

METAPOESIA NA ELEGIA 1.2 DE TIBULO¹

Daniel Bueno de Melo SERRANO

Orientadora: Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso

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 esse procedimento e quais são seus efeitos, este artigo se centra na segunda elegia do primeiro livro do autor e dispensa particular atenção à recorrência de termos polissêmicos que, segundo defendemos, podem ser lidos como referência ao gênero elegíaco e a outros gêneros poéticos.

Palavras-chave: Letras Clássicas; Tibulo; elegia latina; intertextualidade; metapoesia.

1. A OBRA DE TIBULO

Escrito a partir de 32 a.C., o primeiro livro de Álbio Tibulo, que reúne dez elegias, teria vindo à luz entre 26 e 25 a.C. (CONTE, 1999, p. 326). Interessante é notar que vários dos aspectos que norteiam a hipótese relativa à data de produção do texto tibuliano partem de informações inferidas da própria obra do poeta. Um exemplo: a ideia de que sua composição se deu certamente 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 pelo poeta na elegia 1.7, pelo que se haveria de fixar a data de publicação como não anterior a este marco.²

Sobre a vida do autor, tampouco são abundantes os dados biográficos disponíveis. Os estudiosos costumam inferir os controversos dados biográficos (como a data de nascimento e a de morte) a partir da obra literária de outros autores. Horácio lhe dedica dois poemas (*Ep.* 1.4; *Carm.* 1.33)³, ao passo que Ovídio se dirige a ele e a sua poesia, sobretudo, nos *Amores* 3.9.

¹ Este artigo é parte de projeto de Iniciação Científica desenvolvido com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2012/15316-0. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

² 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 (1999). A argumentação de Putnam, no entanto, não se baseia em outras fontes antigas senão numa *uita* de Tibulo atribuída a Suetônio (cf. ROLFE, 1914).

³ No âmbito deste artigo, todas as abreviaturas de obras latinas seguem o padrão da edição de 1968 do *Oxford Latin Dictionary*, doravante OLD.

Chegou até a modernidade um *Corpus Tibullianum* composto por três livros de elegias – o terceiro dividiu-se ocasionalmente, durante o Renascimento, em outras duas partes.⁴

As condições concretas de produção da obra de Tibulo, o ambiente cultural com que o autor e seus leitores efetivamente lidavam são, sem dúvida, fatores importantes para a compreensão do sentido do texto. Neste artigo, contudo, tais aspectos serão considerados apenas na medida em que se mostrarem relevantes ao interesse que norteia nossa pesquisa, a saber, o que os poemas de Tibulo – aqui, em especial, a elegia 1.2 – dizem de seu próprio fazer poético.

2. A ELEGIA 1.2

É com recurso ao vinho (*uino*, v. 1) – e em doses reforçadas⁵ – 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. O próprio Tibulo voltará ao tema no poema 1.5, quando ao mesmo vinho será atribuída a missão de serenar os “cuidados”, as “preocupações” (*curas*, 1.5.37) do eu lírico.

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”.⁶ Em 1.2, é para um eu poético entre atordoado e confuso que a porta se fecha, personificada.⁷ 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.

⁴ Ainda 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. Quanto a esse terceiro livro, no entanto, verifica-se hesitação na atribuição da autoria. Muito por conta disso, é em geral deixado de lado pela maioria dos estudos sobre a obra do elegíaco.

⁵ Sobre a interpretação do verso, associada ao costume romano de diluir o vinho em água, cf. Veyne (1985, p. 72).

⁶ “(...) 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).

⁷ Bem (2011, p. 101) aponta o recurso à personificação da porta como particularidade da poesia romana.

*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.
 te meminisse decet quae plurima uoce peregi
 supplice, cum posti florida sarta darem.*

(1.2.7-14)

Ó porta de dono difícil, que te fustigue a chuva,⁸
 que te acertem os raios enviados a mando de Júpiter.⁹
 Porta, que agora te abras só para mim, vencida pelas querelas,¹⁰
 E, furtivamente, virados os gonzos, aberta não ressoes.¹¹
 E, se algumas maldades te disse a minha insensatez,
 releva-as: recaiam, suplico, sobre minha cabeça.¹²
 Convém te lembrares do quanto levei a cabo com voz
 suplicante, ao pôr coroas de flores no umbral.¹³

Primeiro lança-lhe maldições, desejando que seja Júpiter, valendo-se de raios (*fulmina*, v. 8), a castigar-lhe a inflexibilidade¹⁴ (*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

⁸ *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.

⁹ *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*.

¹⁰ *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.

¹¹ *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).

¹² *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).

¹³ *Florida sarta*: no poema 1.1, 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).

(*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 capacitá-los¹⁵ 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.¹⁶ Particularmente inclinado a ver como humorísticas algumas passagens da obra dos elegiacos, 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)

¹⁴ Posicionado entre *ianua* (“porta”) e *domini* (“dono”, “senhor”), o adjetivo *difficilis* pode concordar com um ou com outro. 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.

¹⁵ 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.

¹⁶ 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 elegiacos. 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).

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;¹⁷
ela ensina a descer furtivamente do leito macio,¹⁸
ensina a ser capaz de caminhar sem nenhum ruído,¹⁹
ensina a assentir, na presença do marido, com gestos loquazes²⁰
e a disfarçar palavras amenas com sinais combinados.²¹

Não nos parece descabido propor que Vênus, deusa inspiradora dos amantes, 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 asseguraria a graça da escrita.²² 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”). Na antiguidade, o adjetivo costumava ser associado, por oposição à “dureza” (*durus*) da épica, ao próprio gênero elegíaco (MILLER, 2002, p. 5). 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:

¹⁷ *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*.

¹⁸ *Docer*: 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*.

¹⁹ *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 (*Vér.* 1.62). Cf. também *Thesaurus Linguae Latinae* (1904.05) e Maltby (p. 161).

²⁰ *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”.

²¹ *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).

²² “Charme” e “graça”, afinal, fazem parte do campo semântico do termo *uenus* (cf. *OLD* sentido 3).

*uenit odoratos Elegia nexa capillos,
et, puto, pes illi longior alter erat.
(Ov. Am. 3.7-8)*

Veio a Elegia, de cabelos trançados e perfumados e, creio, tinha um pé mais longo que o outro.²³

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 (1985) 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 personagem, mas à obra em que aquela personagem é celebrada.²⁴ 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). Como antecipasse

²³ Tradução de Lucy Ana de Bem (2011, p. 323).

²⁴ 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.

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.²⁵

Têm 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, se valha 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:

*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. A argumentação absurda parece deixar evidente que o poeta, quando elenca os prodígios da feiticeira, não está senão produzindo riso a partir de crenças populares possivelmente difundidas na época.²⁶ O amante que alça a narrador torna-se ridículo, assim, a partir do momento em que se apresenta como um sumário de credices 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 já no primeiro poema de seu livro de abertura. 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)

²⁵ Para a relação entre a elegia e a tragédia, cf. Bem (2011, p. 146-171).

²⁶ “O ‘eu’ elegíaco permite portanto um humor a mais: o poeta atribui a si a crença ingênua do homem simples” (VEYNE, 1985, p. 47).

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 amor²⁷
concorde, quando a noite, pelo choro, vem de vigília?

A passagem ecoa numerosos trechos da elegia de abertura do autor em que é possível identificar 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). 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.²⁸ 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).²⁹ 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?³⁰

²⁷ *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”.

²⁸ 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.

²⁹ A imagem remete ao *topos* do *senex amator*, característico da comédia, cf. Rocha (2010, p. 28).

³⁰ *Mens*: no verso 1.2.11, o poeta associava-se justamente ao contrário: *dementia*.

Muito comum em Tibulo³¹, 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 do poema 1.1, em que há 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 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEM, L. A. (2011). *Metapoética e confluência genérica nos Amores de Ovídio*, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- CAIRNS, F. (2010). *Generic composition in Greek and Roman poetry*, Michigan Classical Press, Ann Arbor.
- CONTE, G. B. (1999). *Latin literature: a history*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore; London.
- LEE-STECUM, P. (1998). *Powerplay in Tibullus: reading elegies book one*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MALTBY, R. (2002). *Tibullus: Elegies*, Francis Cairns Publications, Cambridge.
- MILLER, P. A. (Ed.) (2002). *Latin erotic elegy: an anthology and reader*, Routledge, New York.
- PICHON, R. (1991). *Index verborum amatoriorum*, Georg Olms Verlag, Hildesheim.
- PUTNAM, M. C. J. (1973). *Tibullus: a commentary*, University Oklahoma Press, Norman.
- ROCHA, C. M. (2010). “Perfume de mulher”: riso feminino e poesia em *Cásina*, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- ROLFE, J. C. (Ed.) (1914). *Suetonius: Lives of the Caesars*, v. II, Harvard University Press, Cambridge; London.
- VEYNE, P. (1985). *A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o ocidente*, Brasiliense, São Paulo.

³¹ Além desta ocorrência, o termo aparece outras onze vezes no primeiro livro de Tibulo (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 três no segundo (2.5.114; 2.6.7; 2.6.29).