. 347) afirma provável, ou mesmo outra palavra presente nos versos perdidos, como *puella*, por exemplo, cf. Putnam (p. 149).

⁵¹⁹ *In mensa pingere*: para situação semelhante, mas em contexto amoroso, cf. 1.6.19-20; Maltby (p. 348). Já *pingere castra* ecoaria parodicamente, de acordo com Putnam (p. 149), a expressão militar *ponere castra* (“montar acampamento”).

⁵²⁰ *Infra*: referência aos infernos, com recurso ao advérbio menos comum (de acordo com Maltby, p. 349), que a expressão *apud inferos* (cf. *OLD*, *inferus*).

⁵²¹ *Cerberus*: para detalhes sobre a figura do cão guardião dos infernos, cf. nota ao verso 1.3.71.

Nauita: a figura de Caronte, barqueiro do mundo dos mortos, aparece na épica de Virgílio (A. 6.298-9), cf. Maltby (p. 349).

illic percussisque genis ustoque capillo
 errat ad obscuros pallida turba lacus.
 quin potius laudandus hic est quem prole parata
 occupat in parua pigra senecta casa. 40
 ipse suas sectatur oues at filius agnos
 et calidam fesso comparat uxor aquam.
 sic ego sim, liceatque caput candescere canis
 temporis et prisci facta referre senem.
 interea Pax arua colat. Pax candida primum 45
 duxit araturos sub iuga curua boues.
 Pax aluit uites et sucos condidit uuae,
 funderet ut nato testa paterna merum.
 Pace bidens uomerque nitent, at tristia duri
 militis in tenebris occupat arma situs. 50
 * * *
 rusticus e luco reuehit male sobrius ipse
 uxorem plaustro progeniemque domum.
 sed Veneris tunc bella calent, scissosque capillos
 femina perfractas conqueriturque fores.
 flet teneras subtusa genas, sed uictor et ipse 55
 flet sibi dementes tam ualuisse manus.
 at lasciuus Amor rixae mala uerba ministrat,

Por lá, feridas as faces e abrasado o cabelo,
 erra junto aos lagos obscuros a pálida turba.⁵²²
 Bem mais louvável é este que, encaminhada a prole,
 se deixa apoderar, num casebre, pela velhice inativa. 40
 Acompanha em pessoa suas ovelhas; o filho, os cordeiros;
 e ao fatigar-se lhe prepara a esposa a água quente.
 Assim eu seja, e ao branquearem a cabeça as cãs
 possa, velho, relatar as façanhas de idos tempos.
 Entretanto habite a Paz as searas. Paz cândida,⁵²³ 45
 que primeiro pôs a arar o bois sob curvos jugos.
 Paz que nutriu as vinhas e armazenou o mosto,
 para que o paterno jarro servisse de vinho o filho.
 Paz em que reluzem enxadão e relha, enquanto à sombra⁵²⁴
 a ferrugem se apodera das tristes armas do soldado rude. 50
 * * *⁵²⁵
 Do bosque sagrado de volta a casa, nada sóbrio conduz⁵²⁶
 o camponês, em pessoa, numa carroça, esposa e rebento.
 De Vênus ardem então as guerras, e a mulher se queixa
 dos cabelos arrancados, também das portas arrombadas.
 Chora, a tenra face machucada, mas também o vencedor 55
 chora por lhe terem sido tão vigorosas as insensatas mãos.⁵²⁷
 Já Amor provê lascivo os insultos para a briga,

⁵²² *Pallida*: a relação entre palidez e morte aparece em Virgílio, na descrição de Dido (A. 6.134). Em Horário (Carm. 1.4.13) também a própria personificação da Morte é assim descrita, cf. Maltby (p. 349).

⁵²³ *Pax*: a personificação romana da paz é apresentada aqui com traços que a aproximam de Ceres, deusa da agricultura, cf. Maltby (p. 351). Essa relação aparece também em Ov. *Fast.* 1.704. Para além disso, é importante lembrar que a era de Augusto (em que Tibulo escreve) ficou marcada, entre outras coisas, justamente como um período em que a paz se estabeleceu após anos de guerra civil, cf. *Brill's New Pauly*.

Candida: ao retomar o verbo *candescere* de dois versos acima, o adjetivo *candidus* recupera a noção de brancura, embora aqui possa também significar “próspero”, “venturoso”, cf. *OLD* (sentido 7); Maltby (p. 351).

⁵²⁴ *Bidens uomerque*: o “bidente”, ferramenta agrária com duas extremidades (dentes), apareceu em 1.1.29; já *uomer* (“relha”) designa a peça do arado que perfura o solo, cf. Maltby (p. 353).

⁵²⁵ Para a discussão a respeito desta lacuna, que Putnam (p. 151) põe em questão apesar de admitir abrupta a transição entre os versos, cf. Maltby *ad loc.*

⁵²⁶ *Reuehit*: trata-se de conjectura de Maltby (p. 353) em substituição a *lucoque uehit* dos manuscritos.

⁵²⁷ *Flet*: a construção com o verbo *flere* acompanhado de oração infinitiva, que Maltby (p. 354-355) afirma comum no período augústeo (cf. Ov. *Ep.* 1.18; *OLD* sentido 2b), remonta a Virgílio (*Ecl.* 3.78).

Dementes manus: ao se atribuir a responsabilidade às mãos, como que personificando-as, cria-se um efeito de distanciamento semelhante ao que se observava em 1.2.11 (*et mala siqua tibi dixit dementia nostra*, “e se algumas maldades te disse a **minha insensatez**”). Para efeito semelhante na elegia romana, cf. Prop. 1.6.16; Maltby *ad loc.*

inter et iratum lentus utrumque sedet.
a lapis est ferrumque, suam quicumque puellam
uerberat: e caelo deripit ille deos. 60
sit satis e membris tenuem rescindere uestem,
sit satis ornatus dissoluisse comae,
sit lacrimas mouisse satis. quater ille beatus
quo tenera irato flere puella potest.
sed manibus qui saeuus erit, scutumque sudemque 65
is gerat et miti sit procul a Venere.
at nobis, Pax alma, ueni spicamque teneto,
profluat et pomis candidus ante sinus.

sentando-se inabalável entre um irado e outro.
 Ah, é pedra e ferro todo aquele que agride
 sua própria moça: do céu arranca os deuses.⁵²⁸ 60
 Que baste arrancar do corpo as delicadas vestes,
 que baste ter desprendido os adornos do cabelo,
 que a ter levado às lágrimas baste. Mui feliz⁵²⁹
 do irado por quem se chore uma frágil moça.
 Quanto ao cruel com as mãos, escudo e estaca 65
 empunhe, e longe se mantenha da afável Vênus.
 Achega-te de nós, ó Paz nutriz, toma uma espiga,
 e transborde com os frutos o teu seio cândido.

⁵²⁸ *E caelo deripit ille deos*: a alusão mais provável é à tentativa dos Titãs de destronar os deuses do Olimpo, cf. Maltby (p. 355-356). Neste caso, o proverbial episódio de impiedade apontaria para uma equivalência entre um crime terreno e outro divino, o que aproximaria, de acordo com o estudioso, a figura feminina à de uma divindade.

⁵²⁹ *Quater ille beatus*: lit. “quatro vezes venturoso”. Por ser originária da épica (cf. Hom. *Od.* 5.306; Verg. *A.* 1.94), esse tipo de expressão transmitiria, quando utilizado na poesia amorosa, um tom parodicamente solene (“mock-solemnity”, cf. Maltby, p. 356).

4. Conclusão

A tradução e análise dos poemas do primeiro livro de Tibulo permitem constatar que ali os elementos metapoéticos da obra do elegíaco raramente se dão a ver de maneira explícita.

O mais próximo que Tibulo chega de uma menção direta ao fazer poético talvez seja um verso do nono poema da coleção, em que o eu elegíaco se revela envergonhado de si e das musas (*at me nunc nostri Pieridumque pudet*, 1.9.48). Em outra oportunidade, o mesmo plural plural majestático sugere semelhante decepção com o cantar (*canimus frustra*, 1.5.67). No poema 1.4, ainda, registra-se uma recomendação para que se valorizem, acima da riqueza, as musas e os poetas (*Pieridas, pueri, doctos et amate poetas*, 1.4.61). A verdade, no entanto, é que mesmo nesses três contraexemplos – à exceção talvez do último – não se podem afirmar absolutamente transparentes as referências metapoéticas.

No mais das vezes, predominam as alusões de caráter mais discreto. Por essa razão, é natural que a interpretação dos poemas se beneficie de abordagens intertextuais (que permitam estabelecer diálogos com outros autores da antiguidade) e intratextuais (na medida em que são numerosas as correspondências entre passagens de poemas diferentes). Procuramos dispensar a devida atenção, ao longo de nosso trabalho, a essas duas perspectivas analíticas.

No que se refere especificamente à abordagem intertextual, enfatizamos o diálogo com outros poetas elegíacos, como Propércio e Ovídio, e com autores contemporâneos de Tibulo, como Horácio e Virgílio. Em muitos casos, no entanto, foi também necessário recuperar pontos de contato com poetas de tradição genérica ou época diversa, como Lucrécio, Catulo ou Plauto.

Quanto à outra perspectiva, vimos que as elegias de Tibulo apresentam sofisticados jogos intratextuais, baseados na constante retomada, em um determinado poema, de temáticas exploradas em outros poemas do mesmo livro. O leitor, ao reconhecer num poema traços que anteriormente já identificara, é muitas vezes levado a reavaliar a primeira passagem à luz da segunda. Nesses casos, ainda, é comum observar que um mesmo tema receba, em elegias diferentes, tratamento ligeira ou até sensivelmente diferente, o que por vezes gera um interessante efeito de instabilidade de sentido.

O caráter discreto das alusões metapoéticas obriga-nos ainda a reconhecer que as referências por nós apontadas devem ser entendidas como hipóteses de leitura – embasadas em evidências textuais, é verdade, mas certamente não unívocas ou definitivas. O rigor que

procuramos imprimir à análise das nuances metapoéticas, afinal, esbarra inevitavelmente nos influxos subjetivos de que toda interpretação literária se ressente. Feita essa ressalva, gostaríamos de recuperar brevemente os principais elementos metapoéticos identificados ao longo dos textos analisados.

No que se refere aos aspectos do gênero elegíaco tematizados por Tibulo, notamos estarem presentes nos textos grande parte dos lugares-comuns associados a tal tradição poética. Estão ali, por exemplo, os *topoi* da *recusatio* (evidente logo nos versos iniciais da primeira elegia), da *militia amoris* (muitas vezes por meio de forte diálogo entre as esferas militar e amorosa), do *magister amoris* (com figuras diversas assumindo a posição professoral), do *paraclausithyron* (e os lamentos diante da porta da amada), entre outros. Embora não configurem o foco de nossa investigação, tais aspectos merecem ser levados em conta na medida em que são elementos constitutivos e definidores do gênero elegíaco.

Do ponto de vista lexical, chamamos atenção para o emprego dos adjetivos *mollis* (“macio”, em 1.2, 1.4, 1.7 e 1.8), *levis* (“leve”, em 1.1, 1.4, 1.5, 1.6, 1.7, 1.8 e 1.9) e *tener* (“tenro”, presente em todos os poemas), sendo o último o mais recorrente. Nossa leitura procurou avaliar em que medida tais vocábulos poderiam ser tomados como alusão à suposta delicadeza do gênero elegíaco. O fato de esses adjetivos qualificarem, em muitos casos, tanto a figura do amante como a daqueles que são objeto desse amor revelou-se ainda mais significativo dentro de uma proposta de interpretação metapoética. Entre os adjetivos, convém ainda registrar o emprego de *rusticus* (“rústico”, em 1.1, 1.4, 1.9 e 1.10), termo que, embora não apareça com a mesma frequência dos demais, figura nos poemas que abrem e encerram a coleção – dado que pode apontar para o caráter programático de seu emprego.

Entre os verbos, pareceu-nos significativa a recorrência de *ingere* (“forjar”, “engendrar”, em 1.1, 1.2, 1.5, 1.6 e 1.8) e *componere* (“compor”, em 1.1, 1.2, 1.5 e 1.6), cujas possibilidades de significação destacamos na análise de diversos poemas. Nesses casos, nossa intenção foi mostrar que, embora não figurassem nas elegias em contexto necessariamente ligado à palavra, poderiam se beneficiar de uma leitura mais abrangente, que levasse em conta a polissemia dos vocábulos e seu emprego por outros poetas. Mais evidentemente metapoético, também o verbo *canere* (“cantar”), presente nos poemas 1.2, 1.4, 1.5, 1.6, 1.7, 1.8 e 1.9, revelou-se importante dentro da obra elegíaca de Tibulo.

Com relação a *canere*, é preciso ainda lembrar de outros termos pertencentes ao mesmo campo semântico, como é o caso de *cantus* (“canto”) e *carmen* (“poema”), nas elegias 1.2, 1.3, 1.4, 1.5, 1.7, 1.8 e 1.9. Ao lado desses substantivos, por fim, poderíamos sublinhar a presença expressiva de vocábulos como *pes* (“pé”, associado às particularidades métricas da

elegia), nos poemas 1.2, 1.3, 1.5, 1.6, 1.7, 1.8, 1.9 e 1.10, *uia* (“via”, “viagem”, que sugerimos ligado às fronteiras entre gêneros poéticos), em 1.1, 1.3, 1.4, 1.5, 1.6, 1.7, 1.9 e 1.10, e *uincla* (“correntes”, relacionado às convenções genéticas), elegias 1.1, 1.2, 1.5, 1.6.

O problema da delimitação do gênero elegíaco, aliás, pode ser notado na obra tibuliana não apenas por meio da investigação do caráter polissêmico de vocábulos como os apontados acima. Faz-se presente, por exemplo, também na articulação entre as noções de castidade (no amor) e *fides* (na poesia). Em alguns poemas, como 1.5, 1.6 e 1.9, pudemos verificar como os pactos amorosos muitas vezes espelham a questão do decoro poético.

Nessa mesma linha, chamamos atenção ainda para a presença de efeitos de ilusão, seja pela incorporação de vocábulos que a sugerem mais diretamente, como *insidiae* (“ciladas”), *ludere* (“brincar”, “iludir”) e *fallere* (“enganar”), em 1.2, 1.3, 1.4, 1.5, 1.6, 1.8 e 1.9, seja pela multiplicidade de personagens de alguns dos poemas – personagens esses cuja versão dos fatos, muitas vezes, está subordinada à do eu elegíaco. Tais particularidades, além de mobilizarem a questão da *fides* poética, também contribuem para produzir o referido efeito de instabilidade de sentido.

Dentro do quadro de elementos metapoéticos, podemos ainda recuperar a importância da interrelação entre as esferas amorosa, campestre e militar ao longo dos poemas da coleção. A análise da maneira como essas três temáticas entram em contato na obra de Tibulo abre interessantes perspectivas de interpretação.

Como últimos aspectos, destacamos a recorrência da tópica da *paupertas* (“pobreza”) – presente seja pela afirmação de uma rusticidade campestre (1.1, 1.5, 1.10), seja pela oposição à alteridade de um *diues amator* (“rico amante”), como nos poemas 1.4, 1.5, 1.9 – e a relação entre gênero poético e gênero sexual (“genre” e “gender”, em inglês), sugerida pelo confronto entre as elegias endereçadas a Délia (1.1, 1.2, 1.3, 1.5, 1.6) e os poemas dedicados a Márato (1.4, 1.8, 1.9).

Acreditamos que a compreensão da elegia tibuliana tenha a ganhar com estudos investiguem mais a fundo a incorporação, por parte do elegíaco, de elementos de outros gêneros poéticos. Ao longo de nosso trabalho, por exemplo ao analisar os poemas 1.2 e 1.4, deparamo-nos frequentemente com vocabulário, temas ou personagens que faziam lembrar elementos da comédia romana. Novos estudos nesse sentido certamente contribuiriam para uma sistematização mais eficiente do trânsito de Tibulo por outros gêneros poéticos.

Além disso, seria interessante que dispuséssemos de mais trabalhos a respeito dos elementos humorísticos presentes em sua obra. Trata-se de aspecto que, embora tenha sido destacado na análise de alguns poemas, não pudemos investigar de maneira extensiva, e que,

por configurar traço normalmente não arrolado entre as peculiaridades poéticas de Tibulo, poderia contribuir para a exploração de outras facetas da obra do autor.

5. Referências bibliográficas

Edições da obra de Tibulo

PUTNAM, Michael C. J. **Tibullus: a commentary**. Norman: University Oklahoma Press, 1973.

TIBULL. **Tibulls Elegien**: Lateinisch und Deutsch von Werner Fraustadt. München: Ernst Heimeran Verlag, 1940.

TIBULLE. **Élégies**: présentation et traduction du latin par Pierre Macris. Paris: Orphée/La Différence, 1992.

TIBULLE et les auteurs du corpus tibullianum. Texte établi et traduit par Max Ponchont. Paris: Les Belles-Lettres, 1955.

TIBULLO. **I Carmi**: con appendice pseudotibulliana: testo; versione e note di Giuseppe Galati Mosella. 2. ed. Bologna: L. Cappelli, 1938.

TIBULLUS. **Elegies**: text, introduction and commentary by Robert Maltby. Cambridge: Francis Cairns Publications, 2002.

TIBULLUS. **Elegies II**: edited with introduction and commentary by Paul Murgatroyd. Oxford: Claredon, 1994.

Obras de referência

CART, Adrien *et al.* **Gramática latina**. Tradução Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

ERNOUT, Alfred; THOMAS, François. **Syntaxe latine**. 2. ed. Paris: Klincksieck, 1964.

ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**: histoire des mots. 4. ed. Paris: Klincksieck, 1967.

GRIMAL, Pierre. **Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine**. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

LIDDELL, Henry George et al. **A greek-english lexicon**. 9. ed. Oxford: Clarendon, 1996.

OXFORD Latin dictionary. Oxford: Clarendon, 1968.

SARAIVA, Francisco Rodrigues dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc. 10. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.

TORRINHA, Francisco. **Dicionário latino-português**. 2. ed. Porto: [s.n.], 1942.

WALDE, Alois; HOFMANN, Johann Baptist. **Lateinisches etymologisches Wörterbuch**. 3. ed. Heidelberg: Carl Winter, 1954.

Bibliografia secundária

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ALBRECHT, Michael von. Properzio e Tibullo: due carriere letterarie parallele e complementari. **Properzio nel genere elegiaco**: modelli, motivi, riflessi storici, Assisi, 2005, p.249-287.

BALL, Robert J. “Legitur Tibullus et placet”: Ovid’s tribute to a role model. In: DEFOSSE, Pol. (Ed.). **Hommages à Carl Deroux**, vol. 1, p. 48-53, 2002.

BEM, Lucy Ana de. **O amor e a guerra no livro I d’Os amores de Ovídio**. 2007. Tese (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

_____. **Metapoesia e confluência genérica nos Amores de Ovídio**. 2011. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

BOLDRINI, Sandro. **La prosodia e la metrica dei Romani**. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1992.

BOOTH, Joan; MALTBY, Robert. Light and dark: play on “candidus” and related concepts in the elegies of Tibullus. **Mnemosyne**, vol. 58, n. 1, p. 124-132, 2005.

CAIRNS, Francis. **Generic composition in Greek and Roman poetry**. Ann Arbor: Michigan Classical Press, 2010.

CARDOSO, Isabella Tardin. **Ars Plautina: metalinguagem em gesto e figurino**. 2005. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. **Estico de Plauto**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

_____. “Theatrum mundi”: Philologie und Nachahmung. In: SCHWINDT, Jürgen Paul (Ed.). **Was ist eine philologische Frage?**: Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. p. 82-111.

_____. Ilusão e engano em Plauto. In: CARDOSO, Zélia de Almeida; DUARTE, Adriane da Silva (org.). **Estudos sobre o teatro antigo**. São Paulo: Alameda, 2010a. p. 95-126.

_____. O espetáculo da vida humana em *Cato Maior de senectute*. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 41-66, dez. 2010b.

CARDOSO, Zelia de Almeida. Elementos religiosos nas elegias de Tibulo. **Calíope**: presença clássica, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 93-111, 2004.

CERQUEIRA, Ana Lúcia Silveira. **As elegias amorosas de Tibulo**. 1994. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

CESILA, Robson Tadeu. **Metapoesia nos epigramas de Marcial**: tradução e análise. 2004. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

CHRYSOSTOMOU, Theodora. Textprobleme in Tibull 1.1. **Museum Helveticum**, v. 66, n. 1, p. 1-22, 2009.

CONTE, Gian Biagio. **The rhetoric of imitation**: genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

_____. **Latin literature**: a history. Tradução Joseph B. Solodow. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1999.

CORREIA, Damares Barbosa. **“O mercador” de Plauto: estudo e tradução**. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

COUTELLE, E. Poétique et métapoésie chez Properce. **BAGB**, v. 1, p. 145-161, 2005.

CUNHA, Alice da Silva. A configuração do espaço-campo na elegia tibuliana. **Calíope**: presença clássica, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 43-50, 2003.

DAVIS, Gregson. **Polyhymnia**: the rethoric of Horatian lyric discourse. Berkeley: University of California Press, 1991.

DINTER, Martin. Epic and epigram: minor heroes in Vergil’s ‘Aeneid’. **Classical Quarterly**, n. 55, p. 153-169, 2005.

DÖPP, Siegmar. “Iam modo, iam possim contentus uiuere paruo”: die Struktur von Tibulls Elegie 1.1. **Hermes**: Zeitschrift für klassische Philologie, v. 133, n. 4, p. 458-474, 2005.

DRINKWATER, Megan O. “His turn to cry:” Tibullus’ Marathus Cycle (1.4, 1.8 and 1.9) and Roman elegy. **The Classical Journal**, v. 107, n. 4, p. 423-450, 2012.

FANTHAM, Elaine. Roman elegy: problems of self-definition, and redirection. In: **L’histoire littéraire immanente dans la poésie latine**. Vandœuvres – Genève: 2010. p.183-211.

FOWLER, D. On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies. **Materiali e discussion per l’analisi dei testi classici**, v. 39, p. 14-34, 1997.

GAISSER, Julia Haig. Structure and tone in Tibullus 1.6. **The American Journal of Philology**, v. 92, n. 2, p. 202-216, 1971a.

_____. Tibullus 1.7: a tribute to Messalla. **Classical Philology**, v. 66, n. 4, p. 221-229, 1971b.

_____. “Amor, rura” and “militia” in three elegies of Tibullus: 1.1, 1.5 and 1.10. **Latomus**, t. 42, fasc. 1, p. 58-72, 1983.

GIBSON, Roy. Love Elegy. In: HARRISON, Stephen. **A companion to Latin literature**. 2. ed. Malden: Blackwell Publishing, 2006. p. 159-173.

GOOLD, G. P. (Ed.) **Plautus**: The Merchant; The Braggart Warrior; The Haunted House; The Persian. Tradução Paul Nixon. v. 3. Cambridge, Mass.; London: Harvard University, 1924.

HARDIE, Philip Russell; BARCHIESI, Alessandro; HINDS, Stephen (Ed.). **Ovidian transformations**: essays on the “Metamorphoses” and its reception. Cambridge: Cambridge Philological Society, 1999.

HARDIE, Philip Russell. **Lucretian receptions**: history, the sublime, knowledge. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HUSKEY, Samuel J. In memory of Tibullus: Ovid’s remembrance of Tibullus 1.3 in *Amores* 3.9 and *Tristia* 3.3. **Arethusa**, v. 38, n. 3, p. 367-386, 2005.

JACKOBSON, R. **Essais de linguistique générale**. Paris: Minuit, 1989.

JAMES, Sharon L. Elegy and New Comedy. In: GOLD, Barbara K. (Org.) **A companion to Roman Love Elegy**. Malden: Wiley-Blackwell, 2012.

KELLY, Corby. **Tibullus’ literary farm**: rusticity and poetics in elegies book 1. Stanford: Stanford University, 2007.

KENNEY, Edward John (Ed.). **The Age of Augustus**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. (The Cambridge history of classical literature, v. 2, parte 3).

KOENEN, Ludwig. Egyptian influence in Tibullus. **Illinois Classical Studies**. v. 1, p. 127-159, 1976.

KORENJAK, Martin. Tibull: Werkstruktur und Gattungsverständnis. **Gymnasium**, v. 117, n. 6, p. 575-590, 2010.

LEE-STECCUM, Parshia. **Powerplay in Tibullus**: reading elegies book one. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

LEITE, Leni Ribeiro. Reescrevendo espaços: VRBS e natureza nas *Silvae*. **Rua**. Campinas, v. 1, n. 18, p. 102-118, jun. 2012.

LEONOTTI, Emilio. Semantica di durus in Tibullo. **Prometheus**, v. 16, 1990.

LIEBERG, Godo. Die Muse des Properz und seine Dichterweihe. **Philologus**, v. 107, n. 1, p. 116-129; 263-270, 1963.

_____. **“Tersus atque elegans maxime Tibullus”**: Testimoniensammlung zum Stil Tibulls von der Antike bis zur Gegenwart. Bochum: Godo Lieberg, 2009.

LIVELEY, Genevieve; SALZMAN-MITCHEL, Patricia (Ed.). **Latin elegy and narratology: fragments of story**. Columbus: The Ohio State University Press, 2008.

MAFRA, Johnny José. **Aspectos da temática tibuliana: amor e magia**. 1971. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1971.

MARTINS, Paulo. **Imagem e poder: considerações sobre a representação de Otávio Augusto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

McCRACKEN, George. Tibullus, Messalla and the via Latina. **The American Journal of Philology**, v. 53, n. 4, p. 344-352, 1932.

MILLER, Paul Allen (Ed.). **Latin erotic elegy: an anthology and reader**. Nova York; Londres: Routledge, 2002.

_____. **Subjecting verses: Latin love elegy and the emergence of the real**. Princeton: Princeton University Press, 2004.

MOURA, Fernanda Messeder. **O apelo e a unidade épica na Tebaida de Estácio**. 2012. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

NASCIMENTO, Aires A. (Ed.). **Propércio: Elegias**. Tradução Aires A. Nascimento; Maria Cristina Pimentel; Paulo F. Alberto; J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras de Lisboa; Assis: Accademia Properziana del Subasio, 2002.

NIKOLOUTSOS, Konstantinos. Beyond sex: the poetics and politics of pederasty in Tibullus 1.4. **Phoenix**, v. 61, n. 1-2, p. 55-82, 2007.

_____. The boy as metaphor: the hermeneutics of homoerotic desire in Tibullus 1.9. **Helios**, v. 38, n. 1, p. 27-57, 2011.

NOVAK, Maria da Glória; NERI, Maria Luiza (Org.). **Poesia lírica latina**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

O'HARA, James J. War and the sweet life: the Gallus fragment and the text of Tibullus 1.10.11. **The classical quarterly**, v. 55, n. 1, p. 317-319, 2005.

OLIVA NETO, João Angelo. **O livro de Catulo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. **Falo no jardim: priapéia grega, priapéia latina**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

OROSCO, Gabriela Strafacci. **Metamorfoses de Vênus da poesia de Ovídio**. 2011. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

OVÍDIO. **Primeiro livro dos Amores**. Tradução Lucy Ana de Bem. São Paulo: Hedra, 2010.

PASCAL, Cecil Bennett. “Rura cano”. **Studies in Latin literature and Roman history**, n. 7, p. 338-368, 1995.

PASOLI, E. Poesia d'amore e “metapoesia”: aspetti della modernità di Properzio. In: BIGARONI, M.; SANTUCCI, F. **Colloquium Propertianum Atti (Assisi, 26-28 marzo 1976)**. Assisi: Accad. Properz. del Subasio, 1977. p. 101-121.

PETRONE, Gianna. **Teatro antico e inganno**: finzioni plautine. Palermo: Palumbo, 1983.

PICHON, René. **Index verborum amatoriorum**. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, 1991.

PILLINGER, Hugh E. Tibullus 1.10 and Lucretius. **The Classical Journal**, v. 66, n. 3, p. 204-208, 1971.

POWELL, Jonathan. G. F. **Cicero**: Cato Maior de Senectute. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

PRADO, João Batista Toledo. **Elegias de Tibulo**: introdução, tradução e notas. 1990. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

REA, Jennifer Ann. **Legendary Rome**: myth, monuments and memory on the Palatine and Capitoline. London: Duckworth, 2007.

REYNOLDS, L. D. (Ed.) **Texts and transmission**: a survey of Latin Classics. Oxford: Clarendon Press, 1983.

RICHTER, Wieland. “*Alius*” – “*me*”: ein alternative Lebensentwurf bei Tibull. **Der Altsprachliche Unterricht**, vol. 49, n. 1, p. 46-53, 2006.

ROCHA, Carol Martins. “**Perfume de mulher**”: riso feminino e poesia em *Cásina*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ROLFE, John Carew (Ed.). **Suetonius**: Lives of the Caesars. Tradução John Carew Rolfe. Cambridge, Mass.; London: Harvard University, 1914.

ROSS, David O. **Style and tradition in Catullus**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969.

SCHWINDT, Jürgen Paul. Römische ‘Avantgarden’: von den hellenistischen Anfängen bis zum ‘archaistischen’ Ausklang. In: _____. **Zwischen Tradition und Innovation**:

poetische Verfahren im Spannungsfeld klassischer und neuerer Literatur und Literaturwissenschaft. München, K. G. Saur Verlag, 2000, p. 25-42.

SILVA, Mariana Musa de Paula. **Artesque locumque**: espaços da narrativa no livro V das *Metamorfoses* de Ovídio. 2008. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

TRÄNKLE, Hermann. **Die Sprachkunst des Properz und die Tradition der lateinischen Dichtersprache**. Wiesbaden: Steiner, 1960.

TREVIZAM, Matheus. **A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da Ars amatoria de Ovídio**. 2003. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

_____. Metapoesia e instrução amorosa na “Ars amatoria” ovidiana. **Phaos**, Campinas, v. 6, p. 101-109, 2006.

_____. Virgílio leitor de Varrão: a apropriação crítica do legado varroniano nas “Geórgicas”. **Phaos**, Campinas, v. 9, p. 81-96, 2009.

TZOUNAKAS, Spyridon. “Rusticitas” versus “urbanitas” in the literary programmes of Tibullus and Persius. **Mnemosyne**, v. 59, n. 1, p. 111-128, 2006.

VARRÃO. **Das coisas do campo**. Tradução Matheus Trevizam. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **O cancionero de Lésbia**. São Paulo: HUCITEC, 1991.

_____. **Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas, 2001.

_____. Esquecer Veyne?. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 105-118, jan-jun. 2011a.

_____. Reflexões sobre a noção de arte alusiva e intertextualidade na poesia latina. *Clássica* (São Paulo), v. 20, p. 239-260, 2011b.

VEYNE, Paul. **A elegia erótica romana**: o amor, a poesia e o ocidente. Tradução Milton Meira do Nascimento; Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

WEST, David Alexander. **Horace Odes I**: carpe diem. Oxford; New York: Clarendon: Oxford University Press, 1995.

WILLS, Jeffrey. **Repetition in Latin poetry**: figures of allusion. Oxford; New York: Oxford University Press, 1996.

WILSON, Marcus. The politics of elegy: Propertius and Tibullus. In: DOMINIK, William John; GARTHWAITE, John; ROCHE, Paul. **Writing politics in imperial Rome**. Leiden; Boston: Brill, 2009. p. 173-202.

WRAY, David Lamar. What poets do: Tibullus on “easy” hands. **Classical Philology**, v. 98, n. 3, p. 217-250.