



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MARIA HELENA AGUIAR MARTINS

A ELOCUÇÃO DO AMOR EM TIBULO

FORTALEZA

2016

MARIA HELENA AGUIAR MARTINS

A ELOCUÇÃO DO AMOR EM TIBULO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveria Sousa.

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- M344e Martins, Maria Helena Aguiar.
A elocução do amor em Tibulo / Maria Helena Aguiar Martins. – 2016.
98 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2016.
Orientação: Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa.
1. Tibulo. 2. Elegia erótica. 3. Elução. I. Título.

CDD 400

MARIA HELENA AGUIAR MARTINS

A ELOCUÇÃO DO AMOR EM TIBULO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 23/06/2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Adriano Scatolin
Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara

Aos meus pais, Bernadete Morais de Aguiar e
Francisco Hugo Barroso Martins Junior.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Ao Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa, pela paciência, pelo incentivo, pelo apoio, pela confiança, pelos ensinamentos e pela excelente orientação.

Ao Prof. Dr. Adriano Scatolin e ao Prof. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira pela gentileza de terem aceitado o convite de fazer parte da banca examinadora desta dissertação.

À Prof^a Dr^a Odalice de Castro Silva, professora importante na minha vida acadêmica.

Aos meus pais, pelo apoio durante toda minha vida acadêmica, pelo incentivo e pela paciência.

A Nicholas Evangelista Lima, pelo carinho, pela paciência e pelo apoio especialmente durante os anos da pesquisa.

Aos colegas da turma de mestrado, pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas.

*“Quem referent Musae, vivet, dum robora
tellus, / Dum caelum stellas, dum vehet amnis
aquas.”*

(Tibulo, 1.4.65-66)

RESUMO

A presente dissertação investiga a elocução de onze poemas da obra atribuída ao poeta latino Álbio Tibulo (c. 55-19 a.C.): os poemas 1.1-6, 1.8-9, 2.3-4 e 2.6. A delimitação desse *corpus* de análise baseia-se na temática erótica e nos personagens aos quais os poemas são direcionados, Délia, Márato e Nêmesis; a investigação formal da elocução ampara a discussão de aspectos dessa temática; em função disso, dividimos em três ciclos os poemas a serem analisados; a elocução de cada ciclo será examinada em separado e depois comparada com a dos demais. Para desenvolver esta pesquisa, utilizamos como fundamentação teórica estudos e comentários da obra de Tibulo, textos de retórica da Antiguidade greco-latina e estudos de retórica, especialmente os que abordam a elocução. A análise dos poemas foi fundamentada principalmente na *Retórica a Herênio* e no *Manual de Retórica Literária*, de Lausberg. Uma discussão mais aprofundada de poesia latina requer um exame da elocução, pois os poetas latinos tinham o estudo da retórica como formação básica. Na obra de Tibulo, é perceptível que a seleção e a disposição de palavras nos versos servem-se de figuras de linguagem em consonância com o conteúdo e ainda sublevam o teor erótico dos poemas.

Palavras-chave: Tibulo. Elegia erótica. Elocução.

ABSTRACT

This dissertation investigates the elocution of eleven poems from Albius Tibullus (c. 55-19 BC) work: poems 1.1-6, 1.8-9, 2.3-4 and 2.6. The demilitation of this corpus of analysis is based on the erotic subject and it is also based on the characters to which the poems are addressed: Delia, Marathus and Nemesis; the formal investigation of the elocution sustains the discussion about some aspects from this subject; therefore, we divided the poems analyzed in three cycles; the elocution of those cycles is going to be analyzed separately and compared to each other. In order to develop this research, as theoretical foundation we use research and commentaries on the work of Tibullus, rhetorical texts from Greco-Roman Antiquity, and researches about rhetoric, especially those woks that develop the elocution. The analysis is based mainly on *Ad Herennium* and also on *Manual de Retórica Literária*, from Lausberg. A further discussion of Latin poetry requires an examination of the elocution, since the Latin poets had rhetoric as their foundation. It is noticeable, that Tibullus selection and arrangement of the words in his verses utilizes figures of speech in order to mimic their content; moreover the disposition rise up the erotic content of the poems.

Keywords: Tibullus. Erotic Elegy. Elocution.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	A ELOCUÇÃO RETÓRICA.....	12
2.1	A elocução na poesia anterior ao nascimento da arte retórica	12
2.2	A elocução na prosa anterior ao nascimento da arte retórica.....	14
2.3	Nascimento e desenvolvimento da arte retórica (até a época de Tibulo).....	21
2.4	A elocução nos tratados de retórica (até a época de Tibulo).....	22
2.4.1	<i>Retórica, de Aristóteles.....</i>	<i>22</i>
2.4.2	<i>Sobre o Estilo, de Demétrio.....</i>	<i>26</i>
2.4.3	<i>Retórica a Herênio.....</i>	<i>29</i>
2.4.4	<i>Elocução na obra de Cícero.....</i>	<i>32</i>
2.4.5	<i>Considerações sobre a fundamentação teórica e o instrumental analítico.....</i>	<i>35</i>
3	A ELOCUÇÃO DO AMOR EM TIBULO.....	37
3.1	Ciclo de Délia.....	38
3.2	Ciclo de Márato.....	54
3.3	Ciclo de Nênese.....	78
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
	REFERÊNCIAS.....	92

1

INTRODUÇÃO

Na Antiguidade, retórica e poesia reacionam-se diretamente, pois a retórica representa a base de formação dos escritores (GAILLARD, 1992, p. 19). Através da formação retórica, que consiste não somente da leitura dos autores consagrados, mas também no estudo de disciplinas como o direito e a filosofia, a *inuentio*, i.e., a arte de descobrir ideias, é formada. Por volta do século II a.C., abre-se espaço em Roma para o que Gaillard chama de “ensino de retórica não funcional”, ou “retórica do terceiro tipo” (1992, p. 20). Há, portanto o gênero de discurso judiciário e deliberativo (ambos visam à batalha retórica a fim de conquistar uma vitória e, conseqüentemente, uma decisão favorável, seja nos tribunais, seja nas assembleias). Já o terceiro gênero (“epidítico”, em grego e “demonstrativo”, em latim) é livre do dever de defender uma causa e de receber uma sentença e pode explorar a ficção. O estudo da elocução, portanto, é imprescindível para um maior entendimento do poema latino, pois através da percepção consciente da formação dos poemas, é possível captar como o poeta alia *res* e *uerba* em seus versos e, conseqüentemente, maiores são as chances de acerto no que tange à interpretação dos poemas latinos.

Ao longo da pesquisa, foi-se desenhando o objetivo específico para o presente trabalho: analisar de que forma o poeta utiliza figuras de elocução a fim de conferir ênfase ao conteúdo de seus versos e, dessa forma, aliar forma (*uerba*) e conteúdo (*res*) para uma leitura mais aprofundada. Pretendemos, nesse trabalho, estudar onze poemas do chamado *corpus Tibullianum* à luz de uma elocução do amor. Para tanto, buscaremos saber como o poeta labora seus versos, que figuras utiliza para que mimetizem o conteúdo erótico.

Nossa concepção de retórica concorda com o que Crasso apresenta no livro III de *De Oratore*: para ele, todo discurso consiste no assunto e em linguagem e que esses elementos não podem ser separados um do outro. Portanto, nem a ornamentação da linguagem existe sem o arranjo do pensamento, nem pensamentos podem surgir sem a linguagem: “*Nam cum omnis ex re atque uerbis constet oratio, neque uerba sedem habere possunt, si rem subtraxeris, neque res lumen, si uerba semoueris*”. (3.19) Ou seja, “Pois todo discurso consiste de assunto e de palavras, nem as palavras existem sem a expressão do pensamento, nem a matéria pode ter luz sem as palavras”¹. Portanto, ao analisar a elocução nos poemas de

¹ Quando não houver indicação de tradução, esta será nossa.

Tíbulo, temos em mente que a forma (*uerba*) não pode ser separada do seu conteúdo (*res*) e que *inuentio* e *elocutio* estão inexoravelmente interligadas.

Conhecido o teor de nossa investigação, convém agora apresentarmos o poeta. Tibulo nasce em Gábios, perto de Roma, em uma família equestre. Não se sabe muito a respeito de sua vida; é um cavaleiro romano (para tanto, deveria possuir pelo menos 400.000 sestércios), provavelmente rico, pois Horácio (*Epist.* 1.4.6-7) se refere a ele em seus textos como sendo alguém abastado:

non tu corpus eras sine pectore: di tibi formam,
di tibi diuitias dederunt artemque fruendi.

Tu não eras somente corpo sem sentimento: os deuses a ti
deram beleza, riquezas e a arte do deleite (a arte de desfrutar delas)

Tíbulo tem como patrono Valério Messala Corvino (c. 64-8 a.C.), um notável orador e político, devotado às artes. Recebe a formação retórica de sua época e a utiliza para lapidar o estilo de sua obra poética; estilo, aliás, bastante elogiado já na Antiguidade. Ovídio exalta a poesia de Tibulo, fala da temática e diz que ele é lido e agrada aos receptores: *legiturque Tibullus et placet, et iam te principe notus erat (Tristia 2.1.463-464: Tibulo é lido e muito agrada e já era conhecido quando tu te tornaste imperador)*². Também Ovídio elogia o *ingenium* do poeta: *ingenium come, Tibullus erit (Tristia 5.1.18)*.

Quanto ao *corpus tibullianum*, trata-se de uma recolha de poemas escritos por poetas elegíacos pertencentes ao círculo de Messala, encontra-se dividido em três livros: no primeiro (composto a partir de 32 e publicado provavelmente em 27 ou 26 a.C.) há dez poemas, dos quais cinco (1, 2, 3, 5 e 6) são dedicados a Délia, uma personagem feminina supostamente casada, três a um jovem de nome Márato (4, 8 e 9) e dois a Messala (7 e 10); no segundo livro (composto entre 24 e 19 a.C. e publicado após a morte do poeta), há seis poemas, dos quais três são dedicados a Nêmesis (3, 4 e 6) e três constituem uma descrição de ritos ou cerimônias que o poeta preside (1, 2 e 5), o último deles (5) é dedicado ao filho de Messala, Messalino; o terceiro reúne poemas de estilo semelhante ao de Tibulo, mas supostamente de outros autores.

Sabe-se que Tibulo é elegíaco da era augustana cuja poesia possui teor erótico. A elegia latina ganha força por volta do ano de 55 a.C. e perde terreno por volta da década de 10 a.C.; Valério Catulo (84-54 a.C.) é seu primeiro representante significativo (MILLER, 2004, p. 1), e Cornélio Galo (69-26 a.C.) é aquele que teria definido os contornos da vertente

² Os grifos são nossos.

erótica. Diz-se que ela perdeu espaço porque, mesmo que ocasionalmente houvesse poetas que escrevessem elegias posteriormente, no período imperial, nenhum deles aparece entre os autores canônicos na lista de Quintiliano (10.1) ou tem um registro substancial de seus trabalhos (MILLER, 2004, p. 2). Como lugares-comuns da poesia elegíaca amorosa augustana, o poeta é caracterizado como servo do amor (*seruitium amoris*) de uma mulher (*puella* ou *domina*). No capítulo três, a elegia erótica latina é contextualizada e desenvolvida mais profundamente.

Na poesia de Tibulo, essa temática erótica vincula-se a três personagens, Délia, Márato e Nêmesis. Essa configuração determina a seleção dos onze poemas que compõem o *corpus* a ser analisado e organiza a investigação: tal *corpus* corresponde ao ciclo de Délia (elegias 1.1-3, 1.5-6), ao ciclo de Márato (elegias 1.4, 1.8-9) e ao ciclo de Nêmesis (elegias 2.3-4 e 2.6).

Definido e delimitado o objeto de estudo, a ele nos aplicamos com a finalidade de examinar como a elocução reflete o conteúdo erótico e se a elocução recebe um tratamento diferenciado nos três ciclos.

Com relação à metodologia para o desenvolvimento do trabalho, nossos estudos iniciais trilham os caminhos da ornamentação do discurso, chegam ao surgimento do que se denomina propriamente arte retórica, em especial no que tange à progressão da abordagem da elocução, e prosseguem até textos de retórica que circundam a época de Tibulo: assim, comentamos aspectos da elocução nos poemas homéricos e na obra de Górgias e então estudamos a *Retórica* de Aristóteles, o *Sobre o Estilo* de Demétrio, a *Rhetorica ad Herennium* e a obra retórica de Cícero. Dentre essas, a *Retórica a Herênio* constitui a principal obra do instrumental teórico desta pesquisa, pois apresenta uma gama completa dos elementos de elocução. Fundamentando-se nesse instrumental, estudaremos de que forma Tibulo utiliza os elementos de elocução a fim de reforçar o caráter erótico de sua elegia.

Essa pesquisa, portanto, nos leva a organizar a dissertação da seguinte maneira. O trabalho é dividido em três capítulos. O primeiro destina-se à introdução e à apresentação da pesquisa. O segundo trata da elocução retórica e é subdividido em dois núcleos: o primeiro volta-se para a história da elocução no universo greco-latino (seções 1-3); o segundo, para a elocução nos tratados de retórica greco-latinos compostos até a época de Tibulo (seção 4). O terceiro e último capítulo é dedicado ao estudo da elocução do amor nos poemas eróticos de Tibulo e é dividido em três subcapítulos: o primeiro trata dos poemas dedicados à Délia; o segundo analisa os poemas do ciclo de Márato; e o terceiro corresponde à análise dos poemas

dedicados a Nêmesse. Nas “Considerações”, cotejaremos a elocução investigada nos três ciclos a fim de verificar se Tibulo efetua alguma diferenciação ao desenvolvê-los.

Ao investigar a elocução de Tibulo tal pesquisa pode propiciar uma real contribuição acadêmica ao resgatar um poeta tão importante para escritores e estudiosos de sua época e de épocas posteriores: o estudo de sua elocução pode proporcionar uma melhor compreensão de sua poesia e assim produzir um “novo” olhar sobre ela. Além disso, a pesquisa revela-se útil ao reconhecimento de procedimentos textuais que funcionem para a formação de sentidos e efeitos estéticos e pode assim beneficiar estudos de tradução poética e de poesia comparada, pois particulariza um autor quanto ao seu estilo em relação aos demais.

2

A ELOCUÇÃO RETÓRICA

2.1 A elocução na poesia anterior ao nascimento da arte retórica

A elocução, mais especificamente a ornamentação do discurso, já é posta em prática nos poemas homéricos, no âmbito da literatura ocidental, e utilizada para persuadir e embelezar os discursos orais, inicialmente.

Para começar, os gregos desenvolvem uma “técnica retórica”, com ensinamento distinto, independente dos conteúdos, que possibilita defender qualquer causa e qualquer tese. Depois, inventam a teoria da retórica, não mais ensinada como uma habilidade útil, mas como uma reflexão com vistas à compreensão, do mesmo modo como são eles os primeiros a fazer teoria da arte, da literatura, da religião (REBOUL, 2004, p. 1).

A arte de bem falar é preocupação primeira já nos poemas homéricos: Manuel Alexandre Júnior (ARISTÓTELES, 2005, p. 16) afirma que “tanto a *Ilíada* como a *Odisseia* estão repletas de conselhos, assembleias, discursos; pois, falar bem era tão importante para o herói, para o rei, como combater bem”. Portanto, a oratória é anterior à retórica, que daquela há de se servir mais tarde. Quando os tratados de retórica aparecem, recorrem aos poemas homéricos em busca de *exempla*; com efeito, *Ilíada* e *Odisseia* são citadas pelo menos quarenta vezes na *Retórica*³ de Aristóteles e na obra *Sobre o Estilo*⁴, de Demétrio. Aristóteles (1412a), por exemplo, ao falar sobre metáforas, exemplifica esta figura através de um verso da *Ilíada* (13.798): κύματα παφλάζοντα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης (“no mar polissonoro, poliespúmeas, curvam-se”, trad. de Haroldo de Campos, HOMERO, 2002). Nesse verso, o poeta atribui vida às ondas, além de conferir-lhes movimento; para Aristóteles, movimento é ação e metáforas mais eficientes são provenientes dessas imagens em movimento. Além disso, a aliteração em “π” enfatiza o movimento das ondas “polissonoras”. Já Demétrio (§

³ 1359a: *Il.*, 18.79ss; 1362b: *Il.* 1.255; 1363a: *Il.*, 2.176 e *Il.*, 2.298; 1365a: *Il.*, 9.592-594; 1370b: *Od.*, 15.400-401, *Il.*, 18.109, *Il.*, 23.108, *Od.*, 4.183; 1378b: *Il.*, 18.109-110, *Il.*, 1.356, *Il.*, 4.648; 1379a: *Il.*, 2.196, *Il.*, 1.82; 1380a: *Od.*, 14.31; 1380b: *Od.*, 9.504, *Il.*, 24.54; 1387a: *Il.*, 11.542-3; 1395a: *Il.*, 12.243, *Il.*, 18.309; 1406b: *Il.*, 20.164; 1408b: *Od.*, 5.239, *Il.*, 3.229 e 5.395; 1410a: *Il.*, 9.526; 1410b: *Od.*, 14.214; 1412a: *Od.*, 11.598, *Il.*, 13.587, *Il.*, 4.126, *Il.*, 11.574, *Il.*, 15.542, *Il.*, 13.799; 1413a: *Il.*, 9.385 e 388-390; 1414a: *Il.*, 2.671-673; 1415a: *Il.*, 1.1 e *Od.*, 1.1; 1415b: *Od.*, 6.327; 1416b: *Il.*, 10.242; 1417a: *Od.*, 23.264 – 284; 310-343; 1417b: *Od.*, 19.361; 1418a: *Od.*, 4.204.

⁴ Acerca das citações extraídas da *Ilíada*, cf. Dem. § 7, 25, 48, 54, 56, 57, 61, 64, 79, 81, 82, 83, 94, 105, 111, 124, 189, 200, 209, 210, 219, 220, 255, 257; *Odisseia*, cf. § 52, 57, 60, 72, 94, 107, 113, 129, 130, 133, 152, 164, 219, 262. Outras menções ao poeta: § 5, 12, 36, 150.

57), a fim de exemplificar o emprego de partículas expletivas para conceder emoção ao texto, cita a *Odisseia* (5. 203-204):

διογενὲς Λαερτιάδη πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,
οὕτω δὴ οἶκον δὲ φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν

Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis!
Então para tua casa e para a amada terra pátria queres agora regressar?⁵

Em Homero (*Iliada* 9.443-3) também podemos vislumbrar uma semente da afirmação da oratória e sua aproximação com a poesia:

τοῦνεκά με προέηκε διδασκόμεναι τάδε πάντα,
μύθων τε ῥητῆρ' ἔμμεναι πρηκτῆρά τε ἔργων.

Para isso me enviou, a fim de eu te ensinar tudo isso,
A saber fazer discursos e a praticar nobres feitos⁶.

Cícero bem observa isso em *De Oratore* (3.57.8-57.1⁷): *Ut ille apud Homerum Phoenix, qui se a Peleo patre Achilli iuueni comitem esse datum dicit ad bellum, ut efficeret oratorem uerborum auctoremque rerum* (“Por exemplo, em Homero, se diz que Fênix foi dado por Peleu, o pai de Aquiles, como companheiro de guerra do jovem, para torná-lo hábil na palavra e autor de façanhas”⁸).

Na época de Hesíodo, também não há ainda a arte retórica, nem mesmo a arte poética. As palavras *poiesis* e *rhetor* somente surgem no século quinto antes de Cristo (WALKER, 2000, p. 4). Ora, a palavra *rhetorike* torna-se conhecida como um termo usado por Platão em seu diálogo *Górgias* (448e), para designar essa disciplina. Edward Schiappa (1990, p. 457) afirma que Platão inventa a palavra e apresenta dois argumentos a fim de comprovar seu pensamento: os exemplos do uso da palavra *rhetorike* demonstram que o emprego da palavra é original; também aponta a inclinação de Platão para a invenção de termos terminados em *-iké*. Para Hesíodo, somente há o “canto” (*aoidê*), ou os hinos (*hymnoi*) e as palavras eloquentes (*epea*) do sábio regente (*basileus*) ao falar na assembleia (WALKER, 2000, p. 4). Além disso, Hesíodo considera que tanto *aoidos* quanto o *basileus* estão engajados essencialmente na mesma atividade, possuem eloquência proveniente das Musas e são abençoados com o poder da persuasão. Tanto o *aoidos* quanto o *basileus* são mestres no que Górgias (c. 480-380 a.C.) chama, em seu *Elogio de Helena* (§8-14), de encantamento no

⁵ Tradução de Frederico Lourenço (HOMERO, 2003, p. 97).

⁶ Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (2014, p. 129).

⁷ As citações em latim do *De Oratore* são de Wilkins, 1902 (TLL).

⁸ Tradução de Gilda Naécia Maciel de Barros (PLEBE, 1978, p. 8).

discurso soberano que executa as ações mais divinas. Os dois, *aidos* e *basileus*, dessa forma persuadem o ouvinte:

αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπιδαι ἐπαγωγοὶ ἠδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῆι δόξει τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπιδῆς ἔθελε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεία. γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχναι εὕρηνται, αἱ εἰσι ψυχῆς ἁμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα. (§10)

Pois os encantamentos inspirados pelos deuses, por meio das palavras, introduzem o prazer e afastam a dor; pois, nascendo junto com a opinião da alma, o poder do encantamento fascina, persuade e altera essa alma pelo enfeitiçamento. E duas técnicas de enfeitiçamento e magia são encontradas, as quais são erros da alma e ilusões da opinião⁹.

Ésquilo também parece já ter alguma ciência sobre alguns conceitos da arte de bem falar: em *Suplicantes* (v. 273) é dito que “a cidade não gosta de discursos longos”, bem como, nos versos 446-448, Pelasgo afirma que “se a língua não exprimiu palavras convincentes, o discurso pode, em seguida, acalmar os efeitos muito dolorosos causados na alma pelo primeiro discurso” (PLEBE, 1978, p. 8-9). Destarte, nota-se que Ésquilo provavelmente conhece o fato de que os discursos devem ser escolhidos de acordo com o ouvinte, como ensina a escola de base psicagógica da Magna Grécia.

Dessa forma, bem antes de as figuras serem catalogadas e o estudo da composição do texto oral e depois escrito, os poetas já utilizam tais elementos a fim de recriar o mundo através de suas palavras, forma e conteúdo. Em suma, a arte de ornamentação do texto já vista nos poetas antigos mais tarde é contemplada pela arte retórica. Com efeito, os poetas, segundo Kennedy (ARISTOTLE, 2007, p. 196), são naturalmente os primeiros a colocar em prática o estudo da expressão verbal e adquirem sua reputação através de sua *lexis*, em outras palavras, de seu estilo.

2.2 A elocução na prosa anterior ao nascimento da arte retórica

As origens da retórica antiga remetem à Magna Grécia do século V a.C., e Córax e Tísias são frequentemente considerados fundadores e precursores da chamada retórica gorgiana (PLEBE, 1978, p. 1), que tem como característica a busca do verossímil através da procura de provas (*písteis*). Cícero (*Brutus* 12.46) relata que Córax e Tísias são pioneiros em

⁹ Tradução de Maria Cecília de Miranda N. Coelho (*GÓRGIAS*, 1999, p. 17).

engendrar método e regras para a discussão no tribunal, embora houvesse cuidado e ordem antes dessa organização proposta por eles:

Ait Aristoteles, cum sublatis in Sicilia Tyrannis res priuate longo interuallo iudiciis repeterentur, tum primum, quod esset acuta illa gens et controuersiae nata, artem et praecepta Siculus Coracem et Tisiam conscripsisse: nam antea neminem solitum uia nec arte, sed accurate tamen et descripte plerosque dicere.

Quando, diz Aristóteles, a tirania foi destruída na Sicília e as questões entre particulares, após um longo intervalo, foram novamente submetidas aos tribunais, pela primeira vez, nesse povo de espírito penetrante e naturalmente inclinado à discussão, viram-se os sicilianos Córax e Tísias dar um método e regras. Antes, ninguém seguia uma rota traçada, nem se submetia a uma teoria e, entretanto, a maioria se exprimia com cuidado e ordem.¹⁰ (rota-método)

A instauração da democracia na Sicília, com a queda da tirania (467 a.C.), fomenta a prática oratória, a qual funciona como artifício para a prática consciente da cidadania: muitos cidadãos que tiveram bens tolhidos durante a tirania, a fim de recuperá-los, precisam aprender a como falar nas assembleias ou nas cortes; a partir de então, a conquista não é mais atribuída à força física, mas à força da palavra. Existe a hipótese de que Córax e Tísias sejam os criadores da oratória política, tenham ensinado a arte de persuadir e tenham escrito um manual (*techné*) que trata da divisão dos discursos, o argumento a partir das probabilidades (cf. HABINEK, 2005, p. 9; GAGARIN, 2007, p. 30; KENNEDY, 1994, p. 11). Há mesmo a possibilidade, estudada por Thomas Cole, em seu artigo intitulado *Who was Corax?* (1991), de que talvez Tísias e Corax sejam o mesmo sujeito, porque não há relatos nos textos antigos que os diferencie; pelo contrário, os escritores os unem como fundadores da oratória política. A suposição não pode ser comprovada, porém, Corax, o corvo, parece ser, na verdade, um epíteto de Tísias (1991, p. 81).

Na mesma época, diz-se existir também a “escola pitagórica”, que teoriza uma retórica não-científica, uma retórica psicagógica, na qual o orador deve convencer sua audiência através da sua eloquência a fim de conseguir dela uma comoção psicológica. Duas características principais marcam essa teoria: usar estilo e argumentos diferentes conforme os diferentes tipos de ouvintes (a *politropia*) e o largo emprego da figura antítese (PLEBE, 1978, p. 3). Górgias é quem definiu como psicagogia essa retórica do “encantamento”, cuja força reside na persuasão irracional psicológica (e não lógica, como a retórica do “verossímil”), e utiliza amplamente em seus discursos, como veremos adiante no *Elogio de Helena*.

Em seguida, Protágoras (c. 485-415 a.C.) aparece comumente como sendo quem leva a retórica para a Grécia continental. Ele toma os conceitos da retórica pitagórica e

¹⁰ Tradução de Gilda Barros (PLEBE, 1978, p. 1).

elabora o seu conceito de retórica; concebe a *orthópeia*, em outras palavras, encontrar palavras convenientes à expressão (cf. *Fedro* 267c):

{ΣΩ.} <Ορθοπέειά> γέ τις, ὃ παῖ, καὶ ἄλλα πολλὰ καὶ καλὰ. τῶν γε μὴν οἰκτρογόνων ἐπὶ γῆρας καὶ πενίαν ἐλκομένων λόγων κεκρατηκέναι τέχνη μοι φαίνεται τὸ τοῦ Χαλκηδονίου σθένος, ὀργίσαι τε αὐ πολλοὺς ἅμα δεινὸς ἀνὴρ γέγονεν, καὶ πάλιν ὀργισμένοις ἐπάδων κηλεῖν, ὡς ἔφη· διαβάλλειν τε καὶ ἀπολύσασθαι διαβολὰς ὅθενδὴ κράτιστος. τὸ δὲ δὴ τέλος τῶν λόγων κοινῇ πᾶσιν ἔοικε συνδεδογμένον εἶναι, ὃ τινες μὲν <ἐπάνοδον>, ἄλλοι δ' ἄλλο τίθενται ὄνομα.

Sócrates – Sim, meu rapaz, compôs um livro sobre “a propriedade da linguagem” e uma quantidade enorme de outras belas coisas... mas, quanto à arte de fazer discursos para excitar a piedade pelos velhos e pelos pobres, ninguém conseguiu ainda ultrapassar o eloquente Calcedônio! Só ele sabia como enfurecer um auditório e, logo a seguir, sossegá-lo com as suas forças mágicas! Tanto era capaz de levantar calúnias, como de desfazer as maiores que tivessem sido levantadas. Mas falemos agora da maneira de terminar o discurso. Há quem chame “recapitulação” à parte final muito embora também haja quem lhe dê outro nome...¹¹

Disso provém seu ideal retórico, expresso nas palavras de Aristóteles (*Ret.* II, 1402 a): tornar mais forte o argumento mais fraco¹² (p. 25). Protágoras ainda “herda” a doutrina das antíteses e elabora a técnica das antilogias (PLEBE, 1978, p. 10) – o exemplo mais famoso de antilogia reside em *Nuvens* (v. 889 seq.), de Aristófanes, com o sofista que detém o saber e o poder de ensinar sobre as causas justas e injustas.

Sobre essa capacidade de discursar sobre dois assuntos, destaca-se também Górgias, importante nome para a história da retórica pelo fato de ser uma significativa fonte estética e literária (REBOUL, 2004, p. 4), além de ser o primeiro a teorizar uma arte retórica como disciplina independente (PLEBE, 1978, p. 12). Górgias, discípulo de Empédocles, nasceu por volta de 485 a.C. e morreu em 375 a.C. Chega a Atenas em 427 a.C. numa embaixada e encanta os atenienses com sua eloquência, principalmente pelo fato de mostrar que a literatura não consiste apenas nos textos de poesia. É fundador do discurso epidítico (elogio público) e utiliza as figuras de elocução a fim de transformar seu discurso em um texto erudito e mesmo poético; essas consistem em figuras de palavras (rimas, assonâncias, paronomásia e ritmo da frase) e figuras de pensamento, como perífrases, metáforas, antíteses (REBOUL, 2004, p. 4) – outras figuras apresentadas como “figuras gorgianas” são aliteração, homoeteleuto, bem como paronomásia (KENNEDY, 2007, p. 251) e isócolo. Aparentemente, a figura de pensamento chamada antítese é preferida por Górgias e seu interesse por ela vai além da preocupação estilística. De fato, ele afirma que sobre cada assunto podem ser feitas duas declarações antitéticas e que, portanto, a verdade surgiria a partir do choque de posições

¹¹ Tradução de Pinharanda Gomes (Platão, 2000, p. 105)

¹² Todas as traduções da *Retórica* de Aristóteles são de Manuel Alexandre Júnior (ARISTÓTELES, 2005).

fundamentalmente opostas. Em suma, a verdade é produto do confronto entre dois pontos de vista diferentes (HERRICK, 2005, p. 41).

Sabemos de uma anedota em relação ao poder da elocução de Górgias já através do diálogo *Mênon* (70b-70c), pela boca de Sócrates de Platão:

τούτου δὲ ὑμῖν αἰτιός ἐστι Γοργίας· ἀφικόμενος γὰρ εἰς τὴν πόλιν ἐραστὰς ἐπὶ σοφίᾳ εἴληφεν Ἀλευαδῶν τε τοὺς πρώτους, ὧν ὁ σὸς ἐραστής ἐστιν Ἀρίστιππος, καὶ τῶν ἄλλων Θετταλῶν. καὶ δὴ καὶ τοῦτο τὸ ἔθος ὑμᾶς εἴθικεν, ἀφόβως τε καὶ μεγαλοπρεπῶς ἀποκρίνεσθαι ἐάν τις τι ἔρηται, ὥσπερ εἰκὸς τοὺς εἰδότας, ἅτε καὶ αὐτὸς παρέχων αὐτὸν ἐρωτᾶν τῶν Ἑλλήνων τῷ βουλομένῳ ὅτι ἂν τις βούληται, καὶ οὐδενὶ ὄτῳ οὐκ ἀποκρινόμενος.

O responsável por isso entre vós é Górgias. Pois, tendo chegado a vossa cidade, fez apaixonados, por conta de sua sabedoria, os principais tanto dos aléuades, entre os quais está teu apaixonado Aristipo, quanto dos outros tessálios. E, em especial, infundiu-vos esse costume de, se alguém fizer uma pergunta, responder sem temor e de maneira magnificamente altiva, como é natural <responderem> aqueles que sabem, visto que afinal ele próprio se oferecia para ser interrogado, entre os gregos, por quem quisesse, sobre o que quisesse, não havendo ninguém a quem não respondesse.¹³

Górgias aparentemente considera o orador um *psychagogos*, que encanta sua audiência com o poder de sua persuasão, através do som das palavras, cujo poder poderia manipular qualquer pessoa. Portanto, a retórica é para ele uma magia poética capaz de exercer influência quase sobrenatural, como afirma Platão (*Fedro* 267a-b). De fato, diferentemente da retórica do “verossímil” de Córax e Tísias, a eloquência é aqui encantamento, e sua essência consiste na sedutora persuasão das palavras (PLEBE, 1978, p. 6).

Um bom exemplo de sua eloquência, portanto, encontra-se no seu famoso texto apologético intitulado *Elogio de Helena*. Helena, mulher de Menelau, é pivô de uma guerra entre gregos e troianos que dura dez anos. A fim de defendê-la das acusações de traição, Górgias primeiro enumera as possíveis causas para o rapto: ou acontece por conta da vontade dos deuses ou do destino; ou ela é levada à força; ou é persuadida pelo discurso de Páris; ou é controlada pela paixão. E ele demonstra que em qualquer um dos casos para seu rapto, Helena é vencida por uma força maior que sua razão ou sua vontade. Apesar de somente fazer uso das possibilidades do rapto que inocentavam Helena, não há como negar o poder de sua persuasão através também do uso de figuras de ornamentação. Nesse texto, notamos que para Górgias, além da importância dos sons, as palavras moldam pensamento e ação; e por isso ele as usa de maneira rítmica e métrica:

δεῖ δὲ καὶ δόξῃ δεῖξαι τοῖς ἀκούουσι· τὴν ποίησιν ἄπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον· ἧς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος

¹³ Tradução de Maura Iglésias (PLATÃO, 2001, p. 19).

πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθής, ἐπ' ἄλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἰδίον τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἢ ψυχῇ. φέρε δὴ πρὸς ἄλλον ἀπ' ἄλλου μεταστῶ λόγον. (§9)

É preciso mostrar, por uma opinião, aos ouvintes: toda a poesia considero e nomeio um discurso que tem métrica; nos ouvintes desta penetram um temor aterrorizante, uma piedade lacrimosa e um desejo doloroso, e diante das ações e dos corpos dos outros, pelos êxitos e reveses, um sofrimento próprio, por meio das palavras, a alma sofre. (GÓRGIAS, 1999, p. 17)

Esse discurso, um modelo a ser utilizado ao ensinar argumentação, é evidência de que Górgias acredita que um orador talentoso pode provar qualquer proposição. Portanto, nem Helena, se tivesse sido convencida por Páris a fugir do marido, pode resistir ao poder encantatório de suas palavras persuasivas, nem a audiência pode resistir às palavras do orador engenhoso.

A falta de fronteiras entre sua doutrina retórica e sua doutrina poética e o uso da “persuasão” são uma característica do pensamento gorgiano. Além disso, sua doutrina é marcada por duas principais teorias. A primeira é a da poesia como *apate* (engano, sedução cf. *Helena* §10) e a eloquência como força para a persuasão (*peitho*). A primeira, apesar de estar ligada ao engano pelo encantamento, diferencia-se do conceito pitagórico de que a arte é cura para o corpo e para a alma. Na verdade, para Górgias, esse encantamento proveniente da poesia engendra uma doce doença. A persuasão também poderia ser considerada *apate*, porém não é feitiço enganador que leva o ouvinte para fora da realidade, mas, pelo contrário, estabelece a convivência entre os homens (cf. *Helena* §14). Como observa Plebe (1978, p. 15), enquanto a poesia faz crer na existência de coisas que não existem, a persuasão retórica faz crer que as coisas são diferentes do que são, dependendo da intenção do orador.

A fim de exemplificar a *apate* como hábil discurso previsto por Górgias, Jeroen A. E. Bons (2007, p. 44) refere-se à *Eneida*, de Virgílio: Eneias conta como os troianos, depois de terem a cidade sitiada pelos Gregos por dez anos, descobrem que na verdade os inimigos haviam partido e que somente resta um enorme cavalo de madeira, deixado como presente aos troianos, e um grego de nome Sinão, o qual é capturado; este, então, dirige um discurso aos troianos, no qual interpreta os fatos e constrói, com base nas evidências, um discurso que apela para a piedade troiana e oblitera a capacidade destes de julgamento (*Eneida* 2.57-198). Sinão, dessa forma, oferece aos troianos uma realidade alternativa, que não é verdadeira, apesar de plausível, através de seu discurso habilidoso (cf. Górgias, *Helena* §13). Os troianos acreditam no discurso ilusório de Sinão, pois são tomados pela emoção. Essa história pode, portanto, exemplificar as palavras de Górgias: “o discurso é um grande soberano” (*Helena* §8).

Além disso, Górgias é considerado o primeiro a analisar o efeito emocional das técnicas retóricas na audiência e a utilizar as *schemata Gorgeia*, o que consiste em empregar as figuras retóricas supracitadas a fim de “persuadir” a audiência.

Aristóteles comenta o estilo de Górgias em seu tratado sobre a retórica (1404a, 1405b, 1406b, 1408b e 1418b) e apresenta seu estilo poético em seus discursos epidícticos. Ele concede importância a Górgias ao afirmar que este é o pioneiro na ornamentação do texto quando diz que “uma vez que os poetas, embora dizendo coisas fúteis, pareciam obter renome graças à sua expressão, por esta mesma razão foi um tipo de expressão poética o primeiro a surgir, como a de Górgias” (*Retórica* 1404a.). Portanto, mesmo ao criticá-lo, Aristóteles coloca Górgias como o pioneiro na arte de ornamentar o discurso. De fato, Górgias é apontado e conhecido pelo cuidado com relação ao estilo aliado ao conteúdo, seu estilo de prosa poética ou estilo gorgiano (*gorgiázein*, Arist., *Ret.* 1404a). Em suma, Górgias alia conteúdo e forma a serviço da persuasão.

Górgias é citado também por Demétrio (§15) como um orador que articula todas as partes de seu texto. W. Rhys Roberts (DEMETRIUS, 1902, p. 2) demonstra que a posição de Górgias em Atenas, bem como suas tendências literárias, podem ser inferidas a partir de uma passagem de Diodoro Sículo (*Bibl. Hist.*, 12.53.3.2-12.53.5.1):

οὗτος οὖν καταντήσας εἰς τὰς Ἀθήνας καὶ παραχθὲς εἰς τὸν δῆμον διελέχθη τοῖς Ἀθηναίοις περὶ τῆς συμμαχίας, καὶ τῷ ξενίζοντι τῆς λέξεως ἐξέπληξε τοὺς Ἀθηναίους ὄντας εὐφρεῖς καὶ φιλολόγους. πρῶτος γὰρ ἐχρήσατο τοῖς τῆς λέξεως σχηματισμοῖς περιττοτέροις καὶ τῇ φιλοτεχνίᾳ διαφέρουσιν, ἀντιθέτοις καὶ ἰσοκάλοις καὶ παρίσοις καὶ ὁμοιοτελεύτοις καὶ τισιν ἑτέροις τοιοῦτοις, ἃ τότε μὲν διὰ τὸ ξένον τῆς κατασκευῆς ἀποδοχῆς ἤξιοῦτο, νῦν δὲ περιεργίαν ἔχειν δοκεῖ καὶ φαίνεται καταγέλαστα πλεονάκις καὶ κατακόρως τιθέμενα.

Quando Górgias veio a Atenas [a referência é a embaixada dos Leontinos, em 427 a.C.] e apareceu diante da assembleia popular, ele discursou aos atenienses sobre a aliança; e com seu estilo distinto apelou a sagacidade e o amor ao discurso. Ele foi o primeiro a empregar figuras de linguagem menos usuais e mais artificiais, como a antítese, a simetria da oração, paralelismo da estrutura, similaridade das terminações e etc. Naquela época esses elementos foram calorosamente recebidos por conta da novidade do modo como foram laborados, enquanto agora tais recursos parecem afetados e ridículos aos ouvidos saturados pelo uso repetitivo¹⁴.

¹⁴ “When Gorgias came to Athens [the reference is to the Leontine embassy of 427 B.C.] and appeared before the popular assembly, he addressed the Athenians with regard to the alliance, and his distinguished style appealed irresistibly to their ready wits and love of speech. He was the first to employ the more unusual, and more artificial, figures of speech, such as antithesis, symmetry of clause, parallelism of structure, similarity of termination, and the like. At that time such devices were warmly welcomed owing to the novelty of their craftsmanship, whereas now they seem affected and ridiculous to ears sated by their repeated use”.

Assim, a retórica, que antes se mantêm no âmbito judiciário, começa a adquirir nuances estéticas e literárias com Górgias, que por isso é considerado um dos fundadores do discurso epidítico e da “criação” de uma prosa eloquente, repleta de figuras de ornamentação.

Essa teoria retórica de Górgias é seguida por uns e criticada ferrenhamente por outros. Platão, por exemplo, através da boca de seu Sócrates, ironiza essa retórica gorgiana que vence um médico numa disputa numa eleição para médicos (Platão, *Górgias* 455d-456c): no diálogo, Górgias afirma que, durante uma possível eleição para médico, na qual os concorrentes são ele e um médico, dotado do conhecimento na arte da medicina, certamente ele sairia vencedor, mesmo sem ter esse conhecimento, somente por causa de sua elocução e retórica. Reboul (2004, p. 14-16) afirma que Górgias possui a pretensão publicitária de vender e vender-se usando argumentações inchadas como a do exemplo de Platão: com sua grandiloquência, termina por enfraquecer um argumento forte por aumentá-lo demais, exigindo dele o que não pode provar.

Depois de Górgias, o mais importante sucessor dos sofistas do século IV a.C. é Isócrates (436-388 a.C.), que em 390 funda uma escola em Atenas destinada à busca do conhecimento de filosofia política e moral, além das técnicas retóricas (KENNEDY, 1997, p. 12). Em seu trabalho intitulado *Contra os Sofistas*, expõe sua teoria educacional (13.16-18):

Pois sustento que obter um conhecimento dos elementos dos quais engendramos e compomos todos os discursos não é muito difícil se alguém confia não nos que fazem promessas precipitadamente, mas naqueles que têm algum conhecimento sobre esses assuntos. Contudo, escolher a partir desses elementos aqueles que devem ser empregados de acordo com cada assunto, ligá-los uns aos outros, organizá-los apropriadamente a fim de ornamentar o discurso por completo com pensamentos atraentes e vesti-los com frases fluidas e melodiosas – isso, sustento, requer muito estudo e é tarefa para uma mente vigorosa e imaginativa: para isso, o aluno não necessita somente possuir a aptidão necessária, mas ele precisa aprender os diferentes tipos de discurso e praticá-los ele mesmo; e o professor, por sua vez, deve expor os princípios da arte com a máxima exatidão possível a fim de ensinar tudo que precisa ser ensinado, e, quanto ao resto, ele deve fazer de si mesmo um exemplo de oratória, para que os alunos que se desenvolveram com sua instrução sejam capazes de, desde o início, mostrar em seus discursos um grau de graça e encanto que não se apresenta em outros¹⁵.

¹⁵ Tradução de George Norlin (ISOCRATES, 1991, p. 173-175): “For I hold that to obtain a knowledge of the elements out of which we make and compose all discourses is not so very difficult if anyone entrusts himself, not to those who make rash promises, but to those who have some knowledge of these things. But to choose from these elements those which should be employed for each subject, to join them together, to arrange them properly, and also, not to miss what the occasion demands but appropriately to adorn the whole speech with striking thoughts and to clothe it in flowing and melodious phrase—these things, I hold, require much study and are the task of a vigorous and imaginative mind: I for this, the student must not only have the requisite aptitude but he must learn the different kinds of discourse and practice himself in their use; and the teacher, for his part, must so expound the principles of the art with the utmost possible exactness as to leave out nothing that can be taught, and, for the rest, he must in himself set such an example of oratory that the students who have taken form under his instruction and are able to pattern after him will, from the outset, show in their speaking a degree of grace and charm which is not found in others”.

Com a passagem acima, percebemos um delinear no que tange ao reconhecimento nos estágios de composição que se desenvolvem em invenção, disposição e elocução. O desenvolvimento dos conceitos do sistema retórico, com os princípios de composição e técnica no uso das palavras, é objeto de estudo mais rigoroso a partir de Aristóteles, como veremos posteriormente.

2.3 Nascimento e desenvolvimento da arte retórica (até a época de Tibulo)

Primeiramente, é importante destacar que arte (*ars, téchne*) é um sistema de regras proveniente de uma experiência e que normalmente se destina ao ensino (LAUSBERG, 1999, p. 61). Aristóteles, em *Ética a Nicômaco* 6.4, afirma que a arte se ocupa em considerar as maneiras de produzir algo e não de agir ou praticar. Ou seja, *ars est praeceptio, quae dat certam viam rationemque dicendi* (*Retórica a Herênio* 1.3): “arte é o preceito que dá método e sistematização ao discurso¹⁶”.

Dessa forma, pode-se considerar que a retórica surge como arte a partir do século IV a.C., fato sugerido por obras como os diálogos *Górgias* e *Fedro* de Platão e consolidado com a *Retórica* de Aristóteles (GAGARIN, 2007, p. 27). Vem à tona também nessa época a *Retórica a Alexandre*, tradicionalmente inclusa nas obras de Aristóteles, mas geralmente atribuído a Anaxímenes de Lâmpsaco (CHIRON, 2007, p. 90).

Mais adiante, no período helenístico, a proliferação da língua grega encoraja os estudos de retórica, porém, nenhuma obra completa dessa época sobrevive até hoje (VANDERPOEL, 2007, p. 124). Os principais nomes relacionados ao estudo da retórica que remontam a esse período são o do peripatético Teofrasto de Ereso (c. 372-287 a.C.), que possui obras sobre a retórica (cf. LAËRTIOS, 2008, p. 139-141) e desenvolve o discurso epidítico em *epitaphios* (discurso funeral), *basilikoslogos* (oração imperial), *epithalamios* (oração matrimonial), *genethliakos* (discurso de aniversário), entre muitos outros (VANDERSPOEL, 2007, p. 131), e o de Demétrio de Falero (c. 350-280 a.C.), discípulo de Teofrasto, com *Sobre o Estilo*.

Sobre a arte retórica em Roma, o mais antigo tratado de retórica que nos chega é o *Retórica a Herênio* (c. 86 a.C.), seguido das obras de Cícero, tais como *Sobre a Invenção*, *De*

¹⁶ Tradução de Ana Faria e Adriana Seabra, em *Retórica a Herênio*, 2005.

Oratore, Orator e Brutus.

No subcapítulo seguinte, serão estudadas mais profundamente as obras de Aristóteles, de Demétrio, bem como a *Retórica a Herênio* e obras de Cícero.

2.4 A elocução nos tratados de retórica (até a época de Tibulo)

O estudo da ornamentação do discurso, portanto, é imprescindível para uma análise mais acurada dos poemas de Tibulo. Para isso, faz-se necessário o levantamento dos três principais tratados de retórica da Antiguidade abordados nesse trabalho – *Retórica*, de Aristóteles, *Retórica a Herênio*, de autor incerto, e *Sobre o Estilo*, de Demétrio – no que tange à disposição e à ornamentação do discurso. Além disso, é necessário compará-los e verificar se há uma progressão em relação ao catálogo das figuras de ornamentação. Por fim, através do levantamento feito desses elementos de elocução nos três tratados, analisaremos de que forma Tibulo constrói seus poemas. Vale ressaltar que, apesar de comentarmos os tratados supracitados, nos detivemos mais no que se relaciona à elocução e à ornamentação do discurso, mormente no que concerne à poesia. Além disso, como dito antes, nosso tratado-base é a *Retórica a Herênio*.

2.4.1 Retórica de Aristóteles

Começemos, portanto, pela *Retórica* de Aristóteles. A *Retórica* foi desenvolvida, aparentemente, em três momentos distintos da vida do filósofo. De acordo com Kennedy (2007, p. 5-7), tanto o livro 1.5-15 como partes do livro 3 são escritos por volta de 350 a.C., quando Aristóteles ainda ministra retórica na Academia. O restante da obra, sua parte mais substancial, talvez seja escrita entre 342 a.C e 335 a.C, durante sua viagem para a Macedônia. De acordo com Plebe (1978, p. 38), os três livros revelam pelo menos duas redações diversas, pertencentes à chamada “retórica antiga” (no primeiro livro, exceto o capítulo dois) e a chamada “retórica recente” (no segundo e terceiro livros).

A obra de Aristóteles está dividida em três livros. Pode-se dizer que o livro I é o do emissor da mensagem, o do orador, ou da *inuentio* dos argumentos e de sua adaptação ao público. O livro II trata principalmente das paixões despertadas no público. No terceiro livro, aborda a forma como o escritor ou orador deve organizar forçosamente as partes do discurso,

portanto, da *elocutio*. Nesse livro, Aristóteles aborda as normas básicas de estilo e composição e ressalta a necessidade da clareza, linguagem adequada, organização das partes do texto e o uso da metáfora, além de classificar as partes do discurso.

A primeira parte do livro III consiste na transição do livro II para o III (apesar de o II já terminar com uma pequena transição). Essa repetição resulta provavelmente na conjunção de dois trabalhos separados (Kennedy, 2007, p. 194). Portanto, o livro III contém a discussão de *lexis* (elocução ou estilo), que se refere ao modo como algo é dito, em contraste com *logos*, que se trata do que é dito. Também há a discussão sobre a *taxis*, a ordenação das partes do discurso. No livro III, Aristóteles aponta como elementos fundamentais do estilo retórico a metáfora, a antítese e o vigor.

A partir do capítulo VI, Aristóteles aborda as formas de ornamentação do texto. Os conceitos discutidos são “correção, clareza, propriedade e ornamentação”¹⁷. Aristóteles (1404a) afirma que o estilo surge com a poesia:

Os poetas foram os primeiros, como seria natural, a dar um impulso a este aspecto. Efetivamente, palavras são imitações, e a voz é, de todos os nossos órgãos, o mais apropriado à imitação. Por isso, as artes que foram então estabelecidas foram a rapsódia e a representação teatral, além de outras mais. E uma vez que os poetas, embora dizendo coisas fúteis, pareciam obter renome graças à sua expressão, por esta mesma razão foi um tipo de expressão poética o primeiro a surgir, como a de Górgias. E ainda agora muitas pessoas sem instrução pensam que são estes oradores os que falam da forma mais bela.

Teofraсто é considerado a maior figura a contribuir para o desenvolvimento dessa sistematização da retórica, em 323 a.C. (WALKER, 2000, p. 47). Ele estende e desenvolve a teoria aristotélica, o que contribuiu para o maior estudo da elocução: desenvolve as “quatro virtudes” do estilo supracitadas, bem como os “três estilos” (o baixo, o médio e o grandioso).

Portanto, Aristóteles admite que o estilo retórico, que recorre inicialmente à poesia, num dado momento se diferencia: a retórica separa-se da poética. Contudo, poética e retórica fazem uso comum de figuras, com destaque para a metáfora.

Há um extenso estudo sobre a metáfora, “que possui a maior eficácia tanto na poesia, como no discurso oratório” (1405a). Ele a define como transferência para uma coisa no nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para o gênero de outra, ou por analogia (*Poética* 1457b). Para ele, através da metáfora se obtém a clareza, o agradável e um ar excêntrico. (1405a). A elegância obtém-se através de uma metáfora de analogia, bem como de dispor “o objeto diante dos olhos” (1411b). É

¹⁷ Os quais aparecem de alguma forma em quase todos os tratados de retórica gregos e romanos: *Retórica a Herênio* 4.17; *De Oratore* 3.37, de Cícero.

necessário definir o que, para Aristóteles, significa o colocar diante dos olhos. Para ele, significa uma “ação”: ao se dizer “um homem de bem é quadrado” (Simónides, fr. 5.1-2 Bergk), isso consiste numa metáfora, porém não representa uma ação. Entretanto, ao se dizer “deter o auge da vida em flor” (Isócrates, *Philip.* 10) ou “tu, como um animal solto” (Isócrates, *Philip.* 127), encontram-se aí metáforas com ação. Destarte, “é forçoso que as metáforas provenham de coisas apropriadas ao objeto em causa, mas não óbvias, tal como na filosofia é próprio do espírito sagaz estabelecer a semelhança mesmo com entidades muito diferentes” (1412a).

Aristóteles também afirma que o símile é uma metáfora: uma metáfora com uma comparação explícita (promovida através do verbo, do adjetivo ou do advérbio). E exemplifica com citação de Homero: “enroladas, com as arestas de espuma; umas à frente, outras atrás¹⁸” (*Il.* 13.799). Ora, Homero atribui características de seres vivos às ondas, seres inanimados e concede-lhes vida, movimento e, portanto, ação.

Os tratadistas de retórica posteriores frequentemente reverterem esse conceito, ao afirmarem que a metáfora é um símile abreviado e colocando o símile como uma figura de palavra, enquanto a metáfora seria um tropo (KENNEDY, 2007, p. 205).

No capítulo nove, Aristóteles, além de tratar de estilo periódico do discurso em prosa, discursa sobre a antítese, elemento usado largamente por Górgias em seus discursos. Seu pensamento está em consonância com o pensamento pitagórico e sofístico de que a antítese é elemento essencial para a elegância retórica: o enunciado antitético é agradável “porque os contrários são mais fáceis de reconhecer (e mais fáceis de reconhecer ainda quando colocados junto uns dos outros), e porque se afiguram semelhantes ao silogismo” (1410a). Exemplifica a figura com a frase “de tal que aqueles que precisam de dinheiro e os que querem fruí-lo” (Isócrates, *Panegírico* 41): “fruir” opõe-se a “adquirir”.

No capítulo 11 do livro III, Aristóteles completa a discussão sobre os elementos de estilo. Apesar de não apresentar um conceito de “figuras” de pensamento ou de palavra, algo do que será tratado nesse capítulo corresponde à discussão sobre as figuras nos tratados de retórica posteriores (KENNEDY, 2007, p. 222). Primeiramente, ele retoma o conceito de metáfora ao explicar o que seria “por diante dos olhos”: “Na verdade, chamo ‘por diante dos olhos’ aquilo que representa uma ação (*enargeia*)” (*Retórica* 1411b). Também, nesse capítulo, são abordados os símiles, os provérbios, os quais são tratados como uma espécie de metáfora, bem como as hipérboles, também vistas como formas de metáfora.

¹⁸ Tradução de Manuel Alexandre Junior (ARISTÓTELES, 2005, p. 270).

Dos capítulos 13 ao 19, é abordada a *taxis*, ou seja, o arranjo do discurso e a disposição das palavras. A palavra *taxis* deriva do contexto militar e conota o arranjo das tropas para a batalha. Da mesma forma que o orador precisa preparar seus argumentos e dispor seu texto para a batalha de persuasão. A abordagem de Aristóteles do arranjo assemelha-se ao seu discurso sobre a invenção no começo do livro I, no qual ele toma uma visão austera a respeito de como, numa sociedade ideal, os argumentos deveriam ser dispostos (KENNEDY, 2007, p. 230).

Basicamente, para o filósofo, as partes do discurso consistem em enunciação e demonstração, ou seja, expor e provar. Ele aborda, portanto, o que é necessário para se construir um texto jurídico. Nessa linha de pensamento, Aristóteles não aborda a questão do estilo tanto quanto a da invenção (particularmente no livro I). Roberts (1902, p. 36) reflete esse detalhe quando afirma que a elocução não encontra lugar na definição de retórica do filósofo. Mesmo no pequeno espaço concedido ao estudo do estilo, em comparação com o da invenção, as questões gramaticais, mais do que as questões literárias, são levantadas. O motivo substancial é que, na verdade, Aristóteles fala pouco sobre a beleza da linguagem elevada e linguagem poética, talvez por já abordar o assunto em sua *Poética*.

Entretanto, a metáfora, principal elemento de ornamentação do discurso para Aristóteles, como visto anteriormente, é utilizada tanto em seu tratado retórico, como em seu tratado poético. A função da metáfora na retórica é obter provas e persuadir, enquanto na poesia é mimetizar e representar as ações humanas, a fim de conseguir uma *kátharsis* (RICOEUR, 2000, p. 23). Destarte, apesar de diferenciar a poética da retórica, Aristóteles confirma um mesmo ponto de partida no que tange ao estilo e apresenta, entre outras figuras, supracitadas nesse trabalho, a metáfora como o elemento principal da elegância retórica e poética.

Em suma, apesar de Aristóteles não desenvolver a parte da elocução e especificamente a parte de figuras retóricas, com relação à arte de ornamentação na poesia, há uma análise com fontes literárias sobre a metáfora (e outros elementos de ornamentação que, para o filósofo, derivam da metáfora), importante para a perquirição dos poemas de Tibulo.

2.4.2 Sobre o Estilo, de Demétrio

O segundo tratado de retórica estudado neste trabalho, importante para que percebamos uma progressão com relação à abordagem sobre a *elocutio* e a *dispositio* consiste na obra de Demétrio intitulada *Sobre o Estilo*, tratado que expõe principalmente a parte classificatória da doutrina aristotélica (PLEBE, 1978, p. 53).

Demétrio, pupilo de Teofrasto, governa Atenas durante os anos 317-307 a.C. e morre em 283 a.C. É notória a influência da escola peripatética no tratado de Demétrio: há muitas citações sobre Aristóteles ao longo de toda a obra. À primeira vista, *Sobre o Estilo* parece ser simplesmente um tratado de retórica mais aprofundado sobre o assunto da *elocutio*, baseado no terceiro livro da *Retórica* aristotélica (ROBERTS, 1902, p. 51). De fato, os peripatéticos contribuem mais com relação ao estudo formal da retórica do que qualquer outra escola filosófica do período. E, conquanto tanto Teofrasto quanto Demétrio se conservem próximos às ideias de Aristóteles, seu predecessor intelectual, eles formam parte importante na profissionalização da retórica (STROUP, 2007, p. 26).

Demétrio foi convidado por Ptolomeu Soter (304-285 a.C.) para auxiliá-lo na formação da coleção de livros, o que fez de Alexandria um grande centro de aprendizagem. De fato, como afirma Roberts (1902, p. 18), Demétrio pode ser considerado um marco entre o declínio de Atenas e a ascensão de Alexandria: “entre a filosofia e a oratória por um lado, e a filologia e a gramática, por outro”¹⁹. Demétrio é um nome importante relacionado ao estudo profissional de retórica e sua difusão das escolas de retórica pelo mundo helenístico. Stroup (2007, p. 25) afirma:

As bibliotecas privadas e mesmo as de larga escala já existiam muito antes do período helenístico. Porém é só com as grandes bibliotecas helenísticas – especialmente o papel de Demétrio de Falero na fundação de uma biblioteca assim em Alexandria sob o comando de Ptolomeu Soter – que uma coleção em larga escala de vasta quantidade de conhecimento escrito foi capaz de abrir a porta para um novo tipo de erudição e pensamento retórico. Um importante resultado disso consistiu tanto no *status* profissional do estudo da retórica, como a concomitante fundamentação e difusão de escolas formais de retórica por todo o mundo helenístico²⁰.

¹⁹ “He is, in fact, a sort of link between declining Athens and rising Alexandria, - between philosophy and oratory on the one hand, and philology and Grammar on the other.”

²⁰ “Private libraries, and even large-scale ones, had existed long before the Hellenistic period proper. And yet it is only with the grand Hellenistic libraries, and especially Demetrius of Phaleron’s (350–280 BCE) role in the foundation of such at Alexandria under Ptolemy I Soter, that the large-scale collection of vast quantities of written learning was able to open the door to an entirely new sort of scholarship – and rhetorical thought. An important result of this centrifugation, and indeed of the kingly libraries that marked its intellectual impact, was both the professional status of the study of rhetoric, and the concomitant foundation and wide diffusion of formal schools of rhetoric throughout the Hellenistic world.”

Apesar da aparente falta de organização formal da obra, com suas repetições e digressões (ROBERTS, 1902, p. 31), além de não possuir introdução e conclusão formais, há pontos de excelência no que tange ao tratamento dos tipos de estilo com o estudo refinado da literatura grega.

A primeira diferença percebida no tratado de Demétrio é o fato de ele dividir os tipos de estilo em quatro, não em três: o simples, o grandioso, o elegante e o veemente (36) (ROBERTS, 1902, p. 52). Além disso, percebe-se o elogio com relação ao poeta: logo no parágrafo 128, primeiro parágrafo no qual Demétrio trata do estilo elegante, inicia por dizer que “o discurso elegante é cheio de graça, sendo também um discurso agradável. E, dentre os tipos de graça, uns são mais elevados e mais nobres, o dos poetas” (FREITAS, 2011, p. 31).

Com relação ao estudo dos quatro tipos de estilo elencados por Demétrio, o estilo elevado encerra três aspectos: pensamento, vocabulário e composição. Figuras como antipálage, epanáfora e anadiplose favorecem o estilo elevado (ROBERTS, 1902, p. 33). A metáfora também é utilizada em um texto de teor elevado, principalmente aquela definida por Aristóteles, a metáfora “viva”, que concede movimento à imagem.

Porém, ele adverte que deve haver o cuidado para não cair no vício, ao evitar o exagero nas expressões e sentenças sem ritmo. De fato, a elegância já deve ser aspecto do conteúdo do texto, enquanto a forma acentua a elegância da composição. No §75, por exemplo, Demétrio afirma que um grande assunto pode ser estragado por conta de uma pobre composição e vice-versa:

Mas a grandiosidade reside também no assunto tratado: seja uma grande e distinta batalha por terra ou por mar, ou um discurso sobre o céu ou a terra. Com efeito, quem ouve um assunto grandioso, logo também presume que aquele que o profere o faz com grandiloquência. Contudo, está errado. Não se deve observar o que se diz, mas como se diz, pois é possível que aquele que fala trate de grandes questões com irrelevância, fazendo-o de modo inconveniente ao assunto²¹.

Portanto, estilo formal e conteúdo devem estar em consonância para que o orador atinja um estilo elevado. Os exemplos apresentados pelo estudioso com relação ao estilo elevado são Homero, Platão e Heródoto. Com relação a Homero, Demétrio (§130) exemplifica sua elegância:

Χρῆται δὲ αὐταῖς Ὅμηρος καὶ πρὸς δεινώσιν ἐνίοτε καὶ ἔμφασιν, καὶ παίζων φοβερώτερός ἐστι, πρῶτός τε εὐρηκέναι δοκεῖ φοβερὰς χάριτας, ὥσπερ τὸ ἐπὶ τοῦ ἀχαριτωτάτου προσώπου, τὸ ἐπὶ τοῦ Κύκλωπος, τὸ [οὖν] Οὐτὶν ἐγὼ πύματον

²¹ Tradução de Gustavo Araújo Freitas, 2011, p. 20.

ἔδομαι, τοὺς δὲ λοιποὺς πρώτους, τὸ τοῦ Κύκλωπος ξένιον· οὐ γὰρ οὕτως αὐτὸν ἐνέφηγεν δεινὸν ἐκ τῶν ἄλλων, ὅταν δύο δειπνῆ ἑταίρους, οὐδ' ἀπὸ τοῦ θυρεοῦ ἢ ἐκ τοῦ ῥοπάλου, ὡς ἐκ τούτου τοῦ ἀστεϊσμοῦ.

Mas, às vezes, Homero também lança mão da graça para aterrorizar e impressionar – e é mais amedrontador brincando. Aliás, ele parece ter sido o primeiro a ter encontrado a graça amedrontadora, como no episódio da mais sem graça das personagens, o Ciclope: Ninguém vou comer por último; os outros, primeiro (Homero, *Odisséia*, IX, 369- 370) – esse o dom de hospitalidade do Ciclope! Com efeito, em nenhum outro momento, o poeta o mostrou tão terrível (nem ao jantar os dois companheiros, nem nas menções à clava ou à pedra que lhe servia de porta), quanto nessa fineza²².

Com relação à elegância de Platão, Demétrio (§182-183) afirma que o filósofo é elegante devido a seu próprio ritmo, o qual se desenvolve sem repouso nem extensão:

Platão, em muitos momentos, é elegante devido a seu próprio ritmo, que, de algum modo, se desenvolve sem repouso nem extensão. O repouso é próprio dos estilos simples e veemente, enquanto a extensão é própria do grandioso. Ao contrário disso, em Platão, os colos se parecem, assim, com algo escorregadio; não se parecem com colos formados somente por metros, nem com aqueles que não têm metro algum. Por exemplo, no discurso a respeito da música, quando diz: “cantarolando e radiante, com o canto passa a vida toda”²³.

Já com relação a Heródoto, ele apresenta uma figura de linguagem, a anadiplose, que produz grandeza por ter a palavra “tamanho” repetida, o que concede volume ao estilo, através da ênfase: “serpentes havia no Cáucaso grandes em tamanho, em tamanho e em número” (*Histórias* 1.203).

Em suma, além de um maior estudo sobre o estilo com relação à poesia, Demétrio apresenta, além da metáfora e das figuras gorgianas, algumas outras. Ele começa a falar das figuras a partir do § 59, quando afirma que são por si só uma forma de composição e que é necessário determinar as figuras adequadas a cada estilo. Para o grandioso, primeiro há a antipálage (§ 60), como em Homero (*Od.* 12.73) οἱ δὲ δύο σκόπελοι ὁ μὲν οὐρανὸν εὐρὸν ἰκάνει (“Os dois rochedos: um deles chega ao céu”²⁴). Também Homero (*Il.* 2. 217-273) apresenta uma figura formada por uma mistura de epanáfora e disjunção (§ 61). Há também coordenação (§ 63), mudança na flexão (§ 65), anadiplose (§ 66), sinalefa (§69), hiato (§ 69), diérese (§ 69), onomatopeia (§ 94), assonância (§ 105). Além disso, para o estilo grandioso, o conteúdo também precisa ser grandioso (§ 75), o vocabulário raro (§ 77) e o uso de metáforas moderado (§ 78) ou comparações (§80). Para o melhor uso da metáfora, Demétrio elege o exemplo retirado de Aristóteles, ou seja, a metáfora “animada” (§ 81). Já a hipérbole (§ 124-

²² Tradução de Gustavo Araújo Freitas, 2011, p. xxxi.

²³ Tradução de Gustavo Araújo de Freitas, 2011.

²⁴ Tradução de Frederico Lourenço (HOMERO, 2003, p. 201).

127) é a figura que mais gera frieza, para Demétrio. Para o estilo elegante, parte se dá pelo estilo, parte pelo assunto (§136). Com relação às figuras que concedem elegância ao estilo, há a anadiplose (§ 140), a anáfora (§ 141), a comparação (§ 147, § 160), a hipérbole (§161), sobretudo nas comédias. Ademais, a elegância também provém da composição, assunto que Demétrio afirma não ser tratado antes dele (§ 179), e o primeiro elemento é o uso de métrica (§ 180-182) e ritmo (§ 183-184). Para o estilo simples, o assíndeto (§192) é contrário à clareza. Para a escrita clara, o escritor deve fazer uso da figura chamada epanalepse (§196), a repetição (§197). Para o estilo seco, a anadiplose (§ 267), a anáfora (§ 268), a disjunção (§ 269) e a gradação (§ 270).

Afora as figuras de linguagem, ele atribui também à metáfora o caráter mimético (§94), como no exemplo da *Ilíada* 16.161: λάπτοντες (“lambendo”) mimetiza os lobos ao beber água.

Depois de Demétrio, no campo da retórica, temos notícia de alguns autores: Hermágoras, com uma obra sobre a invenção (c. 150 a.C.); Herácleides (c. 390-310 a.C.), com uma obra intitulada *O Ensino da Retórica* (LAËRTIOS, *Vida dos Filósofos Ilustres*, 2008, p. 149); Antistenes, dos seus escritos encerrados em dez volumes, o primeiro contém textos sobre a retórica, como *Sobre o Estilo*, ou *Dos Tipos de Elocução*, e *Aias*, ou *O discurso de Aias* (LAËRTIOS, *Vida dos Filósofos Ilustres*, 2008, p. 156). Portanto, da retórica em língua grega até a época de Tibulo, os textos sobreviventes que permitem uma discussão sobre a elocução são os que comentamos até aqui.

Passamos para Roma, com o tratado mais antigo escrito em latim que nos chega e seu desenvolvimento maior no que tange às figuras de palavra e de pensamento.

2.4.3 Retórica a Herênio

A *Retórica a Herênio* é o tratado mais antigo sobre retórica escrito em latim que nos chega completo. Por muito tempo o tratado é atribuído à autoria de Cícero ou a Cornifício (PLEBE, 1978, p. 65), porém, ainda hoje o debate sobre a autoria do tratado permanece aberto.

Se por um lado se discorre sobre a falta de incursões filosóficas como há em Aristóteles e Teofrasto, como afirmam Ana Paula C. Faria e Adriana Seabra na introdução de sua tradução de *Retórica a Herênio* (2005, p. 17), por outro percebe-se uma progressão no tratamento da retórica, tanto pelo crescimento da importância do estudo sobre a elocução, não somente a invenção, quanto pelo aumento de figuras de palavras e de pensamento. Além

disso, esse tratado institui a terminologia retórica em latim e nos chega como texto integral. Plebe (1978, p. 65) afirma que “diferente das suas fontes [Aristóteles e Hermágoras], o autor está pouco interessado na problemática filosófica, já que o objetivo fundamental é o de dar preceitos e classificar”. Contudo, não podemos confundir o conteúdo do manual, que de fato não é um tratado filosófico, com a pessoa que o escreveu. De fato, logo nas linhas iniciais do tratado, o autor isso demonstra:

Etsi negotiis familiaribus inpediti uix satis otium studio suppeditare possumus et id ipsum, quod datur otii, libentius in philosophia consumere consueuimus, tamen tua nos, Gai Herenni, uoluntas commouit, ut de ratione dicendi conscriberemus, ne aut tua causa noluisse aut fugisse nos laborem putares. (1.1)

Ainda que, impedidos pelos negócios familiares, dificilmente possamos dedicar ócio suficiente ao estudo, e dele o que nos é dado costumemos com maior satisfação consumir na filosofia, todavia, Caio Herênio, tua vontade moveu-nos a compilar este método do discurso, para que não penses que ou recusamos uma causa tua, ou nos esquivamos do trabalho²⁵.

Primeiro, a retórica é dividida como no tratado de Aristóteles: gênero judiciário, gênero demonstrativo e gênero deliberativo. O autor de *Retórica a Herênio*, além de considerar a memória como a quinta parte da elocução (as quatro outras são invenção, disposição, elocução e ação), subdivide o discurso em *exordium*, *narratio*, *diuisio*, *confutatio*, *confirmatio* e *conclusio*.

A elocução é apresentada no livro IV: de acordo com Kennedy (1997, p. 24), o autor coloca o estudo da elocução por último deliberadamente, a fim de mostrar que o *rhetor* deve criar seus próprios exemplos no que se refere ao bom estilo, ao invés de tomá-los emprestados da literatura. De início, o autor informa que não usa exemplos tomados da Antiguidade, como fazem os autores de tratados anteriores (4.1), porque, para ele, o que os gregos fazem não convém à matéria, a partir do momento em que eles prometem escrever sobre arte, mas apresentam exemplos daqueles que a desconheciam (4.6). Também afirma que segue esse método, porque os nomes gregos são alheios aos ouvidos romanos, pelo fato de que a matéria não é sabida ainda (4.10) e, portanto, ele traduz os nomes das figuras do grego para adaptá-las ao latim.

Em relação a seus preceitos, há duas partes: a primeira aborda os gêneros de elocução; a segunda, meios para alcançar uma elocução conveniente (aos propósitos e às partes do discurso) e perfeita. Na primeira parte, os gêneros (*figurae*) são apresentados e exemplificados: são eles o elevado (*grauis figura*), o médio (*mediocris figura*) e o simples

²⁵ Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra (*Retórica a Herênio*, 2005, p. 261).

(*extenuata/adtenuata figura*); há ainda possíveis vícios em cada gênero, que devem ser evitados. Na segunda parte, o autor aponta três qualidades em relação à elocução que um bom orador deve ter: elegância (*elegantia*), equilíbrio arranjado de palavras (*compositio*) e beleza (*dignitas*). A elegância está relacionada a dois aspectos: correto emprego da língua latina (*latinitas*) e clareza (*explanatio*) – teoria importante para o exame da elocução de Tibulo. A *compositio* consiste no arranjo de palavras que torna as partes do discurso polidas (4.18). Para que o discurso seja bem composto, o poeta deve evitar o uso excessivo de aliteração (4.18), de poliptoto (4.18), de hemeoteleuco (4.18) e de hipérbato (4.18). Uma vez evitados os vícios supracitados, a beleza do discurso é alcançada através de ornamentos de palavras e de sentenças.

As figuras de palavra são *repetitio* (anáfora 4.19), *conuersio* (epífora 4.19), *complexio* (simploce 4.20), *traductio* (poliptoto 4.20), *traductio* com homonímia (diáfora 4.21), *contentio* (antítese 4.21), *exclamatio* (apóstrofe 4.22), *interrogatio* (através do uso de palavras interrogativas, tais quais *utrum*, *an non*. 4.22), *ratiocinatio* (arrazoado 4.23), *sententia* (máxima 4.24), *contrarium* (entimema 4.25), *articulus* (articulação 4.26), *continuatio* (4.27), *conpar* (paridade 4.27), *adnominatio* (paronomásia 4.29), *subiectio* (4.33), *gradatio* (4.34), *definitio* (4.35), *transitio* (4.35), *correctio* (4.36), *occultatio* (4.37), *conduplicatio* (anadiplose ou epanaplese 4.38), *interpretatio* (tradução 4.38), *commutatio* (4.39), *permissio* (4.39), *dubtatio* (4.40), *expeditio* (4.40), *dissolutum* (assíndeto 4.41), *praecisio* (aposiopese ou reticência 4.41) e *conclusio* (4.41). Também na categoria de figuras de palavras estão as figuras de disposição; são elas *disiunctum* (4.37), *coniunctio* (4.38), *adiunctio* (4.38).

Por fim, o autor separa propositalmente dez figuras de palavra que pertencem ao mesmo tipo, as quais possuem como efeito afastar o discurso do domínio usual das palavras e o levar a outro plano, com certo encanto: *nam earum omnium hoc proprium est, ut ab usitata uerborum potestate recedatur atque in aliam rationem cum quadam uenustate oratio conferatur* (4.42) (“Com efeito, há algo comum a todos eles: o discurso afasta-se do domínio usual das palavras e, com certo encanto, é levado a outro plano.”). Ou seja, com essas dez figuras, ele apresenta a teoria do tropo, i.e., do desvio de campo semântico. Tais figuras são *nominatio*, através da *imitatio* (onomatopéia 4.42), a *pronominatio* (antonomásia 4.42), *denominatio* (metonímia 4.43), o *circumitio* (circunlóquio ou perífrase 4.43), a *transgressio* (hipérbato 4.44), a *superlatio* (hipérbole 4.44), *intellectio* (sinédoque 4.44), *abusio* (catacrese 4.45), *translatio* (metáfora 4.45) e *permutatio* (alegoria 4.46).

Percebe-se, destarte, um maior aprofundamento com relação à ornamentação do discurso e menos discussão filosófica, como era característico nos tratados anteriores.

2.4.4 Elocução na obra de Cícero

O orador e político Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.) compôs a respeito da arte retórica. As obras retóricas de Cícero são *De Inuentione* (c. 84 a.C.), *De Oratore* (c. 55 a.C., trata da natureza da retórica e da formação do orador), *Partitiones Oratoriae* (c. 54 a.C.) *Brutus* (46 a.C., trata da história da eloquência greco-latina), *Orator* (46 a.C., aborda o orador ideal e a teoria estilística), *De Optimo Genere Oratorum* (46 a.C., introdução a uma tradução feita por Cícero de um texto de Demóstenes) e *Topica* (44 a.C., aborda os lugares-comuns).

Ao discutirmos a elocução, destacamos duas das obras supracitadas: *De Oratore* e *Partitiones Oratoriae*. No *De Oratore* o autor se debruça mais sobre assunto, além de elencar as figuras; nas *Partitiones Oratoriae* encontramos uma sistematização mais completa, ainda que abreviada no que tange à técnica retórica.

No *De Oratore*, mormente no terceiro livro (199-209), Cícero apresenta uma vasta lista das figuras, maior que a presente na *Retórica a Herênio*. Cícero (*De Oratore* 3.201) ordena essas figuras em dois grupos: figuras de palavras e as figuras de pensamento e as denomina *conformatio uerborum* (disposição das palavras na frase) e *conformatio sententiarum* (disposição do pensamento, ou seja, de que forma são expressos os pensamentos). As figuras, para o orador, concedem luz ao discurso (*illustrant*):

[...] personarum ficta inductio uel grauissimum lumen augendi; descriptio, erroris inductio, ad hilaritatem impulsio, anteoccupatio; tum duo illa, quae maxime mouent, similitudo et exemplum; digestio, interpellatio, contentio, reticentia, commendatio; uox quaedam libera atque etiam effrenatio augendi causa; iracundia, obiurgatio, promissio, deprecatio, obsecratio, declinatio breuis a proposito, non ut superior illa digressio, purgatio, conciliatio, laesio, optatio atque execratio. His fere luminibus inlustrant orationem sententiae. (*De Oratore* 3.205)

[...] a prosopopoeia, uma importantíssima luz da amplificação; a descrição; a indução ao erro; a incitação ao riso; a antecipação; então, aqueles dois meios que sobretudo impressionam, a comparação e o exemplo; o dilema; a interrupção; a antítese; a reticência; a recomendação; uma fala livre e mesmo bastante desenfreada, para a amplificação; a cólera; a repreensão; a promessa; a imprecação; a obsecração; um breve desvio do tema, diferente da digressão anterior; a justificação; a conciliação; a provocação; o desejo e a execração. É aproximadamente com essas luzes que os pensamentos conferem brilho ao discurso.

As figuras que aparecem no *De Oratore* são *adnominatio* (paronomásia 206), *polyptoton* (poliptoto 206), *repetitio* (anáfora 206), *conuersio* (epífora 206), *complexio* (complexão 206), *adiunctio* (congruência 206), *progressio* (gradação 206), *distinctio* (repetição enfática 206), *similiter* (homeoptoto 206), *compar* (isócolo 206), *gradatio* (gradação 207),

conuersio (reversão 207), *transgressio* (hipérbato 207), *contrarium* (contrário 207), *dissolutum* (assíndeto 207), *declinatio* (preterição 207), *reprehensio* (correção 207), *exclamatio* (exclamação 207), *imminutio* (diminuição 207), *traductio* (jogo de palavras 207), *zeugma* (zeugma 207), *permissio* (permissão 207), *dubitatio* (dubitação 207), *correctio* (correção 207), *dissipatio* (dissipação 207), *continuatum* (continuação 207), *interruptum* (interrupção 207), *imago* (imagem 207), *responsio* (resposta 207), *immutatio* (metonímia 207), *disiunctio* (disjunção 207), *ordo* (ordem 207), *relatio* (relação 207), *digressio* (digressão 207) e *circumscriptio* (perífrase 207).

Nas *Partitiones Oratoriae*, Cícero descreve as principais divisões da arte da oratória. Na primeira parte do texto, quando o autor discute a competência do orador, a elocução é definida. Para ele, há cinco qualidades indispensáveis com relação à elocução: clareza, brevidade, adequação, distinção e suavidade. A clareza é alcançada através da utilização de vocábulos apropriados, que não concedam teor ambíguo ao texto. A distinção é consequência da boa ornamentação do texto, ou seja, do uso de imagens que ponham o assunto diante dos olhos. Cícero incia seu estudo da elocução (16-24) ao diferenciar dois tipos de elocução: o que se desenvolve de maneira natural e o que é artificial. As palavras ganham novo valor quando ligadas a outras, portanto, é necessário o cuidado na escolha das palavras, bem como da ligação entre elas (16). O autor discorre brevemente sobre a elocução nas palavras isoladas (17) e logo passa para a explicação sobre a boa elocução na ligação entre as palavras, ou seja, na disposição das palavras na sentença. A elocução torna-se bela e distinta se o escritor (ou orador) escolhe as palavras por seu valor, desde que elas não se desviem da matéria de discussão (20):

Illustris autem oratio est si et verba grauitate delecta ponuntur et translata et superlata et ad nomen adiuncta et duplicata et idem significantia atque ab ipsa actione atque imitatione rerum non abhorrentia.

O discurso, por sua vez, ganha brilho se as palavras são escolhidas e dispostas por seu valor, tanto as metáforas, as hipérbates, os epítetos, as reduplicações e sinônimos desde que não distoem na execução do discurso e da verossimilhança.

Na última parte de sua definição sobre a elocução, ele comenta acerca do discurso com o uso de artifício de elocução a fim de comover o interlocutor e apresenta três tipos de mudanças “artificiais”: há a ordem “natural” do discurso; há a inversão da ordem, no qual o enunciado tem o mesmo sentido que na ordem “natural”, mas é construído de forma diferente; e há a segmentação do mesmo enunciado, sem que se mude o sentido (24). Para ele, portanto,

a arte da oratória compreende toda essa variedade de mudanças de forma com a ordenação diferente do discurso:

in coniunctis autem uerbis triplex adhiberi potest commutatio, non uerborum sed ordinis tantummodo, ut cum semel dictum sit directe sicut natura ipsa tulerit, invertatur ordo et idem quasi sursum versus retroque dicatur, deinde idem intercise atque permixte. Eloquendi autem exercitatio maxime in hoc toto convertendi genere versatur.

Nas combinações de palavras, podem ocorrer três modificações, não das palavras, apenas da ordem: expresso um enunciado de forma direta, assim como a própria natureza o forjou, inverte-se a ordem e diz-se o mesmo de modo praticamente contrário; em seguida, o mesmo enunciado pode ser expresso de modo segmentado e misturado. O exercício da elocução reside especialmente em todo esse gênero de torneamento.

Em suma, para Cícero, há uma elocução natural e evidente e outra mais artificial, fruto da arte e do estudo. Tomadas em separado, as palavras possuem um valor essencial, enquanto numa sentença adquirem valor relativo, de acordo com a ligação na frase. O orador deve encontrar palavras convenientes ao assunto e as dispor nas sentenças. Através do uso de figuras, o orador torna o texto distinto e, sobretudo, se o texto for claro e a utilização das figuras coerente a ponto de colocar o assunto diante dos olhos: *est enim pluris aliquanto illustre quam illud dilucidum: altero fit ut intellegamus, altero uero ut uidere uideamur*. Ou seja, “distinção é mais do que simplesmente clareza: uma faz com que entendamos o assunto, outra põe o assunto para que realmente vejamos”. Curioso notar que Cícero parece escolher bem as palavras a fim de chamar atenção para a importante função do uso de figuras no texto: as palavras *uero uidere e uideamur* parecem insistir para que o orador não esqueça.

Além dessa compreensão melhor do que é elocução, interessa-nos especialmente o capítulo (10) sobre o terceiro gênero de oratória, o demonstrativo. Esse é o gênero que mais aproxima retórica de poesia. Cícero introduz o assunto ao distinguir o tipo de público para cada gênero: enquanto um ouve por prazer ou com o objetivo de decidir sobre alguma coisa, outro decide sobre o passado (o juiz) e o último, sobre o futuro, como um membro do senado: *ita ut aut delectetur aut statuatur aliquid. Statuit autem aut de praeteritis, ut iudex, aut de futuris, ut senatus* (“Portanto, enquanto um é deliciado (para se deleitar), outro delibera sobre algo (para tomar uma decisão). Além disso, enquanto um decide sobre o passado, como o juiz, outro decide sobre o futuro, como o senado”, 10). Em seguida apresenta os objetivos do orador nos três gêneros. No gênero demonstrativo, o objetivo é agradar, no judicial, buscar a condenação ou absolvição, já o deliberativo visa provocar a esperança ou o temor em quem

delibera. Essa apresentação e essa diferenciação, de acordo com Cícero (12), servem para adequar a disposição à finalidade de cada um dos gêneros.

O terceiro gênero, portanto, compreende o discurso que pretende demonstrar boas ou más qualidades do assunto tratado (HABINEK, 2005, p. 103). Em suma, o gênero demonstrativo tem como receptor o público, e objetiva o deleite, através do elogio ou do vitupério²⁶ e do largo uso de artifícios de construção de texto, com o uso de ornatos. De acordo com Lausberg (1966, p. 110), na *inuentio* desse *genus*, o centro de gravidade gira em torno da *amplificatio*, reforçada na *elocutio* por meio do *ornatus*²⁷. Portanto, através do estudo da retórica e da oratória, principalmente do desenvolvimento do gênero demonstrativo, o qual possibilitou ao orador explorar a ficção e a ornamentação do discurso, os poetas passaram a se servir sedda técnica sistematizada e composta em tratados. Utilizavam, pois, os elementos retóricos a fim de construir um texto belo ao aliar a matéria à forma e deleitar o ouvinte-leitor.

Como informamos anteriormente, privilegamos a *Retórica a Herênio* na investigação dos poemas do Tibulo. Cícero, ainda que não participe de forma mais consolidada no instrumental analítico, a obra de Cícero é essencial para a fundamentação teórica, mas consiste na fundamentação teórica, pois nela encontramos uma significativa definição de elocução, bem como o estudo do gênero demonstrativo. Cícero, portanto, é importante para o alicerce teórico, e sua obra *Partitiones Oratoriae* é importante para nosso estudo porque revela que o gênero demonstrativo e a poesia se aproximam. A escolha da *Retórica a Herênio* como principal elemento do instrumental analítico decorre especialmente do fato de esse tratado apresentar teoria e exemplificação, o que contribui para nossas análises. Além disso, esse tratado privilegia o estudo das figuras de disposição, fundamental para o exame da elocução nos poemas de Tibulo.

2.4.5 Considerações sobre a fundamentação teórica e o instrumental analítico

O capítulo 2, que compreende a fundamentação teórica para a análise dos poemas de Tibulo, demonstra cronologicamente os caminhos dos estudos retóricos, em particular quanto à elocução. Dessa forma, o estudo da elocução nos tratados de retórica apresentados funciona como base para a interpretação dos poemas.

²⁶ *Ad Herennium* 1,2,2 *demonstratium est quod tribuitur in alicuius certae personae laudem uel uituperationem.*

²⁷ *Quint. Inst. Or.* 3,7,6 *proprium laudis est res amplificare et ornare.*

Resguardadas as proporções e as especificidades, nossa leitura retórica segue a trilha de trabalhos realizados por autores da Antiguidade, como Sérvio (séc. IV-V), com seus comentários das obras de Virgílio, ou Macróbio (séc. IV-V), que também comenta certos aspectos da composição de Virgílio em sua *Saturnalia*. A passos lentos, iniciantes nessa trilha, nossa análise não é exaustiva, propõe um recorte temático e seu reflexo na elocução: estudamos o tema do amor (erótico) em onze poemas de Tibulo e investigamos como a elocução combina tema e forma.

Com essa orientação, dividimos os poemas em ciclos, de acordo com o amante a quem o poeta se dirige, introduzimos e discutimos questões relevantes de cada ciclo e analisamos a elocução em função dessas questões. Em outras palavras, contextualizamos a análise e examinamos a construção dos versos com objetivo de ressaltar o conteúdo erótico.

Nessa análise, recorreremos especialmente à *Retórica a Herênio*. Nesse tratado, as figuras de ornamentação são elencadas, definidas e, principalmente, exemplificadas; ademais, o estudo da *dispositio* é privilegiado pelo autor.

Enfim, tendo percorrido os caminhos da ornamentação do discurso, da técnica retórica e da arte retórica com o surgimento dos tratados, percebemos a progressão do estudo da ornamentação do discurso e das figuras. Nesse percurso, a obra de Cícero desempenha papel capital no alicerce teórico deste trabalho, na justificativa de sua razão de ser.

3

A ELOCUÇÃO DO AMOR EM TIBULO

O *Corpus Tibullianum* consiste numa recolha de poemas de autoria certa de Tibulo, no caso dos livros I e II e de poemas atribuídos a ele, como no Livro III. A análise da elocução do amor recai sobre onze dos desesseis poemas nos dois primeiros livros. Foram analisados, portanto, os poemas de teor erótico-amoroso na obra do poeta latino. Dessa forma, dividimos o trabalho em ciclos, de acordo com o receptor dos poemas, ou o ser amado pelo poeta. A análise é, portanto, dividida em três ciclos: o ciclo de Délia (poemas do livro I), o ciclo de Márato (poemas do livro I) e o ciclo de Nênese (poemas do livro II). Os nomes dos amantes sugerem largo conhecimento do poeta no que tange à cultura grega, bem como sofisticação literária (FARRRELL, 2012, p. 13). Os principais *topoi* elegíacos desenvolvidos por Tibulo nos três ciclos são o *milita amoris*, o *seruitium amoris* e o *praeceptor amoris*.

Tibulo, em sua obra, não se limitou a uma só moça como ser amado e destinatária de sua poesia: de fato, ele escreve para três amantes diferentes, sendo duas mulheres e um rapaz. No primeiro livro há Délia, a *puella* consiste em uma mulher possivelmente casada e liberta, e o poeta sonha viver com ela num cenário idílico campestre. Contudo, há sempre obstáculos que o impedem de ficar com a amada: o marido dela, uma alcoviteira má, ou mesmo uma porta trancada. Ainda no primeiro livro, Tibulo apaixona-se por um tenro rapaz de nome Márato e, por não ser correspondido, sofre e pede que Priapo o ensine a conquistar os jovens rapazes. No segundo livro, a *puella* desejada pelo poeta chama-se Nênese, uma *meretrix* cruel que somente se relaciona com quem pode comprar presentes caros. Tibulo também deseja estar com ela, mesmo que para isso ele tenha que sair da cidade e ir para o campo, agora não mais um *locus amoenus*, mas um lugar de trabalhos braçais, um lugar que o separa da sua amada, pois esta é mantida aí pelo rival mais rico.

Nos poemas dos três ciclos buscamos as temáticas relacionadas ao amor e analisamos como o poeta utiliza elementos de elocução a fim de mimetizar e sublevar o teor erótico dos poemas.

3.1 Ciclo de Délia

O nome da primeira amada de Tibulo, Délia, não parece ter sido escolha aleatória: Delos é o nome da ilha consagrada a Apolo, deus da inspiração poética (SPALDING, 1965, p. 21). Além dessa alusão metapoética, ainda há outra interpretação possível para o nome da *puella*: Délia é o epíteto de Diana, proveniente da ilha de Delos. Diana é filha de Júpiter e Latona e irmã de Apolo. Ela é conhecida por vários nomes, entre eles Hécate, Febe, Lucina e Diana, a deusa da castidade. Ao aliar ironicamente o nome de uma deusa casta e a visão amena e idealizada do amor e da vida no campo, Tibulo constrói seu primeiro cenário nesse primeiro ciclo. Tibulo apaixonou-se por essa moça ainda bem jovem, prestes a seguir carreira militar, guiado por seu patrono Messala. Contudo, tal paixão repentina impede que ele pense em outra coisa que não seja em Délia:

Te bellare decet terra, Messalla, marique,
 Ut domus hostiles praeferat exuuias:
 Me retinent uinctum formosae uincla puellae,
 Et sedeo duras ianitor ante fores. (1.1.53-56)

A ti é adequado guerrear por terra, Messala, e por mar
 Para que a casa com inimigos espólios enfeite:
 A mim retêm cingido as correntes da formosa moça,
 E sento guardião ante as duras fechaduras

A relação entre um jovem cidadão romano e uma mulher que não fosse nascida romana era algo comum em Roma: ao jovem era lícita a relação casual antes do casamento com uma *matrona uniuiua*. Tal relação passageira consistia em experiência preliminar nas artes do amor. Contudo, é importante salientar que o amor dirigido à Délia consiste, aparentemente, em um amor não somente casual, mas matrimonial. Grimal (1988, p. 178) aponta que a relação entre os dois não se trata de uma obtenção de prazer antes de “se ajeitar na vida”. De fato, o poeta deseja que esse prazer o absorva para a vida inteira: ele renega riqueza e vida na cidade, a fim de viver uma vida tranquila no campo com a amada. Grimal mostra que esse desejo de esposar uma cortesã será rebatido posteriormente por Augusto. Contudo, podemos também interpretar toda essa falácia do poeta como uma forma de conquista: ele promete tudo à amada, mostra-se louco de amor para conseguir o que quer. Porém, isso não significa que ele realmente tenha a intenção de fazer de Délia sua esposa.

O perigo dessas paixões passageiras consistia em transformá-las em hábito e, com o hábito, deixar nascer o afeto. A sabedoria era, portanto, conseguir se esquivar dessa paixão

que destruía patrimônios. Lucrécio aconselha espalhar o líquido seminal em quantas puder e isso serviria como remédio para curar uma paixão doentia:

sed fugitare decet simulacra et pabula amoris
 abstertere sibi atque alio convertere mentem
 et iacere umorem coniectum in corpora quaeque
 nec retinere semel conuersum unius amore
 et seruare sibi curam certumque dolorem;
 ulcus enim uiuescit et inueterascit alendo
 inque dies gliscit furor atque aerumna grauescit,
 si non prima nouis conturbes uolnera plagis (4.1063-70)

Mas convém fugir das imagens e fogos do amor
 e afastar de si os alimentos do amor e o que atormenta a mente
 e jogar o líquido coligido em um corpo qualquer
 não deve retê-lo, convertê-lo em único amor
 e preservar para si cuidado e dor certa;
 pois a ferida se fortalece e persiste se há nutrição,
 a cada dia aumenta o furor e a calamidade se torna mais grave,
 se não apagas com feridas novas as primeiras

Há controvérsias sobre a possibilidade de Délia ser uma *meretrix* ou uma mulher casada. Contudo, há pistas que mostram que ela poderia ser uma escrava liberta: o culto à deusa Ísis (poema 1.3), a busca de informações sobre o amante através de magia e videntes, quando esse se apresenta longe numa viagem (poema 1.3) são exemplos que mostram que ela talvez não fosse uma mulher romana. Curioso notar que o nome da *puella*, Délia, pode ser explicado etimologicamente como “aquela proveniente da ilha de Delos”, e nessa ilha o culto à deusa Ísis era praticado. De acordo com Ana Lúcia Silveira Cerqueira (2008, p. 34), Délia seria, provavelmente, uma mulher de *secunda classis*, uma vez que o culto à deusa egípcia, que data do início do século I a.C., tinha sido proibido em Roma, mas as mulheres, sobretudo as subalternas, continuavam a cultuar Ísis. Louise Zarmati (1994, p. 106-113) e Catherine Salles (1982, p. 247-258) afirmam que o templo de Isis era um dos lugares preferidos para encontros com prostitutas.

Entretanto, isso não significa que ela não pudesse ser casada e, de fato, ter um *coniunx*. Havia também, em Roma, pessoas que não tinham o “direito de matrimônio” (*ius connubii*): segundo a *Lex Canuleia* de 445 a.C., os libertos não podiam se unir às pessoas livres de nascença até pelo menos o último século da República (GRIMAL, 1988, p. 81). Contudo, isso só significava que não poderia haver um casamento legal entre essas pessoas. Não há muita informação sobre o *coniunx* de Délia (a que classe ele pertence, o que ele faz), mas, como visto, isso não elimina a possibilidade de ela ser casada, mesmo que não legalmente.

Não há como saber certamente a que *status* social pertence Délia, nem se ela é realmente casada. As pistas que existem nos poemas são ambíguas: apesar de o poeta não dizer diretamente que ela seja uma prostituta, Délia demanda presentes do amante, e essa atitude é frequentemente característica de *meretrices* (MILLER, 2012, p. 56). Outra pista nos leva a pensar que talvez a *puella* fosse casada, pois ela é trancada por seu *uir* ou seu *coniunx*, termo que pode ser traduzido como “marido”, mas possui raio semântico maior e significar qualquer homem com quem Délia se relacione amorosamente. De acordo com Miller (2012, p. 56), uma respeitável matrona romana dificilmente arriscaria sua reputação por causa de poetas em sua porta, pedindo que o deixe entrar.

Portanto, Délia pode não ser uma *meretrix*, mas aos poucos, pelo menos na visão de Tibulo, vai-se desenhando uma Délia gananciosa e adúltera. Não só ela, mas também a *lena* que ajuda o poeta na conquista da *puella* visam o lucro nesse relacionamento com Tibulo: no poema 1.6, o poeta paga a *lena* para que ela o ajude (1.6.57-72). Interessante notar que ele pede que a *lena* ensine Délia a ser casta (67), mesmo sendo ciente de que ela não poderia usar o traje de uma respeitável esposa (SHARON L. JAMES, 2012, p. 263).

Toda essa ambiguidade com relação à classe social da *puella* ressalta o que importa nos poemas: não é o fato de Délia existir realmente o que importa, mas o padrão de relação que ela decreta (MILLER, 2012, p. 171). Délia representa tanto a fantasia de uma paixão idealizada e da realização social quanto sua própria impossibilidade de ser realizada. Miller (2012, p. 172) exemplifica como isso acontece em cada poema e ao longo de todo o ciclo dos poemas dedicados a Délia. O poema 1.1 começa com uma longa fantasia sobre a tranquilidade rural, que é contrastada com a vida militar (1-52). Quase no fim da passagem supracitada, Délia surge personificada no desejo e sonho de Tibulo, num mundo de prazeres simples e pobreza virtuosa (43-8). Há, então, uma transição para a casa de Messala cheia dos espólios de guerra (53-4), o que leva o espaço do poema do campo para a cidade. Em seguida, o poeta se imagina como um escravo acorrentado a porta de Délia (55-6). Ele, então, cria o momento de sua morte, quanto ele, moribundo, observa Délia chorar, como um ideal de reciprocidade erótica, mas somente no momento em que isso se torna impossível (59-64). O poema termina com o apelo de Tibulo em direção a Délia: que amem enquanto ainda há vida (65-78). No poema 1.2, o rival é aquele que rejeita a vida de tranquilidade rural e conquista a riqueza necessária para ganhar os favores de Délia. Em 1.3, o poeta acompanha Messala numa campanha e cai doente, como punição de ter deixado sua amada para trás. Em 1.5, no momento em que o poeta sonha em ter tudo o que imagina, a tranquilidade da vida no campo,

o amor de Délia e a aprovação do seu patrono Messala, ele revela que tudo é fantasia, uma ficção: *haec mihi fingebam* (“inventei tudo isso para mim mesmo”, 1.5.35).

A literatura, escrita predominantemente por homens, revelaria a ansiedade e o medo masculino em face à crescente liberdade das mulheres. De acordo com Alison Keith (1997, p. 295), estudiosos têm interpretado a literatura do período augustano como “a favor” e “contra” a ideologia sexual “augustana” e suas reformas legislativas no que tange à preocupação com a “moral” da elite romana. Essas reformas morais de Augusto visavam restaurar uma tradição na qual as mulheres não tinham tanta liberdade. A *Lex Iulia de adulteriis et maritandis ordinibus*, de 18 a.C., transforma o adultério por parte da mulher, bem como o concubinato em crimes. Tibulo e outros elegíacos romanos, como Propércio e Ovídio, são frequentemente citados como críticos a essa posição ideológica augustana.

As leis supracitadas não intencionavam, pois, garantir a fidelidade do marido em relação à mulher, senão “assegurar” a “honra” do marido. Não era vergonhoso, portanto, ir ao mercado de mulheres ou a prostíbulos a fim de saciar os chamados da natureza e, dessa forma, evitar adultérios e *stuprum* de cidadãos romanos e moças destinadas ao casamento. Isso já vem de longa data, por exemplo, é dito por Plinuro, na obra *Curculio*, de Plauto:

Nemo hinc prohibet nec uetat,
quin quod palam est uenale, si argentum est, emas.
nemo ire quemquam publica prohibet uia;
dum ne per fundum saeptum facias semitam,
dum ted abstineas nupta, uidua, uirgine,
iuuentute et pueris liberis, ama quid lubet.

Ali ninguém proíbe ou veta, se há dinheiro, que
Tu compres o que abertamente é vendido.
Ninguém proíbe ninguém de andar em via pública;
Desde que não abra caminho em propriedade privada,
Desde que se mantenha longe de esposa, viúva, virgem,
Jovens e crianças livres²⁸, ama a quem deseje.

Portanto, Tibulo, em seus poemas dedicados a Délia, uma mulher aparentemente comprometida, seja pelo matrimônio, seja pela união mais ou menos estável com um homem (considerado o rival do poeta), apresenta sua *puella* como um ser idealizado, pelo menos nos primeiros poemas. Aos poucos, contudo, Tibulo demonstra perceber a astúcia da amada, apesar de ainda desejar tê-la em seus braços.

Abaixo, são analisados os poemas do ciclo de Délia, com o intuito de salientar como o poeta alia conteúdo e forma a fim de sublevar o teor erótico dos seus versos.

²⁸ Livre significa, aqui, homem de condição livre, ou seja, que não é escravo.

Poema 1.1

O primeiro poema de Tibulo possui caráter programático: nele, o poeta apresenta sua amada, Délia, e defende seu desejo de uma vida tranquila no campo, junto à *puella* e longe de guerras. Portanto, ele contrabalança dois estilos de vida: de um lado, a vida prática, ambiciosa e política de seu patrono Messala, do outro, a vida calma e pobre campestre a que ele almeja (PUTNAM, 1973, p. 47). Esse poema consiste em duas partes principais (MALTBY, 2002, p. 115): na primeira (1-40), o poeta rejeita a busca pela riqueza através da vida militar em detrimento da vida campestre, enquanto na segunda (53-74) o poeta rejeita a glória da vida como soldado, pois prefere servir ao amor.

Cairns (1979, p. 172-173) afirma que o poema inicia-se com um discurso contra a riqueza (*psogos plouton*), nos versos 1-6, e desenvolve-se para o gênero *syrkrisis bion*, ou seja, “comparação entre estilos de vida”.

Como analisamos a construção formal dos poemas em conjunto com seu conteúdo, a fim de constatar a ligação consciente entre forma e conteúdo, iniciamos tal análise pela parte em que ele introduz o tema do amor, durante sua defesa da vida no campo, contra a vida militar e, metapoeticamente, contra a poesia épica (*recusatio*).

Uma das ferramentas utilizadas pelo poeta para sublevar o conteúdo erótico de seus poemas é a mimese de conteúdo: ele alia a forma (*uerba*) ao conteúdo (*res*) a fim de fazer com que o leitor visualize o que escreve. Há mimese de conteúdo nos versos 57, 59, 61, 63 e 64:

Non ego laudari curo, mea Delia: tecum
 dum modo sim, quae so segnis inersque uocer.
Te spectem, suprema mihi cum uenerit hora,
 te teneam moriens deficiente manu.
Flebis et arsuro positum me, Delia, lecto,
 tristibus et lacrimis oscula mixta dabis.
Flebis: non tua sunt duro praecordia ferro
uincta, neque in tenero stat tibi corde silex.
 Illo non iuuenis poterit de funere quisquam
 lumina, non uirgo, sicca referre domum

Não me preocupo em ser louvado, minha Délia: contigo
 Contanto esteja, peço que seja chamado inerte e preguiçoso.
 Que eu te olhe, quando a suprema hora vier a mim,
 Eu segure, morrendo, a ti com mão desfalecente.
 Chorarás e em mim posto no leito ardente, Délia,
 Darás beijos misturados a tristes lágrimas.
 Chorarás: teu peito não está com ferro amarrado
 Nem há para ti uma pedra no lugar do coração.
 Nenhum jovem nem virgem poderá daquele funeral,
 com os olhos secos, voltar para casa.

As três palavras finais do primeiro verso desse trecho produzem uma leitura à parte: *mea Delia: tecum...* “contigo, minha Délia”. Com essa disposição, o poeta mostra, logo no início da passagem, o teor de sua vontade. Parece-nos uma imagem do poeta ao lado dela, com ela. Para não deixar dúvidas de que se trate de um procedimento elaborado, esse recurso de *dispositio* é feito no verso 61: *me, Delia* (o poeta ao lado dela).

Ainda a respeito da mimese de conteúdo, podemos retirar três exemplos do trecho acima. Em *suprema mihi cum uenerit hora*, ele (*mihi*) é envolvido pela morte (*suprema e hora*). Em *et arsurum positum me, Delia, lecto*, a imagem que temos é a dele (*me*) e de Délia posicionados, lado a lado, no meio do leito (*arsurum me, Delia lecto*). Finalmente, em *non tua sunt duro praecordia ferro / uincta*, o coração dela é amarrado com o duro ferro: as palavras *tua praecordia* aparecem entrelaçadas (*uincta*) por duro ferro (*duro ferro*).

Em suma, o primeiro poema, apesar de mostrar um amante angustiado pela ausência da amada, mostra o desejo do poeta de viver em ambiente rural ao lado de Délia: o lugar idílico com a mulher idealizada. A fim de tentar transformar essa idealização em realidade, o poeta toma para junto de si a *puella* utilizando elementos de elocução que enfatizam o desejo que ele transmite nas palavras do poema.

Poema 1.2

Por ainda estar separado da amada, o poeta faz do vinho (*uino* v. 1) um remédio que pode curar um *infelix amor* (v.4):

Adde merum uinoque novos conpesce dolores,
Occupet ut fessi lumina uicta sopor,
Neu quisquam multo percussum tempora baccho
Excitet, infelix dum requiescit amor.

Serve mais vinho e bloqueia as novas dores
E que o torpor tome os olhos vencidos de cansaço.
E que ninguém, do impacto de muito Baco,
Acorde as têmeoras enquanto, infeliz, o amor dorme.

A “cena” se passa na porta da casa de Délia, que somente será nomeada no verso 15 (*Tu quoque ne timide custodes, Delia, falle*: “tu também, despista sem medo, Délia, os guardas”). O poeta, provavelmente sai de um simpósio, no qual a bebida, a música e a conversa são compartilhadas com companheiros. Em seguida todos eles saem já bêbados em procissão (*komos*), mas Tibulo estanca em frente à casa da amada, que é mantida trancada

pelo “marido”. Configura-se então o *paraclausithyron* (Cairns, 1979, p. 166). A partir daí, o *exclusus amator*, em frente à porta da casa, lamenta a separação dos amantes por conta de uma porta dura (v. 6), fechada com resistente fechadura (v. 6): *Clauditur et dura ianua firma sera*. Ademais, o poeta não se encontra separado por uma porta somente de Délia, mas também da própria Vênus: nos versos 83-84 (*non ego, si merui, dubitem procumbere templis/ et dare sacratis oscula liminibus*) o ato de beijar as soleiras dos templos também configura o *topos* do *exclusus amator*²⁹ (Putnam, 1973, p. 72).

A originalidade em Tibulo com relação ao *topos* elegíaco do *paraclausithyron* consiste na variação dos destinatários (Maltby, 2002, p. 152): o escravo (v. 1), a porta (v. 7-14), a moça (v. 15-16), ele próprio (v. 81-84), o zombador (v. 89-90) e Vênus (v. 99-100). O álcool, além de provocar a confusão e, conseqüentemente, a variação nos destinatários do discurso do poeta, ainda aumenta o desespero do amante, que utiliza um processo de persuasão patético para que a porta abra: primeiro, ele a amaldiçoa com raios de Júpiter (v. 8), depois faz um pedido mais humilde (v. 9), em seguida, se desculpa com a porta pelas maldições lançadas (v. 11-12) e por fim oferece-lhe flores e presentes (v. 13-14):

Te Iouis imperio fulmina missa petant.
 Ianua, iam pateas uni mihi, uicta querelis,
 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.(8-14)

Que com o comando de Júpiter os raios te atinjam.
 Porta, agora só para mim te abras, pelas querelas vencida,
 Aberta, não ressoes, quando furtivamente viradas as dobradiças.
 E, se minha insanidade te disse algumas palavras más,
 Perdoa-as: peço que fiquem sobre minha cabeça.
 Convém a ti lembrar as diversas coisas que realizei com voz suplicante
 Quando colocava coroa de flores na soleira.

Outro aspecto peculiar nesse poema corresponde à possível ingestão de bebida alcoólica. Normalmente os poetas citam a bebida como um possível remédio para a fuga de um amor, contudo, isso é menos comum na elegia amorosa, cuja proposta privilegia a exploração do sofrimento por amor. Ovídio (*Rem. Am.* 809-810) também cita o vinho como cura para o amor não correspondido. Entretanto, diferentemente de Ovídio, Tibulo talvez esteja embriagado, e podemos perceber essa embriaguez através da confusão que produz tanto uma mudança de destinatários para seu discurso, como também a mudança de atitude para com esses destinatários: amaldiçoa primeiro, para depois se desculpar e em seguida quase

²⁹ Como vemos em Lucrécio (*DRN* 4.1179) e em Propércio (1.16.20).

adorar, como fez com a porta que o separa de Délia. Se lembrarmos o ambiente de simpósio que Tibulo põe em cena no poema, a estranheza por Tibulo estar embriagado se desfaz.

De repente, a interlocutora passa a ser Délia, e o poeta toma ares de *praeceptor amoris*, assim como Vênus, sua *magistra amoris*. Esta ensinaria e ajudaria a moça a despistar os guardas a fim de encontrar o amante às escondidas. Nos versos 13 e 15, a anáfora *te...tu* faz a transição visual do interlocutor anterior, a *ianua*, para a *puella* do outro lado da porta: *Te meminisse decet, quae plurima uoce peregi / Supplice, cum posti florida sarta darem./ Tu quoque ne timide custodes, Delia, falle.*

Além disso, no verso 18, também visualizamos a *puella* encerrada pela porta: *seu reserat fixo dente puella fores*. Configura, portanto, a mimese de conteúdo: o poeta “tranca” a moça também através da disposição das palavras no verso.

Mais adiante, a fim de reforçar sua persuasão, o poeta enumera as proezas da *saga*, como a movimentação dos astros (v. 45), a alteração no caminho dos rios (v. 46), o controle sobre os mortos (v. 47-50) e sobre o tempo (v. 51-52):

Hanc ego de caelo ducentem sidera uidi,
 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 adpersas lacte referre pedem.
 Cum libet, haec tristi depellit nubila caelo,
 Cum libet, aestiuo conuocat orbe niues. (45-52)

Essa eu próprio vi derrubar as estrelas do céu,
 Ela que com rápido (rio) canto inverte o curso do rio,
 Ela que com canto o solo abre e dos sepulcros os Manes
 Convoca e recolhe os ossos da tépida pira;
 Agora controla as tropas infernais com mágico sibilo,
 Agora ordena que, espargidas com leite, voltem.
 Quando quer, ela remove as nuvens do triste céu,
 Quando quer, convoca a neve num céu de verão.

A fim de demonstrar visualmente para o leitor e sublevar o poder da bruxa, ele utiliza anáfora (*hanc haec haec*), além de utilizar o quase reflexo formado pelas palavras *uertit iter*, mimetizando assim a inversão do curso dos rios e demonstra o grande poder do seu canto.

Com a ajuda da bruxa, eles são aptos a enganar o “marido” de Délia: nos versos 55 e 56 (*ille nihil poterit de nobis credere cuiquam, / non sibi, si in molli uiderit ipse toro*), sob os encantamentos da bruxa, o marido nada pode ver, mesmo os dois estando diante de seus olhos (*ille nihil nobis credere*) deitados no leito macio (*molli uiderit ipse toro*). Portanto, o “marido” é encantado a tal ponto que ele “vê”, mas não crê. Contudo, o adultério somente

não seria percebido pelo “marido” se Tibulo fosse o amante: *tu tamen abstineas aliis: nam cetera cernet / omnia: de me uno sentiet ille nihil* (v. 57-58). E ele contrasta bem essa ênfase de ser o único amante, ao dispor *omnia* de um lado do verso e *nihil* do outro.

Como outro argumento a fim de persuadir a *puella* ao *mutuus amor*, o poeta compara sua atitude com a do outro: no verso 66 (*maluerit praedas stultus et arma sequi*), ele encerra o rival (*stultus*) entre *praedas* e *arma*, diferente dele, que, além de permanecer em frente à porta da amada, ainda se coloca ao lado dela mesmo na disposição das palavras. Putnam (1973, p. 70) levanta o questionamento sobre o uso da palavra *stultus* para designar o “marido”: ele o é por não ficar em casa junto dela e preferir as guerras ou por ser traído exatamente por não permanecer em casa?

Enquanto no poema 1.1 as disposições das palavras faziam com que o poeta e Délia fossem colocados juntos (*me, delia, tecum*), no poema 1.2 há outros vocábulos postos entre as palavras que designam os amantes, e que, desta forma, sugerem que os amantes não estão juntos de fato. No verso 71 (*mea si tecum modo Delia possim*), por exemplo, as palavras que designam Délia (*mea*) e o próprio poeta (*tecum*) são intercaladas por *si, modo, e possim*, palavras que sugerem a dúvida e, portanto, mimetizam a hesitação do poeta em tentar ficar junto da amada. Ademais, no verso 73 há uma aliteração em “t”, que, de acordo com nossa leitura, realça a socilitação de permissão de Tibulo em relação a “te”, ou seja, à Délia: *ette dum liceat teneris retinere lacertis*. O conteúdo sugere que o poeta deseja ter a amada nos braços, e o verbo (*liceat*) supõe, além de desejo, o pedido em relação à outra parte. A repetição em “t” aumenta a ideia do pedido endereçado à Délia, pois ecoa “tu” (Délia): “que me seja permitido te segurar nos tenros braços”.

No fim do poema, nos versos 89-90, o objeto do verbo *uidi* encontra-se no fim do dístico, *senem*:

uidi ego qui iuuenum miseros lusisset amores
Post Veneris uinclis subdere colla **senem**

Já vi velho, que zombara dos tristes amores dos jovens,
Submeter posteriormente o pescoço às correntes de Vênus

Aqui, Tibulo troça do velho que ri das desventuras amorosas dos jovens, mas é pego pelas correntes de Vênus. No pentâmetro, *Veneris* é disposta quase na extrema esquerda, seguida das palavras *uinclis, colla* e *senem*; parecem, portanto, mimetizar a deusa a segurar as correntes que prendem, na outra ponta, o velho. Além deles, Tibulo vê (*uidi*) a cena como se fosse doudo nas questões de amor. Tanto é que ele (personificado no verbo *uidi* na primeira

pessoa), além de ser posicionado do lado oposto ao do velho infeliz (*senem*), ainda se encontra acima (no verso anterior) e desta forma enfatiza o quanto se acha diferente do outro que zomba dos amantes, apesar de ser escravo de Vênus.

A ligação entre o poema anterior e o poema 1.2 é especialmente o tema *milita amoris*, iniciado no fim do poema 1.1, com o desejo do poeta em servir Vênus como um soldado do amor (v. 73-8). No poema 1.2 (v. 16-22), essa ideia é continuada com a súplica a Vênus, repleta de imagens militares, com a descrição da deusa como um general que guia seus soldados em direção a batalha do amor (MALTBY, 2002, p. 153). Portanto, diferente do rival, que busca fortuna em batalhas militares, Tibulo prefere as batalhas do amor.

Poema 1.3

O terceiro poema do primeiro livro consiste em um poema de partida, *propempticon*, *topos* da poesia elegíaca latina, como também aparece em Propércio (1.6 e 1.8) e Ovídio (*Am.* 2.11). De acordo com Cairns (1979, p. 167), a primeira palavra do poema (*ibitis*) já anunciaria anuncia o tipo de texto, *propempticon*:

Ibitis Aegaeas sine me, Messalla, per undas,
o utinam memores, ipse cohorsque, mei! (1-2)

Velejarás sem mim, Messala, por ondas do Egeu,
Ó, que lembrem de mim, tu e a comitiva!

Estando Tibulo durante uma expedição militar em Feácia, a campanha deve deixá-lo lá a fim de seguir em frente. Podemos vislumbrar um paralelo entre o poeta e Elpenor: este fora deixado por Ulisses na ilha de Circe, morto por ter caído do telhado em que dormia (canto X). Tibulo então pede que a Morte não o leve, porque não há quem cumpra seus ritos funerários (v. 4) e imagina como teria sido sua despedida de Délia. Em sua lembrança, ela aparece desesperada pela partida do amante (v. 9-14):

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 reditus: tamen est deterrita numquam,
Quin fleret nostras respiceretque vias.

Mesmo Délia em parte alguma; ela mesmo, quando me deixou ir da cidade,
Dizem que já consultara todos os deuses.
Ela tira as sacras sortes do menino três vezes: para ela
O menino tira das três presságios inevitáveis.
Todas anunciavam o retorno: contudo jamais foi dissuadida

de chorar e reconsiderar meus caminhos (minhas viagens).

Contudo, não podemos confirmar se essa lembrança é real, se aconteceu de fato, ou se é algo inventado pelo eu-lírico do poeta. Ele mesmo não tem certeza do ocorrido (*dicitur*, v. 10). A partir do verso 14, o poema passa de *propempticon* para um *epibaterion* inverso³⁰, ou seja, diferente do *epibaterion*, o qual consiste em um elogio do poeta em relação ao local onde ele se encontra, Tibulo, na verdade, demonstra descontentamento por ver-se na Feácia, descontentamento que decorre da separação entre ele e sua amada, que permanece em Roma.

Nessa lembrança meio delirante de Tibulo, Délia busca um adivinho para saber sobre o retorno do amante: no verso 11, durante a busca pelas respostas através das cartas, Tibulo dispõe a palavra “sortes” no centro do verso, ladeada por ela (*illa*) e por ele (*illi*). Durante o choro de Délia com a confirmação de sua partida, nota-se a semelhança formal entre o verso dessa elegia com um verso do primeiro poema:

quam fleat ob nostras ulla puella uias (1.1.52)

quin fleret nostras respiceretque uias (1.3.14)

Ironicamente, na primeira elegia, ele afirmava preferir perder toda riqueza a fazer chorar alguma moça por conta de viagens. Contudo, ao contrário do que afirmava, ele viaja em expedição militar e faz chorar sua amada. Conscientemente, constrói os versos contrários em ação com forma semelhante, como talvez uma maneira de se desculpar por ter traído a si e a amada. Posteriormente ele mostra que relutou em partir:

Quaerebam tardas anxius usque moras.
Aut ego sum causatus aues aut omina dira,
Saturni sacram me tenuisse diem.
O quotiens ingressus iter mihi tristia dixi
Offensum in porta signa dedisse pedem! (16-20)

Demandava, aflito, impedimentos morosos.
Culpei as aves ou os maus presságios,
Ou o dia sagrado de Saturno pelo atraso.
Quantas vezes, tendo começado a viagem, disse que
O pé topado na porta dava-me maus presságios!

Ele então mostra como sua amada se portou castamente durante sua ausência; e no verso 26, enquanto ele elenca esses feitos de Délia, coloca o verso *secubuisse*, que já traz a ideia de deitar-se sozinho no centro de *puro toro*: “*te, memini, et puro secubuisse toro?*”

³⁰ No *epibaterion* inverso, o poeta lamenta sua separação de sua família e de seu lar (Cairns, 1979, p. 167).

Bem mais adiante, ele faz uma descrição de como seria o mundo dos mortos, para onde Vênus leva os amantes depois de sua morte. Para Maltby (2002, p. 204), essa passagem (v. 55-66) assemelha-se à descrição dos campos *Lugentes* da *Eneida* (6.440-447), o lugar onde os que morreram de amor são coroados com murta, pequena planta consagrada a Vênus:

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,
 Fert casiam non culta seges, totosque per agros
 Floret odoratis terra benigna rosis;
 Ac iuuenum series teneris inmixta puellis
 Ludit, et adsidue proelia miscet Amor.
 Illic est, cuicumque rapax mors uenit amanti,
 Et gerit insigni myrtea sarta coma. (57-66)

Pois a mim, que sempre sou amável ao tenro Amor,
 A própria Vênus conduz para os Elísios.
 Aí florescem o canto e a dança, e vagando por toda parte
 As aves ressoam o doce canto com tênue garganta,
 Os campos incultos produzem cinamomo, e pelos campos
 A boa terra floresce com o odor das rosas;
 E filas de jovens misturados a delicadas moças
 Brincam, e o Amor enreda-se à batalha assiduamente.
 Ali está aquele que, amando, a morte voraz arrebatou,
 E leva em coma insigne girlanda de murta.

Formalmente, através do quiasmo, o poeta mimetiza a floresta de murta sobre os cabelos dos amantes mortos (*Et gerit insigni myrtea sarta coma*). Contudo, a originalidade de Tibulo recai sobre a criação de um lugar exclusivo para os amantes, diferentemente de Virgílio, que concede um lugar dentro do Mundo Inferior para os amantes. Além disso, não há outra ocorrência conhecida para a representação de Vênus como papel de guia nesses campos Elíseos eróticos de Tibulo (CAIRNS, 1979, p. 51).

Em seguida, ele elenca os castigos para os que cometeram crimes por amor. O primeiro é Ixião, rei dos Lápitias, que assassina o próprio sogro e é perdoado por Júpiter, enquanto ninguém mais quisesse expiar seu crime. Ele então tenta seduzir Juno, esposa de Júpiter e é condenado a girar eternamente preso a uma grande roda eriçada de serpentes (SPALDING, 1965, p. 140-141). No verso em questão (v. 74), as palavras *celeri rota* e *noxia membra* formam um verso áureo que, também disposto a formar um quiasmo, mimetiza a roda da tortura do galanteador de Juno: *uersantur celeri (a) noxia (b) membra (B) rota (A)*.

Tanto a punição do jovem Tício, ao flertar com Latona e ter as vísceras bicadas por pássaros (v. 76), quanto a pena das danaiades (v. 80) são construídas com quiasmos, da mesma forma que o verso 74:

Porrectusque nouem Tityos per iugera terrae
 Adsiduas 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. (75-80)

Estendido por nove jeiras de terra, Tício
 Alimenta as assíduas aves com suas atras vísceras.
 Aí está o Tântalo, água ao redor, porém a maré
 Foge-lhe quando vai beber para saciar a aguda sede,
 E as Danaides, que ofendem a divina Vênus,
 Carregam as águas do Letes em potes furados.

No verso 81 (*illic sit quicumque meos uiolauit amores*), Tibulo então pragueja contra quem quer que tenha violado seus amores. *Violauit* é um verbo que possui teor sexual e encontra-se entre *meos amores*. Mimetiza, portanto, aquele que porventura tente separá-lo (*meos*) de Délia (*amores*) e a própria separação.

E, mais uma vez, o poeta e sua amada são impedidos de se encontrar. Dessa vez, a viagem de Tibulo o separa de Délia. Por fim, Tibulo chega a pedir que a amante seja casta e espere por ele (v. 83), tecendo e contando histórias. A idealização da mulher amada chega ao ponto de o poeta afirmar que deseja Délia mesmo com o cabelo desfeito e os pés nus (v. 91-92).

Poema 1.5

O quinto poema do primeiro livro apresenta o *topos* elegíaco do *seruitium amoris*, com o uso das palavras *ure* e *torque*, que designam punições dadas a escravos (MALTBY, 2002, p. 243; PUTNAM, 1973, p. 100), penas essas que o próprio Tibulo menciona frequentemente em seus poemas (1.4.81; 1.8.5-6, 49; 1.9.21-22).

Nos versos 7 e 8, além da leitura “normal”, na qual o *te* é relacionado ao verbo *quaso* e o *per* liga-se a *foedera*, há uma possível segunda leitura, que acontece por causa da disposição das palavras *per* e *te* colocadas juntas e que, gramaticalmente, seria uma ligação admissível, parece aumentar o teor de submissão do poeta em relação à Délia: além de o poeta pedir que a amada tenha dó, a disposição de *per* (separado de *foedera*) ao lado do pronome *te* sublevam a servidão do poeta diante de sua domina. Portanto, ele pede que Vênus seja clemente, mas que sua *puella* também o poupe:

parce tamen **per te** furtiui **foedera** lecti
 per Venerem quaeso compositumque caput.

Contudo, detenha-se: pelos acordos do furtivo leito
pela cabeça aqui disposta ao lado; Por vênus, peço-te³¹.

Afora essa disposição das palavras que provoca, mesmo que momentaneamente, no leitor outra possível leitura, o pacto (*foedera*) é feito no meio de um furtivo leito (v. 7).

Tíbulo, depois dos oito versos pedindo para ser poupado do sofrimento, escreve mais oito sobre como cuidou de sua amada para que, no fim, ela, já curada, caísse nos braços de outrem. Ele então se imagina com Délia, no campo, não somente em “lua de mel”, característica do amor mais carnal da elegia romana, mas mesmo num cenário familiar: ele observa Délia como sua esposa cuidando dos trabalhos domésticos e da fazenda, seja o plantio das uvas, seja o cuidado com o gado.

Porém, caindo em si, o poeta se vê sozinho e diz ter tentado esquecer o amor por Délia. Ele menciona dois remédios para o amor: o vinho (v. 37-38) e a busca de outros “amores” (v. 39-40):

Saepe ego temptavi curas depellere uino,
At dolor in lacrimas uerterat omne **merum**.
Saepe **aliam** tenui, sed iam cum gaudia adirem,
Admonuit dominae deseruitque Venus.

Muitas vezes eu tentei com o vinho afastar os cuidados,
Mas a dor verteu em lágrimas todo o vinho.
Muitas vezes fiquei com outra moça, mas quando o prazer se aproximava,
Vênus lembrou-me de minha senhora e me abandonou.

O primeiro remédio é característico da poesia elegíaca, e Ovídio (*Rem. Am.* 809-10) também cita o vinho como cura para o amor não correspondido. Em sua obra, o amor arrebatador, ou seja, aquele que leva o amante à loucura, é tratado como uma doença e, portanto, o poeta auxilia o leitor a buscar os remédios que o possam curar desse mal:

Siquis amat quod amare iuuat, feliciter ardens
Gaudeat, et uento naviget ille suo.
At si quis male fert indignae regna puellae,
Ne pereat, nostrae sentiat artis opem. (*Rem. Am.* 13-16)

Se alguém ama porque amar deleita, apaixonado
Goze feliz e navegue com o vento.
Mas se alguém aguenta mal as leis de moça cruel,
Para que não pereça, sinta o poder de nossa arte.

O segundo remédio é característico do pensamento epicurista. Tibulo, portanto, tentaria seguir o ensinamento de Lucrécio (canto IV). Contudo, apesar de suas tentativas,

³¹ Essa leitura é tradicional entre os estudiosos, embora a sintaxe pareça estranha.

durante o ato sexual (*tenui*, v. 39), já prestes a alcançar o ápice do orgasmo (e Tibulo usa metonimicamente a palavra *gaudia*, v. 39), Vênus faz com que ele se lembre de sua amada e, em seguida, o abandona (v. 40).

Depois de amaldiçoar a *lena* e de se mostrar *pauper* a ponto de conduzir a amada para encontros furtivos, ele por fim lança o conselho para o rival: o amor é tão instável quanto um barco no mar. *In liquida nat tibi linter aqua* (na água balança já o teu bote, v. 76). O poeta, portanto, atrela a metáfora dos perigos náuticos ao amor. Curioso notar o uso de *liquida* e *aqua* juntos: de acordo com Maltby (2002, p. 260), Tibulo é pioneiro no que tange à utilização do adjetivo e do substantivo supracitados juntos. Além disso, o amante dispõe o rival (*tibi*) no centro da correnteza do mar (*liquida... tibi... aqua*) e, dessa forma, ao mesmo tempo em que o aconselha, também amaldiçoa ao lançá-lo em direção ao amor instável.

O poema 1.5 dialoga em várias partes com o 1.2. Nesse poema, o poeta também não logra êxito em ficar junto de sua amada. Além do novo amante de Délia, a porta não se abre para o poeta (67-68), mas não mais como em 1.2, em que o *coniunx* tranca a moça: a própria Délia tranca Tibulo do lado de fora, por motivos mercenários (MALTBY, 2002, p. 240). Dessa forma, aos poucos a idealização da *puella* vai-se desfazendo, e o poeta começa a ver quem ela realmente é. Por outro lado, o desejo de viver com ela persiste: a visão de vida idílica, bem como o papel de Délia nessa vida apresentados no poema 1.2.73-6 são expandidos aqui em 1.5.21-34.

Poema 1.6

O último poema do ciclo de Délia é aberto com o advérbio enfático *semper*, ligado a *offers*, contudo, pela proximidade com o verbo *inducar* (uma metáfora do amor como caça e, portanto, instabilidade, como no poema anterior³²), sugere a constância da mudança: instabilidade. Nesse poema, Tibulo acusa o próprio deus Amor de ter deixado outro ser amante de Délia, através de sagacidades de um discurso bem elaborado (*insidias composuisse*, v. 4):

Semper, ut inducar, blandos offers mihi uoltus,
Post tamen es misero tristis et asper, Amor.
Quid tibi saeuitiae mecum est? an gloria magna est
Insidias homini composuisse deum?

Sempre, para atrair, a mim ofertas gentil semblante,
Porém, és triste e áspero com esse miserável, Amor.

³² Sobre a metáfora do amor como caça, Propércio também a utiliza: 2.32.19-20; 3.8.37.

Qual rancor tu tens comigo? É grande glória
Um deus ter engendrado armadilhas para um homem?

Também começa a cair a idealização de Délia com relação ao poeta. Já com a advertência lançada ao rival no poema anterior, inicia-se a mudança no perfil da *puella*: ele passa e chamá-la de falaz (aliás, a expressão *fallacis puellae* é disposta como que a “abraçar” o *coniunx incaute*, v. 15), trapaceira (*decipiat*, v. 19) e astuta (*calida*):

At tu, **fallacis** coniunx incaute **puellae**,
Me quoque seruato, peccet ut illa nihil.
Neu iuuenes celebret multo sermone, caueto,
Neve cubet laxo pectus aperta sinu,
Neu te **decipiat** nutu, digitoque liquorem
Ne trahat et mensae ducat in orbe notas. (15-20)

Mas tu, incauto cômjuge de falaz moça,
Também me protegei, para que ela em nada erre.
Evita que ela frequente jovens de muita conversa,
E nem se deite com pano relaxado e descoberto o peito,
Nem te iluda com aceno, e nem com o dedo traga
O líquido para na superfície da mesa registrar sinais.

O poeta encontra-se envolvido pela moça, apesar da imagem menos idealizada que ele tem dela. Ele deseja permanecer encerrado pela *puella*. Contudo, ironicamente, ele só consegue vê-la assim porque ela utilizou os ensinamentos sobre trair o “marido” que ele passou a ela nos primeiros poemas do ciclo e que foram usados contra ele mesmo. O poeta que antes se vangloriava de enganar os guardas (*luderes custodes*, 1.2.15) agora se arrepende de ter sido preceptor da *puella*. Como nota Putnam (1973, p. 110), a ideia de o amante ser vítima de suas próprias fraudes é comum também em Ovídio (*Am.* 2.19.34; *Ars.* 1.646, 655-6; 3.590).

E dessa forma ele elenca inúmeras punições sofridas por mulheres adúlteras. No fim, afirma que o ideal seria que eles, Délia e ele, envelhecerem juntos. Portanto, ele utiliza todo o discurso cheio de ameaças e palavras duras para, através de sua *falax opus*, persuadir Délia a entregar-se a ele. Enfatiza o desejo dessa união, no fim do poema: no verso 76 (*Mutuus absenti te mihi seruet amor*), dispõe os dois (*te* e *mihi*) entre o *mutuus amor* e, no verso 85 (*Haec aliis maledicta cadant; nos, Delia, amoris*), os dois lado a lado (*nos, Delia*) ao lado do amor (*amoris*).

3.2 Ciclo De Márato

Dentre os elegíacos romanos da era augustana, Tibulo é o único que compõe versos para um garoto. Na verdade, ele segue uma prática elegíaca que vem desde os primórdios gregos, o cultivo, entre outras, da temática homoerótica. Catulo, por exemplo, além de escrever para sua Lésbia, também escreve epigrama erótico sobre seu amor por Juvêncio: *Surripui tibi, dum ludis, mellite Iuuenti / sauiolum dulci dulcius ambrosia* (“Surrupiei-te, enquanto brincavas, doce Juvêncio, / um beijo mais doce que a mais doce ambrosia”, *Carmina* 99.1-2); *Mellitotus oculos tuos, Iuuenti, / siquis me sinat usque basiare* (“Juvêncio, se teus doces olhos / a mim fosse permitido sempre beijar” *Carmina* 48.1-2)³³.

É preciso salientar que a concepção de homossexual ou heterossexual tal qual temos nos tempos de hoje não corresponde ao pensamento da Antiguidade romana. Os antigos viviam em uma cultura em que era até certo ponto “normal” para um homem casado apreciar relações sexuais com seus escravos do sexo masculino, sem o medo da crítica provinda de seus cônjuges. Era uma sociedade em que o adultério parecia mais preocupante do que a pederastia; uma sociedade em que um homem tido como galanteador poderia também ser chamado efeminado, enquanto um homem cuja masculinidade tenha sido contestada poderia citar como prova de sua masculinidade ter tido relações sexuais com os filhos do acusador (cf. Williams, 1999, p. 3).

Os pressupostos romanos sobre a identidade masculina repousariam numa oposição binária: os homens seriam os “penetradores”; em oposição a todo o resto, os “penetrados”, que consistem em mulheres, garotos e escravos. Um romano adulto que mostrasse desejo de ser penetrado era conseqüentemente rotulado de desviado. Essa estrutura hierárquica, na qual práticas sexuais são relacionadas a questões de poder, reflete uma tendência segundo a qual os parceiros sexuais aceitáveis para homens adultos da classe dominante não pertenciam à mesma ordem social que eles: eram mulheres, garotos ou homens efeminados (WILLIAMS, 1999, p. 7).

Enfim, a “homossexualidade” em si não era um crime, muito menos um comportamento reprovável. A prática com prostituto ou com escravo (contanto que ele não pertença a outrem) era comum e aceitável. A única prática sexual inaceitável era o sexo com um jovem cidadão romano (FANTHAM, 1991, p. 286).

³³ Cf. Ainda Paul Allen Miller, 2012, p. 56.

Portanto, com relação às práticas sexuais da época de Tibulo, podemos denominar “homossexualidade” a prática de sexo com pessoas do mesmo sexo apenas por prazer? Seriam também homossexuais os homens que praticam sexo por prazer com mulheres e homens?

Williams (1999), em seu estudo sobre ideologias concernentes à “homossexualidade” romana, afirma que o ser humano sempre experimenta o desejo por outros seres humanos, seja do sexo masculino, seja do sexo feminino, porém o que muda de lá para cá é a forma com que os homens são incentivados pela herança cultural a fim de categorizar e avaliar tais atos e quem os pratica e tais relações (p. 13). Primeiro é preciso ter noção dos princípios para a masculinidade romana: 1) a oposição entre os romanos livres e todos os outros (escravos, em particular) protege a integridade sexual das pessoas livres de ambos os sexos e desconsidera a distinção entre atos heterossexuais e homossexuais; 2) a oposição entre comportamento masculino e comportamento efeminado não está alinhada com a distinção entre heterossexual e homossexual, mas basea-se na associação de masculinidade com conceitos como dominação e controle; 3) um sistema conceitual no que tange ao papel desempenhado no ato sexual que era basicamente estruturado em torno da antítese penetrante *versus* penetrado e que estava relacionada a questões de identidade sexual, ao invés de orientação sexual (WILLIAMS, 1999, p. 14).

A tradição romana, com relação aos homens, aceitava a relação sexual tanto com mulheres quanto com homens. O comportamento homossexual não era, portanto, condenado *per se*. Um cidadão poderia dizer que praticava relações sexuais com pessoas do mesmo sexo, em certos contextos e configurações, sem o medo de ser ridicularizado ou reprimido. Contudo, um homem respeitável deveria sempre aparentar ser o penetrante da relação, ou, vulgarmente falando, o “ativo”, não o “passivo” (WILLIAMS, 1999, p. 18). No cenário romano, isso é chamado de modelo de masculinidade priápico: como a deidade fálica, o homem romano apresentava-se sempre pronto e disposto (de maneira ideal) a fim de expressar sua dominação sobre rapaz ou mulher. Já aquele que desejasse o papel de receptor (no ato sexual) era visto como tendo revogado seu privilégio masculino por ter-se equiparado com a inferioridade feminina (WILLIAMS, 1999, p. 18).

O parceiro sexual, excluindo-se a esposa, poderia ser prostituta, escravo ou não-cidadão, preferencialmente os que se encontravam no *flos aetatis* (*puella* e *puer*). Ao amante mais velho seria preferível o papel de dominador; na prática, porém, talvez houvesse quem fugisse à regra: Sêneca, por exemplo, escreve em suas *Epistulae Morales ad Lucilium* (47.8.1) sobre um escravo que é homem na cama e garoto na sala de jantar: *in cubiculo uir, in conuiuio puer est*.

No universo da literatura, essa temática é especialmente abordada nos chamados *Carmina Priapea*³⁴, uma coleção de poemas sobre a divindade fálica que protege sua gleba dos ladrões e mostra toda sua masculinidade dominante sobre mulheres e homens:

Percidere puer, moneo; futuere puella;
barbatum furem tertia poena manet. (13)

Se menino, enrabar; se menina, foder;
Ladrões barbados têm terceira pena.

Femina si furtum faciet mihi uirue puerue,
haec cunnum, caput hic praebet, ille nates. (22)

Se mulher, se homem, se um menino vem roubar-me,
em troca dão-me buça, boca ou bunda.
Per medios ibit pueros mediasque puellas
mentula, barbatis non nisi summa petet. (74)

Nos meninos e nas meninas meu pau entra
embaixo. Nos barbados vai por cima.

Através do fragmento abaixo (WILLIAMS, 1999, p. 23), percebemos que a crítica recai sobre o homem efeminado e não sobre seu amante, o qual provavelmente constitui o “penetrante” na relação. O cônsul (147 a.C.) e censor (142 a.C.) Cipião Emiliano atacou um certo P. Supício Galo com tais palavras:

nam qui cotidie unguentatus aduersus speculum ornetur, cuius supercilia radantur, qui barba uulsa feminibusque subuulsis ambulet, qui in conuiuuis adolescentulus cum amatore cum chiridota tunica inferior accubuerit, qui non modo uinosus, sed uirosus quoque sit, eumne quisquam dubitet, quin idem fecerit, quod **cinaedi** facere solent? (fr. 17 Malcovati; Gel. 6.12.5)

Pois aquele que diariamente se adorna perfumado em frente ao espelho, cuja sobrancelha é raspada, que passeia de rosto depilado e de pernas raspadas como uma mulher, que nos banquetes reclinase como um jovenzinho com seu amante, usando uma túnica de mangas longas, que gosta de vinho como gosta de homens, acaso alguém duvida de que ele não tenha feito o mesmo que os **efeminados** costumam fazer?

Destarte, provavelmente seria percebido como normal o desejo de possuir sexualmente tanto garotos quanto garotas ou mulheres. Como exemplo, Williams (1999, p. 27) apresenta o poeta M. Valério Marcial (c. 38-102) com um poema endereçado à esposa que flagra seu marido em ato sexual com um garoto. Ela afirma poder prover o mesmo prazer que o garoto, porém o poeta responde com uma série de *exempla* mitológicos para mostrar que o sexo anal é mais prazeroso com rapazes e conclui dizendo:

³⁴ Tradução de OLIVA NETO, 2006.

Parce tuis igitur dare mascula nomina rebus,
Teque puta cunnos, uxor, habere duos. (11.43.11-12)

Então, para de dar nomes masculinos às tuas partes,
E pensa, mulher, que tens duas vulvas.

A literatura da época é permeada pela hipótese de que um romano procuraria abertamente ter relações sexuais com pessoas de ambos os sexos (WILLIAMS, 1999, p. 27). Os poemas de Horácio e Tibulo (como veremos mais detalhadamente) apresentam a *persona* do homem experiente no que tange aos prazeres e dificuldades nos relacionamentos eróticos com garotos e mulheres. Por exemplo, afirma Horácio (*Epodos* 11.1-4):

Petti, nihil me sicut antea iuuat
Scribere uersiculos amore percussum graui,
Amore, qui me praeter omnis expelit
Mollibus in pueris aut puellis urere.

Nada me agrada, Petio, fazer versos,
como dantes, ferido por violento
amor, que, a mim, me busca, mais que a todos,
para as tenras meninas e meninos.³⁵

Propércio, por sua vez, apesar de não escrever poesias eróticas com relação a garotos, mostra que era uma prática comum a relação sexual com pessoas do mesmo sexo (2.4.17-22):

hostis si quis erit nobis, amet ille puellas:
gaudeat in puero, si quis amicus erit.
tranquillo tuta descendis flumine cumba:
quid tibi tam parui limitis unda nocet?
alter saepe uno mutat praecordia uerbo,
altera uix ipso sanguine mollis erit.

Ah! Que os meus inimigos amem as mulheres!
Goze dos moços quem for meu amigo!
Descendo um rio calmo em canoa segura,
Que mal te faz a onda das voragens?
Ele muda de ideia numa só palavra,
Mas ela não se aplaca nem com sangue.³⁶

Já Ovídio em *Arte de Amar* (2.683-684) prefere a relação com moças e, através dessa opção, ao leitor é perceptível o caráter normal da escolha de amantes do mesmo sexo ou do sexo oposto:

Odi concubitus, qui non utrumque resoluunt;

³⁵ Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz (HORÁCIO, 2003, p. 213).

³⁶ Tradução de Guilherme Gontijo Flores (PROPÉRCIO, 2014, p. 99).

Hoc est, cur pueri tangar amore minus.

Odeio o ato de amor que não faz soltar ambos os parceiros
(eis porque me apraz menos o amor com rapazes).³⁷

Lucrécio, a fim de tornar a filosofia epicurista inteligível e atraente para os leitores romanos, também inclui a imagem do amor com ambos os sexos (WILLIAMS, 1999, p. 28):

sic igitur Veneris qui telis accipit ictus,
siue puer membris muliebribus hunc iaculatur
seu mulier toto iactans e corpore amorem,
unde feritur, eo tendit gestitque coire
et iacere umorem in corpus de corpore ductum; (4.1052-1056)

Assim também sucede com aquele que recebeu uma ferida dos dardos de Vênus, quer lhos tenha lançado um moço de membros feminis, quer as mulheres cujo corpo, todo ele, lança amor; tende a ir ao lugar donde foi ferido e procura juntar-se e lançar o líquido, saído do corpo, a esse corpo.³⁸

Além da relação sexual com escravos de ambos os sexos, há também prostitutas e prostitutos, os quais são chamados através do substantivo neutro *scortum* (WILLIAMS, 1999, p. 39). O sentido próprio dessa palavra é “pele”, o que para Williams (1999, p. 279) tem relação com o significado de “prostituta”, pois essa pessoa pode ser vista como um pedaço de carne a ser usado.

Outra evidência de que a prostituição masculina consistia em algo comum é a *Lex Iulia municipalis*, de 45 a.C., a qual estipula que entre as pessoas proibidas de participar no governo como cônsul em cidades pequenas são os ladrões, os devedores, os treinadores de gladiadores, os atores, os cafetões e “aquele que fazia do seu corpo seu sustento” (WILLIAMS, 1999, p. 39).

Aparentemente, a cidadãos romanos solteiros e casados era “permitido” o encontro com *scorta* de ambos os sexos. O que não quer dizer que as esposas aceitassem esse comportamento de seus maridos: no fim do poema 1.4 de Tibulo, o leitor descobre que o conselho de Priapo, na verdade, direciona-se a certo Tício, cuja mulher proibiria que ele fizesse uso desses conselhos (1.4.73-76):

Haec mihi, quae canerem Titio, deus edidit ore,
Sed Titium coniunx haec meminisse uetat.
Pareat ille suae; uos me celebrate magistrum,
Quos male habet multa callidus arte puer.

³⁷ Tradução de Carlos Ascenso André (OVÍDIO, 2011, p. 327).

³⁸ Tradução de Agostinho da Silva (LUCRÉCIO, 1973, p. 100).

Isso disse a mim o deus, para que contasse a Tício,
 Contudo, a esposa veta que Tício lembre-se disso.
 Que ele obedeça a sua; glorificai-me como mestre, vós
 Que o garoto astuto tortura com seus atifícios.

Na comédia *Casina* de Plauto, Lysidamus deseja ter relações amorosas com a escrava Cásina, mas a esposa dele descobre e não deixa que ele se relacione com a escrava. Contudo, no fim da peça, um ator surge para requisitar os aplausos da plateia (*Cas.* 1015-1018):

nunc uos aequomst manibus meritis meritam mercedem dare:
 qui faxit, clam uxorem ducet semper scortum quod uolet;
 uerum qui non manibus clare, quantum poterit, plauserit,
 ei pro scorto supponetur hircus unctus nautea.

Agora é justo que vocês deem nossa recompensa com seus merecidos aplausos. Aquele que o fizer, que sempre leve para casa a quenga que quiser sem que a esposa perceba. Quem não aplaudir o mais alto possível será não uma meretriz que ficará por cima dele, mas um bode melado com água suja.

De acordo com Williams (1999, p. 50), a bênção oferecida aos homens da plateia é apropriada para a peça, cujo esposo falha ao tentar encobrir os olhos da esposa a fim de consumir o desejo da relação extraconjugal. Aparentemente, essa bênção é dedicada aos homens romanos em geral, não somente aos que assistem à peça no momento. Mesmo a maldição que recairá sobre aqueles que não aplaudirem suficientemente a peça ainda repousa sobre a suposição axiomática de que os homens casados serão infiéis.

De volta à questão do amado (prostituto ou escravo) como um garoto, há também na mitologia o rapto do belo Ganimedes por Júpiter, o qual, enamorado do rapaz, faz dele servente à mesa dos deuses. O rapaz aparece na *Eneida*, de Virgílio (*et genus inuisum, et rapti Ganymedis honores* 1.29: “o ódio aos troianos e as honras ao belo escanção Ganimedes”³⁹), no catálogo dos motivos da ira de Juno contra os troianos. Também há alusão ao rapaz em Propércio 2.30.27-30, quando o poeta enumera os adultérios e raptos cometidos por Júpiter:

illic aspicias scopulis haerere Sorores
 et canere antiqui dulcia furta Iouis,
 ut Semelast combustus, ut est deperditus Io,
 denique ut ad Troiae tecta uolarit auis.

Tu verás que as Irmãs paradas nos penhascos
 Cantam Jove e seus doces adultérios:
 Ao se perder por Io, ao se abrasar por Sêmele
 E ao voar sobre Troia como um pássaro.⁴⁰

³⁹ Tradução de Carlos Alberto Nunes (VIRGÍLIO, 2014, p. 77).

⁴⁰ Tradução de Guilherme Gontijo Flores (PROPÉRCIO, 2014, p. 173).

Williams (1999, p. 57) nota que os romanos geralmente assumem essa ligação de Ganimedes e Júpiter como realmente um rapto com relação a favores sexuais, como Cícero, por exemplo, aponta em *Tusculanae* 4.71: *quis aut de Ganymedi raptu dubitat, quid poetae uelint, aut non intellegit quid apud Euripidem et loquatur et cupiat Laius?* (“Quem duvida sobre o que os poetas desejam dizer a respeito do rapto de Ganimedes ou quem não entende o que o Laio de Eurípides fala ou deseja?”). Williams (1999, p. 59) também afirma que essa relação corresponderia perfeitamente ao real papel entre os romanos: Ganimedes, um estrangeiro abduzido por um potentado a fim de servir como escravo.

Feita essa breve apresentação sobre o tema principal dos três poemas a serem estudados, analisaremos separadamente cada um e, quando pertinente, serão feitas às correlações entre eles. Começemos, portanto, com o primeiro poema do ciclo homoerótico.

Poema 1.4

Esse poema representa muito bem o tipo de composição de estilo requintado que faz Tibulo ser considerado na Antiguidade um poeta elegante. Assim, salientaremos detalhes desse requinte antes de nos aprofundarmos na análise da relação entre elocução e teor erótico.

Nesse poema, Tibulo faz uso do que chamamos *ring composition*, ou seja, a imagem inicial ocorre também no fim: primeiramente nos deparamos com a imagem cômica de Priapo, com as roupas rotas e os cabelos desgrenhados; porém, logo o deus toma o ar solene de um *praeceptor amoris*; ao fim do poema, Tibulo também adota pose magistral, para nas linhas finais ser reduzido a objeto de chacota (CAIRNS, 1979, p. 207-208, 216).

O poema já começa de modo peculiar ao apresentar o advérbio *sic* a fim de iniciar o ritual de pedido ao deus. O efeito é uma solenidade afetada, com um tom de zombaria (MALTBY, 2002, p. 217).

Com relação às figuras de palavras, no primeiro verso há uma série com a figura *repetitio*, além de aliteração em “n”. E novamente há *repetitio* de *quam cito* nos versos 28, 29 e 30, como a enfatizar que o tempo urge e rapidamente a juventude e a beleza se esvaem.

Nos versos 11, 12 e 13, há anáfora em ‘*hic*’ – ademais, uma aliteração em [p] no verso 12 mimetiza o eco do som da água ao abraçar o *niueo pectore*. Também há anáfora nos versos 17 e 18 (*longa dies*) e 19 e 20 (*annus*). E anáfora *quam cito* dos versos 28-30, arranjada com as palavras iniciais do verso 31, *quam iacet*, ecoa a anáfora anterior de *longa dies* (v. 17-18) e *annus* (19-20), formando um caminho temporal que passa rápido e

finalmente jaz na *infirmas senecta*.

Nos versos 6 (*nudus et aestiui* (a) *tempora* (B) *sicca* (b) *Canis* (A)) e 30 (*quam cito formosas* (a) *populus* (B) *alta* (b) *comas* (A)), notamos a estrutura de quiasmo. Nos versos 12 (*hic placidam* (a) *niueo* (b) *pectore* (B) *pellit aquam* (A)) e 20 (*annus agit certa* (a) *lucida* (b) *signa* (B) *uice* (A)), há uma formação que combina características do verso áureo com a estrutura do quiasmo: a disposição dos adjetivos de um lado e dos substantivos de outro constitui uma característica do verso áureo, porém a ordem deveria ser abAB; no caso a ordem é abBA, que corresponde à sequência do quiasmo.

A repetição de *rapta dabit* no fim do verso 54 e começo do verso 55 marca o estilo retórico de Priapo, que consiste em ensinar e convencer sobre seus conhecimentos sobre o amor, com grande uso de repetições a fim de enfatizar sua *doctrina* com relação ao amor, como mais à frente, nos versos 61 e 62. Essa analepsis é vista também em Homero, com nomes próprios⁴¹, ou do tipo de grupos de palavras⁴². Também Virgílio utiliza esse elemento retórico em *Eneida* 4.25-26 (JONG, 2012, p. 92): *ad umbras / pallentes umbras Erebi*. (“nas sombras, pálidas sombras do Érebo”).

Nos versos 61 e 62, o poeta ilustra a *doctrina* que recomenda, e a palavra *Pieridas* começa e termina o dístico. Essa formação ecoa nos versos 63 e 64, com as palavras *carmine/carmina* e *Nisi/ni sint*.

Esse breve exame da elocução geral de 1.4 já esboça o elevado requinte das composições de Tibulo.

Com relação ao tema, o poema consiste na lição de Priapo sobre o amor homossexual e revela influência calimaquiiana e ecos da poesia didática latina, especialmente do pensamento filosófico de Lucrécio, como veremos adiante. Priapo é um deus originário de Lâmpsaco, na Ásia Menor, e está relacionado à fecundidade, à vida e à morte: entalhado em vermelho com o imenso falo em riste e colocado nos jardins a fim de espantar os pássaros ou punir os ladões com sua “foice curva”. Há, por exemplo, uma inscrição sobre o deus – “Priapo, lugar da vida e da morte”⁴³ – que mostra como ele simbolizava também dois aspectos de uma mesma realidade: vida e morte (GRIMAL, 1991, p. 47).

A elogiada *elegantia* de Tibulo aqui realiza uma escolha de palavras nem muito coloquiais nem tão elevadas. De acordo com a *Retórica a Herênio* (4.17), a elegância faz com que cada tópico pareça ser dito correta e claramente. Pode-se afirmar que o texto de Tibulo

⁴¹ *Il.* 2. 671-673; 837-838, 849-850, 870-871; 6.153-154, 395-396; 7.137-138; 12.95-96; 21.85-86, 157-158; *Od.* 1.23.

⁴² *Il.* 20.371-372; 23.641-642.

⁴³ C. I. L. VI 3608.

possui, portanto, dignidade (4.18), desde que o poeta torna seu texto ornado, fazendo-o distinto pela variedade, além de fazer uso de figuras de palavras. Porém, a linguagem em 1.4 apresenta algumas palavras bastante arcaicas ou mesmo raras, proferidas pela boca do *praeceptor amoris* Priapo (MALTBY, 2002, p. 67), o que provavelmente reflete uma influência da linguagem lucreciana, além de proporcionar teor irônico a algumas passagens. De fato, encontram-se referências aos ensinamentos amorosos tirados de *De Rerum Natura* no poema de Tibulo. Ao longo do trabalho são apontadas algumas dessas referências à medida que os versos dos poemas são analisados.

No poema, os preceitos de Priapo formam uma “arte do amor homossexual” e, apesar de em geral consistirem em lugares comuns, são proferidos em estilo imponente e didático, arquitetados com ornamentos retóricos e alusões literárias. O tema do *praeceptor amoris* resgata elementos da Comédia Nova, como os *praecepta* das *lenae* e *meretrices*: Priapo aconselha o poeta como a velha escrava Scapha, da peça *Mostellaria* de Plauto, ao afirmar que não são os presentes que conquistam, mas o conteúdo por trás das vestes (v. 168-169):

Scapha:

Quin tu te exornas moribus lepidis, quom lepida tute es?
non uestem amatores amant [mulieris], sed uestis fartim.

Mas tu não te adornas encantadoramente, ao passo que tu és agradável?
Os amantes não amam a veste das mulheres, mas o recheio das vestes.

Sharon James (2012) estuda essas semelhanças entre a elegia amorosa latina e a Comédia Nova e parte da situação da sexualidade romana na época. O casamento de cidadãos gregos e romanos acontecia, normalmente, entre uma jovem de mais ou menos doze anos e um homem já adulto, com seus prováveis trinta anos. A fim de satisfazer os impulsos sexuais dos homens mais novos e ao mesmo tempo garantir a castidade das moças destinadas a casar com os cidadãos, a esses estavam dispostos escravos e escravas, bem como meretrizes. As cortesãs da Comédia Nova em geral consistem em mulheres livres, independentes, bem-educadas, instruídas no canto, na dança e na música, além de serem mestres na arte da conquista (JAMES, 2012, p. 255).

Na Comédia Nova o *adulescens*, apesar de ser impelido pelas obrigações familiares para o casamento com alguma moça designada pelo pai, apaixona-se pela moça que mora ao lado, uma prostituta que tem um cafetão ou cafetina, a qual pode ser sua própria mãe. O *adulescens* também possui um *leno*, seu escravo, que vai alcovitar o romance proibido. A garota, por sua vez, é aconselhada a sempre angariar dinheiro do homem que a deseja.

Em *Mostellaria* há a cena de instrução de uma velha escrava, *Scapha*, ao advertir a recém-liberta *Philemantium*: *Scapha* afirma que a moça erra ao pensar que deve ser casta e esperar pelo amado, porque isso é designado à esposa devota a um único amor, não a uma cortesã. Exemplifica com seu próprio drama de ter sido fiel a um único amor e ter sido abandonada tão logo o giz do tempo embranquecera sua cabeça (188-226). De fato, *Scapha* acerta sua previsão, pois *Philolaches* certamente a deixará por outra *meretrix* ou mesmo por uma esposa. Esse conhecimento paira sobre a *puella* ou o *puer* elegíaco.

A *puella* elegíaca é baseada na *meretrix* independente da Comédia Nova, pois os argumentos da elegia só têm sentido se ela for uma cortesã bem-educada. Sobre o poeta, não há menção sobre sua família e, portanto, não há pressões paternas como na Comédia Nova. Porém, se a elegia remove a família cômica, retém às vezes dois personagens que interferem no amor entre o poeta e sua amada: a *lena* e o rival. Sharon James (2012, p. 262) afirma que a primeira vez que a *lena* aparece na elegia romana é em Tibulo 1.5. Contudo, Priapo, em 1.4 pode ser considerado um *leno*: porém, ao invés de aconselhar o *puer* a extorquir o amante, Priapo aconselha o poeta a não se deixar apaixonar por um só garoto (v. 9-10) e ensina o poeta a como conquistá-los. Diferente das *lenae* da Comédia Nova e de poemas elegíacos (Tibulo, 1.5, Prop. 2.4, Ovídio *Am.* 1.8), Priapo não aconselha o amado a tomar o dinheiro que puder do máximo número de amantes que conseguir. A semelhança entre eles, por sua vez, reside no fato de que todos eles aconselham ao não apego a um único amor – conselho semelhante ao pensamento epicurista exposto por Lucrécio (4.1030-1036):

tum quibus aetatis freta primitus insinuatur
 semen, ubi ipsa dies membris matura creavit,
 conueniunt simulacra foris e corpore quoque,
 nuntia praeclari uoltus pulchrique coloris,
 qui ciet inritans loca turgida semine multo,
 ut quasi transactis saepe omnibus rebus profundant
 fluminis ingentis fluctus uestemque cruentent.

Também àqueles em que na flor da idade começa a correr pelos canais o líquido seminal, no mesmo dia em que se torna maduro dentro do corpo, aparecem imagens de vários corpos, com o aspecto de belas feições e de lindas cores, os quais incitam, irritando-os, os lugares túrgidos de abundante corrente e mancham o vestuário.⁴⁴

Priapo, portanto, segue a didática de Lucrécio (em especial o livro IV). O verso 9, de Tibulo, *O fuge te tenerae puerorum credere turbae*, talvez seja eco intencional do estilo didático de Lucrécio, pois foi o primeiro (conhecido) a usar a expressão *fuge credere*, em 1.1052: *Illud in his rebus longe fuge credere, Memni*. Além disso, a filosofia epicurista

⁴⁴ Tradução de Agostinho da Silva (LUCRÉCIO, 1973, p. 100)

lucreciana aconselha que o desejo não se concentre em um só ser, ao contrário, deve-se saciar os desejos do corpo em muitos corpos, para que dessa forma a paixão por um só não enlouqueça o amante.

No verso 18, *molli* e *saxa*, palavras opostas pelo sentido, são colocadas lado a lado. O desgaste da pedra pela água é proverbial em latim (MALTBY, 2002, p. 221) e aparece em Lucrécio 4.1285-1287. Tal eco pode ter sido feito intencionalmente por nosso poeta, a fim de conceder o diapasão didático logo no início do poema. Essa construção também é realizada por Propércio 2.25.15-16. O verso 1.4.33, *uidi iam iuuenem premeret cum senior aetas*, consiste em um *exemplum* na primeira pessoa e caracteriza o tom didático da poesia. Encontramos esse uso também em Lucrécio 4.577-579 (*sex etiam aut septem loca uidi reddere uocis*) e Virgílio, *Geor.* 1.316-318:

Saepe **ego**, cum flauis messorum induceret aruis
agricola et fragili iam stringeret hordea culmo,
omnia uentorum concurrere proelia **uidi**,

Visto hei já na estação do tráfego das eiras,
Quando o seareiro lança ao campo segadouro
O rancho dos ceifões contra as espigas d'ouro,⁴⁵

O clímax retórico do poema 1.4 apresenta-se com a exclamação paradoxal em relação à divindade de Priapo, no verso 35, *crudeles diui! Serpens nouus exuit annos*. De acordo com Maltby (2002, p. 226), outro uso para o verbo *exuit* com o mesmo contexto de renovação, juntamente com a imagem da troca de pele da serpente, ocorre também em Lucrécio 4.60-61:

[...] et item cum lubrica serpens
exuit in spinis uestem; [...]

[...] e como a serpente inconstante
Despe a veste entre os espinhos; [...]

Nos versos 61-62, há uma *repetitio* com a palavra *Pieridas* e é importante notar que a primeira ocorrência desse título para as musas (Hes., *Escudo de Hércules* 206) em latim aparece em Lucrécio 1.926 e 4.1. Finalmente, no verso 82, há uma repetição do verbo *deficiunt*, e é uma última alusão a Lucrécio: retoma a descrição do enfraquecimento dos poderes na velhice 3.453-454 (MALTBY, 2002, p. 238): *claudicat ingenium, delirat lingua, labat mens / omnia deficiunt atque uno tempore desunt* (o engenho claudica, a língua delira, a mente declina / ao mesmo tempo, tudo declina e falha)

⁴⁵ Tradução de Antonio Feliciano de Castilho (VIRGÍLIO, 1867, p. 40).

Herdeiro da Comédia Nova e possivelmente influenciada pelo *epos* didático de Lucrécio, a lição de Priapo apresenta-se no poema 1.4 dividida em seis seções cuidadosamente distribuídas: (1) Priapo adverte o poeta com relação à perigosa atração por garotos (v. 9-14), (2) aconselha Tibulo a ter paciência (v. 15-20), (3) a estar preparado para as juras falsas (v. 21-26), (4) a aproveitar as delícias do amor enquanto há tempo e juventude (v. 27-38), (5) a fazer tudo o que o garoto desejar (v. 39-56), (6) Priapo afirma que os garotos devem preferir a poesia e os poetas ao dinheiro (v. 57-72). Depois do discurso do *praeceptor amoris*, uma pitada de humor nos é apresentada, quando percebemos que os conselhos na verdade não são direcionados a Tibulo, mas a certo Titius, cuja mulher não o deixaria praticar os ensinamentos de Priapo. Também é irônica a autoproclamação de Tibulo como mestre no amor (v. 75-80), pois esse não consegue conquistar o garoto desejado, apesar das artes (v. 81-84). O poema 1.4, portanto, possui caráter erotodidático, pois o deus Priapo surge como um verdadeiro *praeceptor amoris*, invocado pelo poeta a fim de ensinar a conquistar garotos.

Depois dos ensinamentos do deus, Tibulo se declara mestre (*magistrum*, v. 75) e fala sobre sua erotodidática (v. 84). Para Sharon James (2012, p. 551), essa passagem antecipa a lição sobre o que considera estupro na *Arte de Amar*, de Ovídio (1.663-706). Também aponta que Tibulo, nesse poema, parece fazer uma amostra de estupro masculino, mormente nos versos 51-56, cujas palavras *rapias* e *rapta* estão associadas à palavra *oscula* e *pugnabit* (JAMES, 2012, p. 551). Entretanto, sabe-se que faz parte do *topos* elegíaco o “combate de Vênus”, no qual a moça aparenta resistir à sedução e luta, intencionando perder o combate, a fim de aumentar a excitação. Além disso, as palavras *leui dextra* (v. 51) conotam uma ação sem violência por parte do amante: ele jogaria o *ludus amorum* de maneira leve com o garoto, até que, por fim, o próprio *puer* se enroscaria ao amante por vontade própria (v. 56). Em Ovídio também há amostra dessa luta no leito (*Amores* 1.5.13-16):

Deripui tunicam—nec multum rara nocebat;
pugnabat tunica sed tamen illa tegi.
quae cum ita pugnaret, tamquam quae uincere nollet,
uicta est non aegre prodicione sua.

Arranquei a túnica; e não é que me estorvasse muito a sua quase transparência,
Mas ela resistia por estar coberta daquela túnica;
Pois que resistia assim como quem não quer vencer,
Foi vencida sem custo, com a sua própria ajuda⁴⁶.

Há variação nas lições adotadas nas edições do texto latino, que trazem o *rapta dabis* como *apta dabis*, no verso 54. Esse fator já modificaria o significado do verso. Para

⁴⁶ Tradução de Carlos Ascenso André (OVÍDIO, 2011, p. 112).

Putnam (1973, p. 95), que segue a leitura *apta dabit*, há uma sequência verbal que acompanha o sentimento do dístico (*rapias, aptadabit, rapta dabit, uolet*). Contudo, Maltby (2002, p. 231) afirma que realmente haveria uma repetição de *rapta dabit*, porque, além de ser recurso retórico frequentemente utilizado nos poemas latinos, o poema segue o padrão erotodidático do Priapo no que tange à ênfase por repetição dos ensinamentos.

Nota-se que, ao incluir poemas com teor *paidikos eros*, Tibulo segue uma longa tradição poética que se manifesta na elegia, nos epigramas helenísticos, na lírica grega, bem como nos poemas *pastoris* romanos. Antes de Tibulo, o tema aparece em Catulo, em Horácio e provavelmente em Galo, de acordo com o poema de Virgílio a Galo (*Buc.* 10.37-41):

Certe siue mihi Phyllis siue esset Amyntas,
seu quicumque furor (quid tum, si fuscus Amyntas?
et nigrae uiolae sunt et uaccinia nigra),
mecum inter salices lenta sub uite iaceret:
serta mihi Phyllis legeret, cantaret Amyntas.

Por certo, ou Fílide ou Amintas, ou qualquer outra paixão (que importa se Amintas é escuro? Negras são também as violetas e são negros os jacinto-das-searas), comigo se deitaria entre os salgueiros debaixo de uma vide flexível: para mim, Fílide colheria grinaldas, Amintas cantaria⁴⁷.

Além disso, Maltby (2002, p. 215) aponta um texto à maneira helenística sobre o “estupro” de Hylas⁴⁸ de Propércio (1.20), endereçado a certo Galo.

Afora esses mencionados, o tema não é desenvolvido por outros elegíacos latinos da era augustana. Normalmente, o termo *raptio* é utilizado com o sentido de raptar, como em Virgílio (*Eneida* 4.215-217):

et nunc ille Paris cum semiuiro comitatu,
Maeonia mentum mitra crinemque madentem
subnexus, **raptio** potitur.

E ora esse Pária, seguido de um bando de gente somenos,
Fronte cingida com mitra da Meônia, no mento entrelaçada,
De perfumados cabelos, do raptio se goza.⁴⁹

Apesar do ato de raptar acontecer com relação ao ser amado, o termo não explicita o estupro. Da mesma forma, em Propércio 1.20 não há como afirmar categoricamente o estupro por traz do termo *raptio corpore* (1.20.48). Nesse poema, Propércio aconselha o amigo Galo a ter cuidado para que não aconteça ao seu Hylas o mesmo que com o

⁴⁷ Tradução de João Pedro Mendes (MENDES, 1997, p. 316).

⁴⁸ “Apart from one essay in Hellenistic style on the rape of Hylas (Propertius 1.20), addressed to a Gallus who may well have been the poet, the topic is not developed by other Latin elegists.”

⁴⁹ Tradução de Carlos Alberto Nunes (VIRGÍLIO, 2014, p. 264)

homônimo da mitologia. Ademais, há relatos de que possivelmente as cerimônias de casamento romano (*nuptiae*) simulassem o mito de origem de Roma com o rapto das Sabinas (cf. HERSCH, 2010, p. 65, 143). Dessa forma, a noiva era “capturada” da casa dos pais e levada para a casa do noivo (*domum deductio*). Em Catulo 62.20-25, um grupo de moças se aborrece abertamente contra a selvageria do casamento, cuja moça é capturada por um deus e entregue ao noivo. Elas, então, queixam-se de Hésperos e dizem que ele é a estrela mais cruel, pois arranca a menina da mãe e a entrega, na flor da idade, ao futuro marido. A noiva, portanto, é comparada a um cativo de guerra (HERSCH, 2010, p. 144). Destarte, não necessariamente o verbo *raptare* conote uma violência como a de um estupro: pode, como visto, significar desejo de união (*iungere*).

O tema do *obsequium* (subserviência) ocorre nos versos 39-56, intimamente relacionado ao tema do *seruitium amoris*. Essa seção do poema 1.4 começa com uma sentença que estabelece o tema (v. 39-40): *Tu, puero quodcumque tuo temptare libebit, / Cedas: obsequio plurima uincet amor*. O verbo *cedas* apresenta-se em posição enfática, logo no início do pentâmetro do dístico. Para Putnam (1973, p. 93), há oximoro entre *cedas* (ceder) e *uincet* (“vencer”) ainda no verso 40, pois, através da rendição do poeta ao garoto, aquele a este conquistaria finalmente. Além disso, há ênfase do *obsequium* também no conteúdo: nota-se uma alusão a Virgílio no verso 40, *plurima uincet amor*. Similar construção há nas *Bucólicas* 10.69, *omnia uincit amor*.

Depois de estabelecido o tema, há uma sequência de vários *exempla*: uma jornada por terra (v. 41-42), por mar (v. 45-48), uma caçada (v. 49-50), esgrima (v. 51-52) e as últimas linhas dessa seção funcionam como conclusão sobre o sucesso do conselho (v. 53-56). No verso 44, *uenturam* (a) *antecipet imbrifer* (b) *arcus* (B) *aquam* (A), a palavra *imbrifer*, arco-íris, aparece anteriormente somente nas *Geórgicas* de Virgílio 1.313 (*cum ruit imbriferum uer*). Com relação à forma desse verso, percebemos que talvez a disposição do quiasmo mimetize um arco-íris, cuja aparição, de acordo com Maltby (2002, p. 228), relaciona-se a tempestade e desastre. Se fizermos arcos de ligação entre os substantivos e seus adjetivos, formam-se dois arcos que podem lembrar o arco-celeste: a linha entre *imbrifer* e *arcus* forma um; enquanto *uenturam* e *aquam*, outro.

Nos versos 49-50 há um exemplo mitológico do *obsequium*, com o exemplo de Milanião, conquistador do coração da caçadora Atalanta, ao carregar suas redes, tarefa feita normalmente por escravos. Nos versos 51-52, a palavra *nudum* reaparece. No contexto da esgrima, essa palavra significa “desprotegido”, da mesma forma que “*latus*” significa “flanco”, ou, no latim coloquial, o órgão sexual masculino (Cat. 6.13). Também as palavras

arma, temptabis, ludere podem ser entendidas com conotação sexual (MALTBY, 2002, p. 230).

Ainda é importante notar como que no verso 81 (*eheu quam Marathus lento me torquet amore*) há um jogo etimológico com o nome de Márato (Μαράτιομαι), que significa o queimar lento de uma lâmpada (MALTBY, 2002, p. 238).

As últimas palavras do poema, no verso 84, *uana magisteria*, resumem o que seria a erotodidática do poeta: vã.

Feito esse comentário do conteúdo, analisaremos o poema 1.4 à luz da elocução do amor.

Logo no primeiro verso de 1.4 ele diz: *sic umbrosa tibi contingat tecta, Priape*. O substantivo *tecta* e o adjetivo *umbrosa* parecem “abraçar” e proteger (*contingat*) Priapo. Assim, conteúdo (*res*) e forma (*uerba*) compõem uma imagem em conjunto.

No verso 3 (*Quae tua formosos cepit sollertia?, quae tua sollertia*), a esperteza do deus, captura (*cepit*) os garotos formosos. No verso 8 (*armatus curua sic mihi falce deus*), o poeta encontra-se entre a curva foice (*curua falce*) e ainda entre o deus armado. Tanto *falce* quanto *armatus* possuem conotação sexual, relacionam-se ao órgão sexual do deus. O verso 12 (*Hic placidam niueo pectore pellit aquam*) mimetiza o conteúdo porque a água (*placidam aqua*) rodeia o níveo peito do garoto (*niueo pectore*). No verso 37 (*Solis aeterna est Baccho Phoeboque iuventas*), há ênfase no conteúdo a partir da forma, pois *Baccho* e *Phoebo* encontram-se no meio, juntos e somente para eles é concedida a eterna juventude, que os abraça: os dois deuses agraciados com a eterna juventude foram postos lado a lado, no centro do verso, abraçados pela *aeterna iuventas*.

Com relação ao verso 52 (*Saepe dabis nudum, uincat ut ille, latus*), não somente o conteúdo do verso é bastante erótico, como a forma subleva essa tensão: *ille* relaciona-se ao garoto, ao qual o poeta deve sempre conceder o *nudum latus*; *ille* encontra-se no meio, separando as palavras que se relacionam com o poeta, as quais possuem teor erótico, pois significam, por conotação, o “traseiro nu”.

No verso 68 (*Idaeae currus ille sequatur Opis*), há uma das maldições atribuídas a quem vende o amor: perseguir os carros de *Ops*, ou seja, de Cibele. Ao relacionar esse verso com o 70 (*Et secet ad Phrygios uilia membra modos*), percebemos que há uma amplificação do castigo da castração: no primeiro, *ille* pode ser visto como o membro masculino encurralado por Cibele, bem como *uilia membra* também se encontra entre os *modos Phrygios*. Além disso, os verbos, *sequatur* e *secet* assemelham-se e reforçam a ideia de secção dos *membra vilia* do rapaz (*ille*) que vende seu amor.

Tíbulo, nesse poema, utiliza elementos de elocução para sublevar o teor erótico do poema e mimetizar o ato sexual com o amado Márato.

Poema 1.8

De acordo com Cairns (1979, p. 137), o poema 1.8 é o típico exemplo do monólogo pessoal de Tibulo, no qual ele apresenta as mesmas técnicas de Teócrito no idílio 11, com repetições *cum uariatione*. Além disso, as informações são apresentadas gradualmente: Tibulo aos poucos solta pistas para que saibamos a quem o poema se destina: no verso 23, *quid misero* antecipa-nos que o destinatário é do sexo masculino; no verso 27, temos a certeza de que não é *uir*, mas um *puer*; no verso 49, finalmente conhecermos o nome do garoto desejado pelo poeta: Márato. Também utiliza esse artifício para gradualmente revelar a identidade da moça a quem também destina conselhos, e sabe que é a amada de Márato: no verso 50, sabemos que é uma *puella*, e que *illa* (v. 67) é chamada de *Pholoe*, no verso 68.

O poema principia com um tema comumente encontrado em epigramas helenísticos: a habilidade do poeta em deduzir casos amorosos a partir de gestos, murmúrios e outros sinais. Maltby (2002, p. 60) afirma que Calímaco também desenvolve tal tema, como em *AP* 12.71, poema no qual discorre sobre de que forma uma aparência desleixada atrapalha o amante abandonado, ou em *AP* 12.34.5-6, no qual há a descrição de como a aparência de uma moça se relaciona com o fato de ela estar ou não apaixonada. Portanto, como Calímaco, Tibulo também assiste à distância as características de certas pessoas. O elemento que distingue o poema 1.8 de Tibulo e que lhe concede humor é o fato de que Márato sofre da mesma crueldade que antes dirige a seus ex-amantes, dos quais Tibulo faz parte. A ênfase na afetação e boa aparência do garoto e a falta de sucesso na conquista de *Pholoe* sugerem uma tentativa do poeta em resgatar o garoto para si, além de insinuar que Márato não está pronto ainda para o amor heterossexual.

Para Maltby (2002, p. 301), esse poema é muito similar quanto a tema e escolhas verbais ao poema 1.9 de Propércio, endereçado a Pôntico. Em ambos, o poeta assume papel de *praeceptor amoris*, reconhece os sinais da paixão do amigo, apesar da tentativa deste de dissimular. Em ambos os casos, o sofrimento do amigo é tratado como *nemesis*. Os versos 5-6 são semelhantes a Propércio 1.9.7 (*me dolor et lacrimae merito fecere peritum*, ou seja,

“pranto e dor me tornaram perito por mérito”⁵⁰): nos dois, os poetas são escravos do amor e aprendem os ensinamentos de Vênus através de castigos.

A expressão *magico nodo*, em 1.8.5, normalmente significa o nó que junta os amantes, como em Virgílio (*Buc.* 8. 77-8: *Necte tribus nodis ternos, Amarylli, colores, / necte, Amarylli, modo, et “Veneris” dic “uincula necto.”*) (“Ata com três nós, Amarílide, cada uma das três cores; ata-as logo, Amarílide, e diz: “ato os laços de Vênus””, MENDES, 1997). Nos versos tibulianos, entretanto, significa a escravidão de Tibulo a Vênus, como em Lucrécio 4.1147-1148: *non ita difficile est quam captum retibus ipsis / exire et ualidos Veneris perrumpere nodos* (“De fato, é mais fácil evitar os sermos lançados aos males do amor do que depois de presos sair daquelas redes e quebrar os fortes nós de Vênus”⁵¹).

Com relação à forma do poema, este começa de maneira veemente: o pronome *ego* enfático, a negativa em posição inicial (*non*), a alternância passivo-ativo, com o verbo *celari*, concedem força à sentença. Lembra também o verso 57 do poema 1.1: *non ego laudari curo, mea Delia*. No verso 9, muito semelhante à construção verbal de Propércio 1.9.9 (*quid tibununc misero prodest graue dicere Carmen...?*), o termo *molles capillos* pode ser proléptico, pois, apesar de não sabermos ainda a quem se dirige o discurso de Tibulo, ele já antecipa a moça ou mesmo o *puer delicatus* (que se relaciona com o *puer* de 1.4.29-30). Talvez um garoto com essas qualidades provavelmente pudesse atrair mais homens que mulheres, e isso antecipa o fracasso do garoto na conquista de *Pholoe*.

Curioso também nesse verso, relacionado com o seguinte, é a mudança da forma de uma palavra com semelhante valor semântico: *capillos* (v. 9) e *comas* (v. 10) aparecem em meio a uma descrição de uma série de artimanhas para embelezamento a fim de conquistar a pessoa desejada. Ironicamente, Tibulo critica essa atitude do garoto, apesar de utilizar palavras diferentes e artimanhas retóricas para conquistá-lo. Além disso, nenhum dos dois logra êxito: o garoto não conquista *Pholoe*, nem Tibulo conquista o garoto.

Mais um traço da delicadeza de Márato aparece no verso 14, em que temos, com o prefixo enfático “*co-*” (de *compressos colligat*), o desejo do garoto em diminuir os pés, como era belo nas mulheres – de acordo com Horácio (*Serm.* 1.2.93): *depugis, nasuta, breui latere ac pede longo est*, ou seja “sem bunda, nariguda, de finas ancas, além do pé chato”. Horácio diz que o homem deve se ater ao rosto da matrona e ser cego em relação às possíveis imperfeições físicas. Tal delicadeza do garoto é comparada à de uma moça que agrada mesmo sem essas artimanhas da maquiagem e dos penteados; tais artimanhas constituem, no verso

⁵⁰ Tradução de Guilherme Gontijo Flores (PROPÉRCIO, 2014, p. 53).

⁵¹ Tradução de Agostinho da Silva (LUCRÉCIO, 1973, p. 101).

16, uma arte morosa por conta da intensificação do sentido pela aliteração em “t”: *nitidum tarda comperit arte caput*. Ademais, o verbo *uenerit* (v. 15) conota eroticidade por sua forma remeter à palavra *Veneris* (de Vênus).

Há, no verso 60, o verso *reserare*, frequentemente usado para abrir a porta por dentro quando o amante vem (*uenturam*, v. 65) para o encontro. Portanto, a imagem é de que Márato, ao invés da moça, está trancado em casa e espera por Pholoe que, nesse caso, age como *exclusa amata* (MALTBY, 2002, p. 317) e, portanto, mais uma ocorrência de exemplo da “afeminação” apontada pelo poeta como característica de Márato.

Outra característica da “inversão de papéis” entre Márato e Pholoe é a atribuição de palavras como *frangitur* (v. 67), *dura* (v. 50) e *saeva* (v. 62), enquanto o garoto é mostrado constantemente como tenro, delicado, não preparado ainda para o amor heterossexual (ou isso é o que Tibulo deseja frequentemente mostrar para que Márato seja convencido a desistir da moça e se entregue ao poeta). É curioso notar que há uma garota dura também em Horácio *Odes* 1.33.7, poema destinado a certo Albius (Tibulo?):

insignem tenui fronte Lycorida
Cyri torret amor, Cyrus in asperam
Declinat **Pholoen**: sed prius Apulis
iungentur capreae lupis
quam turpi Pholoe peccet adultero.

Insigne pela tênue fronte, Licóride
o amor de Ciro queima; Ciro à áspera
Fóloe inclina-se: mas a apúlios
lobos cabras serão jungidas
antes de Fóloe errar com o torpe adúltero.

As três pausas formadas pela anáfora de *sed*, nos versos 25 e 26 e a repetição dos infinitivos perfeitos culminam no poliptoto *femori...femur*. Para o uso de poliptoto a fim de expressar o contato entre os amantes, Maltby (2002, p. 309) cita Teócrito *Id.* 2.140 (χρὸς ἐπὶ χρῶτὶ πεπαίετο, “carne com carne aquecida”) e 12.32 (χείλεσι χεῖλη, “lábios sobre lábios”). Também a duração dos beijos e dos corpos em contato amoroso é mimetizada pela separação do substantivo e do seu complemento pelos verbos no infinitivo perfeito: *corpus* e *nocet* separados por *tetigisse*; *longa* e *oscula* separados por *dedisse* (PUTNAM, 1973, p. 130). Esse dístico se relaciona aos versos 35-38, pois *longa dedisse oscula* (25-26) antecipa o *dare umida oscula* (37-38), enquanto o verbo *conseruisse* (26) antecipa *conserit sinus* (36), como nota Maltby (2002, p. 309).

O verso 27 inicia com *nec*, primeira ligação sindética entre os “parágrafos temáticos” (cf. Cairns, 1979, p. 137). Porém, a ligação é deliberadamente combinada com a

repentina mudança de destinatário: até esse ponto, o poeta falava ao garoto; a partir do verso 27, ele se direciona a garota.

Adiante, o verso 49, *neu Marathum torque* dialoga com 1.4.81, *quam Marathus lento me torque amore*. Novamente as artes do poeta não são suficientes para conquistar o garoto. O discurso de Márato vai do verso 55 ao 66 e consiste na comparação entre ele próprio e Tibulo: enquanto o poeta é ensinado por Vênus, a fim de se transformar em um *magister amoris*, Tibulo ensina suas artes ao pupilo, que já pode passar o que aprendera para sua *puella*. Porém, da mesma forma que em 1.4.81 Tibulo lamenta suas artes serem deficientes, Márato lamenta (v. 61) que seu conhecimento também não o auxilia a conquistar a garota. A primeira vez que Tibulo se dirige diretamente ao garoto é no verso 67 (*desistas lacrimare, puer*), e a *puella* é nomeada em 69. E seu nome aparece entre o verbo e o sujeito *diui* e ao lado do verbo que se relaciona com o próprio Tibulo, *moneo*. Os sons “o” e “e”, tanto no nome dela, quanto no verbo que se relaciona ao poeta, são dispostos de forma a cercar a garota tanto com ódio quanto com o conselho amargo (PUTNAM, 1973, p. 134).

Com relação ao tema do amor, no verso 5, a disposição das palavras mimetiza o conteúdo: *ipsa Venus magico (a) religatum (b) bracchia (B) nodo (A)*. Através desse artifício formal, notamos que há mimese de conteúdo, pois os braços estão atados (*religatum bracchia*) com o nó mágico de Vênus (*magico nodo*).

No verso 30, temos uma formação de quiasmo (abBA) cuja forma mimetiza o conteúdo: os *frigida membra* encontram-se aquecidos em meio ao *molli sinu*. *Sinu*, em seu sentido próprio, significa a prega da toga no peito; aqui aparentemente há conotação sexual, relacionado ao *frigida*, o qual se relaciona etimologicamente a *rigida*⁵². É curioso notar o jogo etimológico de Tibulo nesse caso: *mollis* é posto ao lado de *frigida*. Além disso, o verbo *foueat* pode ter um significado duplo, de acordo com o contexto: literalmente, significa “que aqueça” (o que antecipa *frigida*), ou, metaforicamente, significa “mitigar” (o que antecipa *molli*) (PUTNAM, 1973, p. 130).

Finalmente, no verso 34, *Huic tu candentes umero suppone lacertos*, a imagem formada é a do abraço: os braços lânguidos com a disposição (um no início do verso, outro no fim) mimetizam braços colocados ao redor do ombro (*umero*).

O poema termina com a sombra de Nêmesis sobre Pholoe por ela ser dura com os amantes. Da mesma forma que Márato (v. 71-76), por ter sido cruel com seus amantes, agora sofre sua pena ao ser rejeitado pela moça.

⁵² Cairns (1979, p. 94-95) aponta a explicação de Varro para a mudança de palavras por perda ou adição de letras: *frigidus-rigidus*.

Poema 1.9

Esse é o último poema do ciclo homoerótico de Tibulo e conversa intimamente com o anterior. O *magister amoris* dos poemas 1.4 e 1.8 é substituído pelo amante inocente e traído. De fato, a pose magistral é posta de lado, e o poeta admite não possuir o conhecimento dos amores (v. 37-45). Como consequência, a lição de Priapo (1.4) e os seus próprios ensinamentos (1.8) são totalmente esquecidos. Aparentemente, o verso 37 admite duas leituras. Uma, já dita, de que o poeta não possui conhecimento sobre amores, ou seja, sobre a arte da conquista. A outra, que remete ao *topos* elegíaco do *fallax opus*, ou seja, é apanágio da elegia o jogo enganoso. As duas leituras enfatizam a inocência do poeta e sublevam seu caráter fiel. No fim do poema, Tibulo, através da possibilidade que a sintaxe oferece de uma dupla leitura do último dístico, acusa a deusa Vênus (ou o amor, como outra possibilidade de leitura) de também ser falsa.

O poema começa com o questionamento de Tibulo sobre o motivo de o garoto ser falso ao prometer e não cumprir e termina com uma irônica dedicação de uma palma de ouro à Vênus pela libertação do amor. Além disso, a construção “quebrada” do primeiro dístico (com interrogação no início, objeto no meio e no fim o verbo principal) é apropriada ao contexto ao ilustrar dor e violência e iniciar as dualidades (traição/credulidade, escondido/revelado) que são desenvolvidas no poema (PUTNAM, 1973, p. 137).

Os personagens que aparecem no poema são: um garoto que, apesar de não ser nomeado, em geral é associado a Márato (cf. Putnam, 1973, p. 137); um velho casado, que conquista o garoto com presentes; uma moça, cuja relação amorosa com o garoto é apoiada por Tibulo e, por comparação com o poema anterior, talvez seja Pholoe; a esposa do velho; por fim, a irmã bêbada e promíscua do velho. Para Cairns (1979, p. 152), o velho desse poema é o *canus amator* (1.8.29) do poema anterior, a mulher do velho e o seu amante correspondem a Pholoe, equanto o garoto sem nome é Márato.

O poema tem como tema principal a *renuntiatio amoris* e começa com a amostra da arrogância do garoto para com o poeta (da mesma forma como termina o poema 1.8) e a introdução da figura da pena personificada (v. 1-4). Segue-se um abrupto apelo à misericórdia, e o poeta, apesar da *Poena* que põe sobre o garoto inicialmente, agora advoga a favor dele (v. 5-6). Para isso, ele apresenta exemplos da ganância dos homens, como algo corriqueiro na história da humanidade (v. 7-10), que culminam no crime do garoto, ao deixar-

se seduzir por presentes (v. 11). Esses exemplos parecem conversar com poemas anteriores: o primeiro exemplo, o do homem do campo que trabalha a terra em busca de lucro (v. 7-8) aproxima-se da persona do agricultor no poema 1.1, enquanto o segundo exemplo, o do marinheiro que também navega os mares em busca de ganhos, assemelha-se ao eu poético do poema 1.3. Mais adiante, contraditoriamente, há o pedido de Tibulo pela punição do garoto (v. 12-16). Essa punição também se relaciona com os poemas 1.1 à medida que a punição lançada aqui em 1.9 é a de que o garoto seja desgastado pela *uia*, a qual simboliza a viagem em serviço militar; em 1.1, a palavra *uia* (*O quantum est auri pereat potiusque smaragdi, / Quam fleat ob nostras ulla puella uias*, 1.1.51-52) também é utilizada nesse sentido, quando o poeta diz preferir não ter ouro a fazer a moça chorar por suas viagens em serviço (militar). Além disso, a palavra *inualidos* (v. 16) é atribuída ao soldado incapaz com relação ao serviço militar (MALTBY, 2002, p. 327), assim como a persona do poema 1.1 se mostra ser.

Do verso 17 ao 30, o poeta relembra os conselhos que dera ao garoto e em 31-38 relembra as promessas falsas do garoto, que dizia ser resistente à sedução do ouro. A amada do rapaz surge no verso 39, e Tibulo deseja que ela seja cruel com “Mátrato”, assim como este é com o poeta (v. 39-40). Adiante, Tibulo se arrepende de ajudar o garoto a conquistar a *puella* (v. 41-46), bem como se arrepende e se envergonha de ter feito poemas para o garoto (v. 47-50). O garoto então é repudiado por ser ganancioso (v. 51-52), e Tibulo joga sua raiva no velho sedutor (v. 53-74). O poema termina com o poeta dirigindo-se amargamente a “Mátrato” e oferecendo a Vênus uma palma de ouro por ver-se livre do garoto cruel.

As maldições (*dirae*) são *topoi* dos poetas elegíacos: propércio 4.5, Tibulo 1.5 e Ovídio 1.8 são exemplos tanto da intromissão das *lenaes*, na conquista da *puella*, como das maldições lançadas sobre elas pelos poetas. Aqui, a esperança de que os deuses transformem os presentes em cinzas (v. 12) e águas (v. 12) paira sobre o que o garoto tem como maior presente: a beleza do *puer* há de se esvaír com os ventos e com o sol ao ser obrigado a acompanhar o velho e rico amante numa jornada dura que culminará na perda do *decus*. Então, o tempo há de se encarregar de tirar-lhe a beleza (v. 13-16). A queimadura de sol é uma das maldições lançadas pelo poeta, consiste num *topos* da literatura erótica e aparece ocasionalmente como *remedium amoris* (PUTNAM, 1973, p. 138), ou como forma de colocar o amor à prova, como em Horácio (*Odes* 1.22.21-24):

pone sub curru nimium propinqui
solis, in terra domibus negata:
dulce ridentem Lalagen amabo,
dulce loquentem.

Põe-me, nas terras, onde o sol é próximo,
 Desertas plagas que ninguém habita:
 A Lálage amarei, que, rindo, é doce,
 Doce, falando.⁵³

A maldição é reforçada com repetição (*uretur/urentur*, v.15) e aliteração em “p” no verso 13 (*persoluet poenas, pulvisque*) e termina (v. 16) com quiasmo (*deteret inualidos* (a) *etuia* (B) *longa* (b) *pedes* (A)). Tibulo, nesse verso, reverte o exemplo de Lucrécio (1.315-16), no qual este afirma que as estradas se desgastam com os pés da multidão. No poema de Tibulo, inversamente, os pés do garoto desgastar-se-ão por causa da estrada (*uia*) metaforizada (a jornada) e personificada, pois possui força ativa para agredir os pés (PUTNAM, 1973, p. 139).

Portanto, o poeta lança maldições sobre o garoto. Nos versos 49 e 50, mais *dirae* são proferidas relacionadas à destruição pelo fogo e pela água, bem semelhante à maldição dos versos 11 e 12. Para Maltby (2002, p. 333), todas essas passagens compartilham o teor de zombaria pomposa através da linguagem mais polida e exemplifica aqui o uso da metonímia *Vulcanus* para designar o fogo. Também, mais adiante, ele usa tom elevadíssimo e circunlóquio para falar sobre um bracelete de ouro e a cor púrpura (v. 69-70).

Como no poema anterior, percebemos que normalmente Tibulo dispõe os verbos no infinitivo perfeito entre o substantivo e seu adjetivo, como nos versos 30, 59, 60, 64. No verso 30, o poeta é retratado (*procubuisse*) aos pés do garoto (*teneros pedes*). No verso 59, o verbo *bibisse* encontra-se entre *plura* e seu substantivo no outro verso, *pocula*. No verso 60, *emeruisse* encontra-se entre *plures* e *uiros*, o que retrata a mulher entre muitos homens. Finalmente, no verso 64, *disposuisse* é disposto entre *uarias* e *uices*.

Encontram-se ainda vários recursos que caracterizam a elegância da elocução de Tibulo, e destacamos os que possuem maior ligação com o tema abordado. A anáfora de *Lucra petens / lucra petituras* (v. 7-9) enfatiza os *exempla* dos *agricolae innocentes* da Era de ouro. Apesar da inocência, eles servem de exemplo para o que Tibulo quer provar: que todos os homens são gananciosos. Os *exempla* terminam com um quiasmo (*ducunt instabiles* (a) *sidera* (B) *certa* (b) *rates* (A)). Ademais, essa formação de quiasmo aumenta o contraste entre *instabiles* e *certa* (PUTNAM, 1973, p. 138).

Em seguida, a repetição de *muneribus / munera* (v. 11-12) constitui eco da repetição anterior e contrasta a inocência e a ganância. De acordo com Putnam (1973, p. 138), o som das palavras dos versos supracitados auxilia a lógica: a ligação de *muneribus* com *puer*

⁵³ Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz (HORÁCIO, 2003, p. 65).

e de *meus* com *deus* separa o tipo de personalidade de cada um (o que é ganancioso e o que não é).

Há *repetitio* anafórica de *ipse deus* nos versos 25 e 27, e o poeta afirma que o vinho e o sono fazem com que os mais tácitos comecem a falar com *libera uerba* (v. 26). Da mesma forma, Lucrécio (4.1018-1019) afirma que o sono e o vinho possuem o mesmo efeito: ambos têm o poder de obliterar a razão.

Mais à frente, a desconectada sintaxe do verso 39 reflete, como afirma Maltby (2002, p. 331), o tumulto interior de Tibulo, ou seja, a *perturbatio animi* do poeta apaixonado por um garoto arrogante e falso. Além disso, a repetição de *sit* (v. 40) no verso em formação de quiasmo (*exemplo* (A) *sit leuis* (b) *illa* (B) *tuo* (a)) enfatiza a maldição lançada contra o garoto.

No verso 55, o teor erótico é sublevado pelo uso de *furtiuo usu*, relacionado à expressão amorosa (MALTBY, 2002, p. 334) e associado ao verbo *lassauerit*. Além disso, por mimese de conteúdo, o velho (*tecum*) encontra-se separado da mulher (*languida*) pela entreposta veste.

Adiante, há a comparação entre a irmã (MALTBY, 2002, p. 334; PUTNAM, 1973, p. 143) (v. 59-64 descreve a *soror*) e a esposa do velho (v. 65-72). Sobre a irmã, Tibulo afirma ser uma bêbada (v. 61) e constantemente mudar de posições durante o ato sexual (v. 64). Por causa dessa última característica, pode-se dizer que a irmã seria uma meretriz, principalmente se a passagem for comparada a Lucrécio 4.1275, no qual informa que, a fim de não engravidar, as prostitutas se mexem demasiadamente durante o ato sexual; Lucrécio compara essas mulheres com as “nossas” mulheres, ou seja, as esposas, às quais esses tipos de comportamento na cama não são necessários. Também Tibulo ironicamente compara a irmã lasciva do velho com a esposa deste. A *uxor*, apesar da aliteração em “t” (v. 65-68), que enfatiza o possessivo *tua* (v. 65), ironicamente não se arruma para o esposo, mas para outro (v. 71). Nota-se também que os antônimos *tenuis/denso* são colocados lado a lado, e reforça-se a dureza do fato ainda pela aliteração *denso dente*. Além disso, o verso 68 apresenta um quiasmo (*tenuis* (a) *denso* (b) *pectore dente* (B) *comas* (A)) e ao mesmo tempo mimetiza seu conteúdo, pois as *tenuis comas* estão dispostas ao redor do *pectore*.

Mais uma vez Tibulo compara o garoto às moças: na análise do poema anterior, em 1.8.13-16, o poeta compara a dedicação de Márato ao embelezamento, enquanto a moça agrada mesmo sem esses artifícios. Aqui, o garoto é comparado à garota porque, enquanto esta não deseja *senis amplexus* (v. 74), Márato, por sua vez, comprado com presentes, deita-se com qualquer um. Além disso, através do *adynaton*, o indignado Tibulo aumenta essa

comparação, ao dizer que o garoto deitar-se-ia mesmo com feras (v. 76) e exemplifica mais uma vez o poder de Márato de fazer o impossível acontecer (v. 35-36).

A indignação de Tibulo, segundo Maltby (2002, p. 338), é ainda sublevada pelo sigmatismo de *meas* (v. 77) e *mea* (v. 78), além do poliptoto de *regno/regna* (v. 80), que enfatiza o possível reinado de outro garoto, quando Tibulo estiver finalmente livre do amor de Márato. O poema, então, termina com a dedicação de epigrama à Vênus, por ela ter libertado o poeta desse amor. As duas palavras finais, *mente* e *rogat*, fazem uma leitura à parte: o poeta pede que a razão vença a loucura causada pelo amor ao garoto. Interessante também notar que a disposição da palavra *mente* próxima à palavra *amore* traz à tona as origens do culto da deusa Vênus em Roma. Na tradição romana, a companheira de Marte foi cultuada no Capitólio ao lado de outro templo dedicado à deusa da razão, *Mens*, a fim de equilibrar os dois aspectos antitéticos e complementares do sagrado: “o que o culto da siciliana tinha de orgiástico, o delírio que conseguia desencadear nos corações, teria seu antídoto na religião intelectual de *Mens*” (GRIMAL, 1991, p. 54). Destarte, Tibulo parece também usar o artifício da forma, ao aproximar amor e mente, a fim de equilibrar o mesmo e apagar o encantamento de Vênus.

Ademais, no verso 38, a imagem é a do poeta (*credulus*) de frente para o garoto enxugando suas lágrimas (*umentes genas*). No verso 57, sobre o leito do homem a que Tibulo lança as maldições (*tuo lecto*), há vestígios (*uestigia*) que não são conhecidos, são de outrem (*externa*). Além disso, a porta da casa desse homem deverá permanecer aberta (*pateat aperta domus*) para todos os desejos (*cupidis*), aparentemente da sua irmã e da sua mulher, pois o poeta segue com exemplos da conduta libidinosa das duas.

3.3 Ciclo de Nêmesse

Nêmesse consiste na contraparte de Délia: enquanto esta é idealizada nos poemas do livro I, os poemas dedicados à Nêmesse no livro II (2.3,4 e 6) apresentam visão mais realista da situação da *persona* do poeta e da mulher a quem ele dirige agora seus poemas. Se no primeiro livro, Tibulo defende a mulher, no segundo livro apresenta a mulher como um ser maligno e egoísta. Afora isso, ainda há o jogo etimológico com o nome da nova “amada”: Nêmesse, a deusa da Vingança. Etimologicamente, *nemesis* é palavra grega que designa “castigo”. Na mitologia, Nêmesse é a filha de Júpiter e da Necessidade, ou de Oceano e da Noite. É a divindade que castiga os culpados, portanto, considerada a deusa da Justiça, ou melhor, da Vingança justiceira representada com asas, armada de archotes e de serpentes, tendo como coroa chifres de cervo (SPALDING, 1965, p. 180-181)

Com base nesse significado, podemos supor que Tibulo nomeie seu novo amor como a personificar castigos recebidos, que agora, diferentemente do que acontece no ciclo de Délia, ele percebe, pois não mais desconhece os caprichos da *puella*, já que ela não é idealizada como Délia.

O principal tema de teor erótico que se apresenta de forma mais significativa em todos os três poemas do ciclo é o *seruitium amoris*. Contudo, a forma como esse tema é utilizado por Tibulo é diferente nos três poemas. No primeiro (2.3), Tibulo compara sua relação com Nêmesse com a relação de Apolo com Admeto, que, aliás, já é apresentada no ciclo de Márato no livro I. O tema é então desenvolvido no início do segundo poema do ciclo (2.4), como a retomar e continuar o assunto do poema anterior. No último poema do ciclo (2.6), o poeta apresenta-se ainda como servo da *puella* e desenvolve o tema do *seruitium amoris* através da posição de amante desesperado e passivo, que aguarda pela aceitação da mulher amada ao pé da porta fechada para ele (*paraclausthyron*).

Poema 2.3

Tibulo reclama com seu amigo Cornuto do fato de sua amada Nêmesse ser retida no campo (*Rura meam, Cornute, tenent uillaeque puellam*), enquanto ele permanece na cidade. Contudo, ele seria feito de ferro, se não seguisse o rastro da amada em direção ao campo. A própria Vênus vai para lá, e o Amor torna-se fazendeiro. Para defender sua posição, mostra também que mesmo o formoso Apolo foi forçado a ir para o campo cuidar de bois por conta de um amor, Admeto. Ele, então, compara Nêmesse com Admeto, nos versos 11 e 12, ao

comparar seus vãos esforços para conquistar a *puella* e o que Apolo teve que fazer, já que nem sua cabeleira intonsa, nem sua cítara conquistaram o formoso Admeto. Para Putnam (1973, p. 168), essa comparação demonstra a facilidade com que os poetas moviam-se, em seus trabalhos, entre os temas de amor homossexual e heterossexual. De fato, a história de Apolo e Admeto é exemplificada também no ciclo de Márato (1.4.38). Nessa era de ferro, a riqueza proveniente de guerras, batalhas navais que levam à morte agora constituem a preocupação maior, não mais o amor. O poeta, apesar de preferir uma vida simples, é vencido pela ambição por causa de sua amada Nênese. Porém, ele afirma que somente a vida na cidade poderia satisfazer sua *puella*, já que na cidade é que se encontram o luxo, os tecidos caros, tinturas e servos. Portanto, Tibulo decide se tornar o rústico elegíaco amante e escravo da amada. A visão do campo, diferente do livro I, agora é negativa: ao invés de ser prazeroso, harmonioso e tranquilo, perfeito para o amor, o campo agora é visto como destrutivo. Nesse diapasão, Tibulo amaldiçoa as plantações e Baco. Entretanto, o poeta diz que não importa a riqueza se ele não pode ficar junto da amada e, portanto imagina-se indo ao campo, atrás da amada, como um bom servo do amor.

Enquanto no ciclo de Délia o campo é idealizado, no ciclo de Nênese, particularmente no poema 2.3, acontece o contrário:

At tibi, dura Ceres, Nemesim quae abducis ab urbe,
persoluat nulla semina terra fide (v.61-62)

E a ti, dura Ceres, que afastas Nênese da cidade,
Que a terra pague com semente infiel

et tu, Bacche tener, iucundae consitor uuae,
tu quoque deuotos, Bacche, relinque lacus, (v. 63-64)

Tu, tenro Baco, semeador de deliciosas uuas,
Tu também, Baco, abandona os tonéis amaldiçoados

Delos ubi nunc, Phoebe, tua est, ubi Delphica Pytho?
Nempe Amor in parua te iubet esse casa (v. 27-28)

Onde está Delos agora, Febo, e Pito Déléfica?
Certamente o Amor ondena que mores numa pobre casa.

Portanto, ao invés de saudável e harmonioso, o campo é pintado como destrutivo: respectivamente, nos versos supracitados, os campos são amaldiçoados, Baco é amaldiçoadado ao invés de invocado e os poderes de Apolo são nulos diante do amor.

De fato, o campo, no primeiro livro, principalmente no poema 1.1 é visto de maneira positiva, pois Tibulo o contrasta com a cidade, o lugar da guerra (*militia*) em função do ganho de riquezas (*diuitias*). Por outro lado, o *rusticus*, que vive no campo idealizado da

Era de Ouro é inocente e não busca enriquecimento (*paupertas*). Desta forma, no poema 1.1, Tibulo liga *rura*, *paupertas* e *pietas* ao rejeitar a vida de soldado e louvar o campo como lugar de inocência, paz e perfeito para amor mais tranquilo, diferente do amor elegíaco. Já no ciclo de Nênese, o campo passa a ser considerado o lugar de trabalho braçal, também não propício ao amor elegíaco:

Haud impune licet formosas tristibus agris
abdere; non tanti sunt tua musta, pater. (v. 65-6)

Não se pode, impunemente, em tristes campos as belas
Esconder; teus mostos não valem tanto, pai.

De fato, o campo, lugar doentio para o poeta, pois a fim de permanecer perto da amada, ele tem a obrigação de cultivar a terra e cuidar dos animais como se fosse um escravo, para acatar as demandas por cada vez mais riquezas e presentes de Nênese. No segundo livro, do ponto de vista do poeta, o campo não é mais considerado um lugar idílico propício ao amor e ao *otium*, mas ao trabalho braçal. Além disso, esse campo é abraçado pelos deuses do amor, e ele demonstra isso através da mimese de conteúdo: Tibulo encerra os campos largos e as palavras rústicas entre os deuses soberanos do amor; nos versos abaixo, Venus e Amor “abraçam” a vida no campo, através da disposição de quiasmo entre as duas sentenças separadas no dístico (v. 3-4):

Ipsa Venus latos iam nunc migrauit in agros,
Verbaque aratoris rustica discit **Amor**.

A própria Vênus já migrou para os vastos campos,
E o Amor aprende as palavras rústicas do arador

Contudo, mesmo relutante em relação à ideia de mudar-se para o campo, atrás da amada, o poeta se pergunta de que serve todo o luxo, se a amada permanece presa? (v. 77-78). Portanto, ele se rende ao campo e às durezas da vida campestre como um escravo:

Ducite: ad imperium dominae sulcabitur agros;
non ego me uinclis uerberibusque **nego**. (v. 79-80)

Conduza-me: cultivarei os campos sob o comando de minha senhora;
Nem das correntes, nem dos açoites eu fujo.

No dístico acima, *ducite* assume posição enfática; a palavra, de acordo com Putnam (1973, p. 175) é regularmente usada como termo técnico para a condução de escravo ou de um devedor para a prisão. Tibulo, portanto, mostra-se como amante-escravo de sua *domina*. O último pentâmetro do poema termina com enfática negação (*non ego / nego*), além

da formação de quiasmo, com os ablativos ao centro exemplificando os castigos que ele aceita, de bom grado, sofrer, tanto é que “abraça” os sofrimentos ao usar *ego* no início e *(n)ego* no fim do verso.

Além da visão mais realista da vida no campo, existe outra diferença entre o ciclo de Délia e o ciclo de Nênese neste primeiro poema: enquanto naquele ciclo o poeta rejeita a riqueza proveniente de espólios de guerra, neste ciclo, depois de um rápido discurso contra o enriquecimento através da vida militar (v. 35-47), o poeta finalmente declara seu desejo de abraçar esse tipo de vida, se esse for o meio de conquistar Nênese. No dístico em que o poeta é vencido pelos caprichos da moça e de Vênus, há ainda uma aliteração em “p”, que ecoa o som de *praeda*, ou seja, de riquezas provenientes da guerra:

Heu! Heu! diuitibus uideo gaudere **puellas**:
Iam ueniant **praedae**, si Venus **optat opes**, (v. 49-50)

Ai! Ai! Vejo que as moças gostam dos abastados:
Então venham os lucros, se Vênus busca riquezas.

No dístico seguinte, sugerindo uma aceitação da vida fútil que daria a Nênese, o poeta a mimetiza com um abraço ao dispor os pronomes que se referem a ele próprio (*mea/meis*) “envolvendo” a imagem da *puella* ao andar pelas ruas da cidade repleta de luxo:

Ut **mea luxuria Nemesis** fluat utque **per urbem**
incedat donis conspicienda **meis** (v. 51-52)

Que minha Nênese voe em luxo pela cidade
Que ande exuberante com meus presentes

Todo esse luxo atrai a visão das pessoas nas ruas (*conspicienda*), ainda mais porque Tibulo veste Nênese com uma roupa notoriamente contrária à de uma *matrona*. Suas vestes caras e raras são tênues (e ele dispõe o adjetivo no centro do hexâmetro). Nota-se também a referência metapoética nesse trecho, pois ao usar *tenues uestes e femina Coa dixit*, Tibulo faz claramente uma referência ao estilo elegíaco de Filetas de Cós, poeta sempre citado por ter estilo refinado no que tange a matéria dos seus versos, como em relação à forma (FLORES, 2006, p. 179). Dessa forma, já nesse primeiro poema dedicado à nova *puella*, Tibulo mostra que tipo de versos deseja fazer:

illa gerat **uestes tenues**, quas **femina Coa**
texuit, auratas disposuitque uias (v. 53-54)

que ela use as tênues vestes que a mulher de Cós
costurou e nas quais dispôs douradas trilhas

O primeiro poema dedicado a Nênese pode ser considerado, portanto, como a imagem que Tibulo faz da contaminação do campo: o poeta leva para o campo, *locus amoenus* propício ao amor da poesia pastoril, o amor torturante e sufocante de Nênese. Essa é apresentada com visão mais realística do que no ciclo de Délia, pois a vida no campo jundo de Nênese se apresenta cheia de trabalhos braçais cansativos que contrários o suave amante da poesia elegíaca. Contudo, Tibulo, por causa do amor, abraça a contragosto essa vida sofrida e o faz também na disposição das palavras nos versos e dísticos, apresentados acima, na análise do poema.

Poema 2.4

O segundo poema dedicado a Nênese consiste em um complemento do poema anterior. Os dois poemas possuem o mesmo tipo de estrutura geral, i.e., *ring composition*. CAIRNS (1979, p. 209-210), a fim de demonstrar como os dois poemas dialogam, constrói uma tabela comparativa, relacionando cada parte do poema 2.3 com o poema 2.4.

O poema inicia-se com o desejo de Tibulo por descanso, pois o amor consiste numa escravização por uma cruel mulher (v. 1-12). Os primeiros três dísticos apresentam o tema do *seruitium amoris*, com o qual o poema anterior finaliza. O poeta analisa o passado (*sic*), em particular, relacionado ao fim do poema anterior (PUTNAM, 1973, p. 176). E ele, então, vê a si mesmo (*uideo*) cercado pela servidão (*seruitium*) para com a senhora (*dominam*):

Sic mihi **seruitium** uideo **dominam**que paratam:
 Iam mihi, libertas illa paterna, uale,
Seruitium sed triste datur, teneorque catenis,
 Et numquam misero uincla remittit **Amor**,
 Et seu quid merui seu quid peccauimus, urit.
 Uror, io, remoue, saeua puella, faces. (v. 1-6)

Pois vejo para mim servidão e uma senhora prontas:
 Adeus agora, aquela paterna liberdade,
 Uma triste servidão se apresenta, estou preso com correntes,
 E o Amor nunca relaxa o laço ao miserável,
 E porque mereci ou se porque erramos, queima.
 Ah, eu queimo! Afasta, cruel moça, as chamas.

Nesse poema, há vocábulos que demonstram a visão do poeta com relação à Nênese, bem como apresentam o teor de servidão e aprisionamento presentes tanto no conteúdo do poema, quanto na disposição das palavras nos versos, as quais, como característica dos três poemas do ciclo, mimetizam o “abraço” que enclausura Tibulo no

sentimento doentio que consiste na paixão pela *puella*. Mais ainda, o uso de tais palavras comprova que Tibulo é ciente de sua servidão e do torpe teor dessa relação. Tais palavras são *seruitium* (v. 1), *saeua puella* (v. 6), *uincla* (v. 3), *dominam* (v. 19), *malum* (v. 25) e *malas* (v.31). Além disso, há um verso que marca o quão dura é a moça e o quão inútil é a poesia que ele lhe direciona: *Nec prosunt elegi Nec carminis auctor Apollo* (v. 13).

Tibulo, como previsto pelo *topos* da elegia amorosa latina, na qual o poeta comumente afasta a riqueza, ataca mercadorias de luxo que transformam as mulheres em seres maus e cruéis (v. 27-34). De acordo com o poeta, a ganância pelo luxo é o motivo do fim da época áurea na qual haveria livre acesso ao amor; a partir de então, o *exclusus amator* permanece do lado de fora da porta trancada e vigiada por um cão (v. 31-32). Além da aliteração em “c” nos versos, ainda há a repetição de palavras com valor semântico parecido (*clauim / clauis; custos / custodia; canis / canis*). Tal aliteração parece ecoar a posição inútil e servil do poeta, como a martelar que o motivo da separação entre ele e a amada consiste numa porta trancada e vigiada por um cão:

Haec fecere malas; hinc **clauim** ianua sensit
 Et **coepit custos** liminis esse **canis**;
 sed pretium si grande feras, **custodia** uicta est
 nec prohibent **clauis** et **canis** ipse tacet. (v. 31-34)

Isso as deixa más. Daí, a porta descobriu a chave
 E um cão passou a vigiar a porta;
 Mas, se levar um prêmio grande, a custódia é vencida,
 A chave não impede, e o próprio cão cala.

Outro *topos* da elegia latina romana repetida por Tibulo são as *dirae*. A partir do verso 39, Tibulo retoma a advertência para a moça desleal (1.6.77-85) e direciona a Nênese (*tibi*, v. 39) a maldição de ter todos os bens queimados e levados pelo vento. Além disso, ele pragueja que diante do incêndio dela, jovens contemplem satisfeitos, mas que não o apaguem:

Quin **tua** tunc **iuuenes** spectent **incendia** laeti,
 Nec quisquam **flammae sedulus** addat aquam; (v. 41-42)

E que os jovens alegres contemplem teu incêndio,
 Que ninguém, diligente, traga água às chamas

Há, contudo, nesse jogo de palavras, uma intenção erótica: *tua incendia* pode significar o fogo passionai da moça, o qual, não é apagado ainda que ela receba quem possa “apagá-lo”, os *iuuenes*, no centro, os quais, ao invés de fazê-lo, somente observariam (*spectent*). Senso erótico há ainda em *flamma sedulus*, se interpretados como *flamma*/cupido e *sedulus*/amante atencioso (MALTBY, 2012, p.426). Além disso, as duas palavras encontram-

se no centro do pentâmetro, bem como os jovens inertes do verso anterior.

Tíbulo reforça o *seruitium amoris*, tema central nos três poemas do ciclo de Nênese, ao mudar de posicionamento no fim do poema: como faz no poema anterior, no qual ele primeiro ataca as riquezas, o luxo e o campo, para, por fim, aceitar tudo isso a fim de conquistar Nênese, aqui, ele também volta atrás e cede aos caprichos da *puella* a ponto de revogar o que diz ser verdade nos versos anteriores:

Vera quidem moneo, sed prosunt quid mihi **uera**?
illius est nobis lege colendus **Amor**; (v. 51-52)

De fato, verdades ensino, mas de que me valem verdades?
 Sob as leis dele, o Amor há de ser cultivado por nós

No dístico acima, ele diz proferir verdades; contudo, pergunta para que servem essas verdades e o faz com a repetição enfática do vocábulo *uera* no começo e no fim do hexâmetro. No pentâmetro, Nênese (*illius*) toma o título de *praeceptor amoris* e subverte os ensinamentos do Amor ao ditar como o amor deve ser alimentado e cultivado (*colendus*). Nênese consegue subverter de tal maneira a cabeça do amante que o torna ímpio, ao vender os deuses domésticos (v. 53-54). Maltby (2012, p. 428) nota que os hexâmetros que finalizam o poema parecem levar o leitor à identificação que Tibulo faz entre Vênus, Amor e Nênese através de palavras que possuem semelhança formal (*uendere – ueneni – Venus – Nemesis*):

Quin etiam sedes iubeat si **uendere** auitas,
 Ite sub imperium sub titulumque, Lares.
 Quicquid habet Circe, quicquid Medea **ueneni**,
 Quicquid et herbarum Thessala terra gerit,
 Et quod, ubi indomitis gregibus **Venus** adflat amores,
 Hippomanes cupidae stillat ab inguine equae,
 Si modo me placido uideat **Nemesis** mea uoltu,
 Mille alias herbas misceat illa, bibam. (v. 53-60)

Além disso, se [ela] ordena vender as casas ancestrais,
 Ide sob o comando e sob o título, Lares.
 Todo o veneno de Circe e de Medea,
 E todas as ervas que a terra da Tessália gera,
 E o hipomane que pinga da virilha da égua apaixonada,
 quando Vênus sopra paixão em manadas indômitas,
 Se minha Nênese apenas me olhar com face gentil,
 Mil diferentes ervas ela misture, beberei.

Venenum, apesar de significar veneno, também pode significar substância com fins mágicos, ou seja, conectando a palavra com Vênus, pode-se pensar em uma substância afrodisíaca, provavelmente relacionada com *hippomanes* (v. 58): uma secreção da genitália do cavalo (Virg. *Georg.* 3.280). Já no fim do poema, então, como que chegando ao clímax, o

nome da *puella* é mencionado (*Nemesis* v. 59), abraçado pelo poeta (*me / mea*) como uma divindade (*placido uoltu*).

Mais uma vez, apesar de toda recusa com relação à atitude gananciosa de Nênese e às maldições que lança contra ela, por fim, o poeta volta atrás, numa composição circular, como no poema anterior, e reforça sua servidão em relação à *puella*.

Poema 2.6

Além do tema central do *seruitium amoris*, a última elegia do ciclo de Nênese faz parte, como o poema 1.2, da tradição de poemas de *paraclausthiron*, no qual o poeta apresenta um monólogo diante da porta fechada da *puella*, a partir do verso 12. O primeiro dístico contém sinais de um *propemptikon* (CAIRNS, 1979, p. 181):

Castra Macer sequitur: tenero quid fiet Amori?
Sit comes et collo fortiter arma gerat?

Macro segue para a guerra: o que será feito do delicado Amor?
Estaria com ele e levaria corajosamente armas no ombro?

Macer, portanto, tornar-se-á um soldado, e Tibulo também desistirá do amor para seguir a guerra, apesar de isso permanecer somente em discurso, já que ele se mostra prostrado diante da porta trancada de Nênese. Ele amaldiçoa então a *puella*, porém, muda de atitude ao perceber que desejar que a irmã morta da amada apareça como fantasma poderia magoar a moça. Melhor, pois, amaldiçoar a *lena*, porque o impede de ver Nênese, ao inventar desculpas para evitar o encontro. Portanto, a imagem do poeta enclausurado pela paixão é apresentada: nem a vida militar, nem o suicídio são possíveis, e o último poema do ciclo de Nênese termina com o poeta proferindo maldições.

Na primeira parte do poema, quando ele compara o amor e a vida miliar, em particular, a guerra, o poeta mistura imagens de conceitos de *militia amoris* e *seruitium amoris*. Começa o dístico com o verbo *ure*, uma referência ambígua, que pode significar tanto a punição de um soldado desertor quanto o fogo do amor:

Ure, puer, quaeso, tua qui ferus otia liquit,
Atque iterum **erronem** sub tua signa uoca. (v. 5-6)

Queima, garoto, por favor, o selvagem que abandonou teu ócio,
E convoca de volta o desertor sob tua bandeira.

Nesse caso, o erro pode ser tratado como desertor que foge do amor: esse conceito

de amante fugitivo como um soldado desertor é relacionado com o *topos* helenístico no qual o amante, buscando escapar do amor, é descrito como um escravo fugitivo (CAIRNS, 1979, p. 183). De fato, nesse poema, o poeta busca maneiras de fugir do amor de Nênese (vida militar, suicídio), apesar de não lograr êxito em nenhuma das alternativas.

Durante a primeira tentativa de fuga da paixão de Nênese, ele se declara também viril para a guerra (v. 7-10). Contudo, em seguida, toda essa virilidade e desejo pela vida militar somem com o próximo dístico:

Magna loquor, sed magnifice mihi **magna locuto**
Excutiunt **clausae fortia uerba fores**. (v. 11-12)

Pronuncio palavras grandiosas, mas tendo proferido belas palavras magnificamente
Portas trancadas sacodem pra longe meu valente verbo.

Semelhante ao verso 51 do poema 2.3 (*uera quidem moneo, sed prosunt quid mihi uera?*), o poeta repete *magna loquor/magna locuto* como a aumentar o sentido dramático de constatar que palavras não servem para vencer a porta fechada da amada: as portas cerradas vencem palavras fortes. Então, tanto as fantasias militares de Tibulo, como a parte de *propemptikon* do poema chegam ao fim e começa o tipo de texto do restante do poema: *paraclaustyron*. Ele então se queixa com o Amor, que faz com que ele perca a cabeça e jogue pragas contra si mesmo (v. 17-18). Queixa-se também com a Esperança (*Spes*), que promete fazer Nênese maleável para ele, porém, esta permanece dura:

Spes facilem Nemesim **spondet** mihi, sed negat illa;
Ei mihi, ne uincas, dura puella, deam. (v. 27-28)

A esperança me promete uma Nênese fácil, porém ela nega;
Ai de mim, não derrotes a deusa, cruel moça.

O dístico acima é construído com antíteses: Esperança promete, Nênese recusa; ao invés de ser fácil, na verdade a *puella* é dura. Maltby (2012, p. 473) aponta que talvez haja um jogo de ironia no uso do nome da *puella*: a associação entre Nênese humana e da deusa da vingança levam o leitor a crer que a *puella*, tirando as esperanças do poeta, tenha feito a própria vingança. Há também jogo com a etimologia da palavra *Spes/spondet*: *spondet* sugere promessa; *Spes* promete Nênese como *sponsa* para Tibulo, porém ambos *spes* e *spondeo* derivam de *sponte*, ou seja, voluntariamente (MALTBY, 2012, p. 473). As duas palavras ainda cercam Nênese no poema (***Spes facilem Nemesim spondet***). Contudo, como poderia Esperança (*Spes*) prometer (*spondere*) a Tibulo Nênese como esposa (*sponsa*), se, por trás de todas essas palavras, encontra-se a vontade própria, nesse caso, de Nênese? Não seria

admirável, destarte, que ela, voluntariamente, tenha recusado ser objeto da promessa.

Quando não há mais alternativas para a fuga do amor, ele amaldiçoa a *lena* funesta e afirma agora que, na verdade a *puella* é boa (*lena nocet nobis, ipsa puella bona est*, v. 44). Exemplifica de que forma essa *lena* esconde sua amada (v. 47-50):

Saepe, ego cum dominae dulces a limine duro
Adgnosco uoces, haec negat esse domi,
Saepe, ubi **nox mihi promissa est**, languere puellam
Nuntiat aut aliquas extimuisse minas.

Frequentemente escuto a doce voz da senhora em dura
Soleira, mas ela nega estar em casa,
Frequentemente, quando a noite foi-me prometida, anuncia que
A moça está cansada ou teme algum perigo.

De acordo com Putnam (1973, p. 199), uma conexão vocálica e linguística entre *dominae* e *domi* unifica os dísticos. Além disso, a falsidade da alcoviteira é verbalizada através da aliteração e certa antinomia entre *dulces* e *duro*. No dístico seguinte, aparece um dos lugares-comuns da elegia, a noite prometida. Aqui, o poeta (*mihi*) encontra-se no meio da noite (*nox promissa*), a esperar pelo que foi prometido, apesar de sua amada, lânguida (de doença ou de já satisfeita com relação ao amor) não o receber.

Por fim, o poeta afirma perder tanto a moça quanto a própria razão e pergunta quem possui sua amada e de que forma:

Tunc morior curis, **tunc mens mihi** perdita fingit,
Quisue meam teneat, quot teneatue modis; (v. 51-52)

Então, morro de preocupação, então a mente cria-me desespero,
Quem possui minha [senhora], e de quantas formas?

De maneira bastante engenhosa, o poeta contrói esse penúltimo dístico: através de aliterações (“t”; “m”; “qu”) e anáforas (*tunc/tunc*; *teneat/teneatue*), mimetiza o desespero balbuciante na repetição de fonemas e palavras. Além disso, o teor erótico surge no pentâmetro, com *teneat* duplicado, um deles ao lado de Nênese (*meam*) e os dois a cercar *quot*. O que mais o aflige, portanto, é de que forma sua *puella* é possuída.

Em suma, como os outros dois poemas anteriores, esse último também pertence à temática do *seruitium amoris* e o poeta apresenta sua servidão e a confusão causada por esse amor doentio através do conteúdo, bem como da forma. Com relação ao conteúdo, percebemos como o poeta muda de ideia inúmeras vezes, decide abandonar o amor por Nênese, mas não consegue, deseja que ela seja atormentada com a imagem da irmã morta, mas desiste da ideia e prefere amaldiçoar a *lena*, mera mensageira da recusa da *puella* com

relação ao poeta. Tão confuso se apresenta que, no fim, ainda conclui que Nênese é, na verdade, boa. Já com relação à forma, há muita repetição de palavras a mimetizar a confusão do poeta, palavras que o “abraçam”, além de palavras que marcam o *seruitium amoris*, bem como o *exclusus amator*, temas centrais desse poema, como *uincla, dura, fores calusae, Acer Amor e duro limine*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tíbulo, em toda sua obra, trabalha com os diferentes tipos de amante da elegia latina: Délia, moça recatada e idealizada; Márato, jovem rapaz por quem Tibulo nutre uma paixão socialmente questionável; Nênese, a *meretrix* ávida por riquezas, o oposto de Délia.

Nos três ciclos há elementos de elocução que sublevam o teor amoroso; contudo, podemos verificar certo padrão de constância na utilização de elementos específicos principalmente nos ciclos de Délia e de Nênese: nos poemas dedicados à Délia, como vimos na análise do ciclo, há maior recorrência no que tange ao uso de palavras que remetem à *puella* e ao poeta, seja pronome ou adjetivo, como a mimetizar o desejo de unidade entre os dois, por parte do poeta, bem como a demonstrar a dor da separação. O poeta realiza isso ao dispor, várias vezes, tais vocábulos juntos, lado a lado, ou totalmente separados. Já no ciclo de Nênese, Tibulo parece encurralado, trancado pela paixão torpe pela cruel amada: as palavras que designam o poeta são “abraçadas” pelas palavras que se relacionam com a *puella* ou com o Amor/Vênus.

Portanto, não somente através do conteúdo dos poemas, Tibulo constrói dois tipos de *puellae* totalmente opostas e como a paixão por cada uma transforma as atitudes e desejos do amante, como através da disposição das palavras nos versos ele subleva o que sente e almeja: a matrona clara e a “vida tranquila” ao lado de Délia ou a paixão sufocante e servil por Nênese.

Tíbulo utiliza vários elementos de elocução em seus poemas, contudo percebe-se maior ocorrência de anáforas nos três ciclos, além de elementos que se sobressaem em cada um: a mimese de conteúdo que pretende juntar o poeta e sua amada, pois Tibulo enfatiza esse desejo através da colocação dos pronomes e palavras que designam a *puella* e a ele mesmo juntos nos versos (ou separados, quando ele deseja enfatizar a dor da separação). Já no ciclo de Nênese percebe-se maior utilização da mimese de conteúdo no que tange à sublevação do abraço, seja do poeta em relação à nova vida de ganância a fim de conquistar a moça, seja dos vocábulos dessa vida que abraçam o poeta e o sufocam. No ciclo de Márato há uso constante de quiasmos, anáforas e mimese de conteúdo, principalmente quando o poeta quer demonstrar o que deseja de forma sutil. Talvez pela moral duvidosa do tipo de amor do ciclo, o poeta tenha tomado a mimese de conteúdo a fim de dizer o que almeja sem que precisasse explicitar.

Com relação à caracterização da mulher nos poemas, poderíamos recorrer a uma passagem de *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo, para ilustrar uma reflexão (GRIMAL, 1991, p. 179). Na epopeia hesiódica Tibulo encontraria o sentimento da vida rústica que ecoa

em seus poemas. Ele, contudo, acrescenta o amor a essa atmosfera – diferentemente de Hesíodo, que considera a mulher o ser mais baixo que existe:

ἐκ τῆς γὰρ γένος ἐστὶ γυναικῶν θηλυτεράων,
[τῆς γὰρ ὀλοίόν ἐστι γένος καὶ φῦλα γυναικῶν,]
πῆμα μέγα θνητοῖσι, σὺν ἀνδράσι ναιετάουσαι,
οὐλομένης Πενίης οὐ σύμφοροι, ἀλλὰ Κόροιο. (v. 590-593)

Pois dela origina-se a raça de mulheres do sexo feminino
Dela origina-se a raça mortal e a tribo de mulheres,
Uma grande praga que habita entre os homens mortais;
Às mulheres não convém a funesta pobreza, mas somente o excesso.
As mulheres não prestam ao homem na terrível pobreza, somente na abundância.⁵⁴

Enquanto na primeira parte de sua poesia, no ciclo de Délia, Tibulo trabalha seus poemas como a defender as mulheres e a mostrar-se apaixonado por uma (Délia), posteriormente, no ciclo de Nêmesis, o poeta mostra a mulher de forma diferente: diferente da Délia idealizada, ele apresenta-nos Nêmesis como o ser capaz de atormentar o homem e levá-lo à ruína; essa visão já concorda com a visão de Hesíodo. O que parece é que Tibulo engenhosamente primeiro tenta defender a mulher, para, no fim, depois de vários exemplos das decepções tanto com relação à Délia, quanto com relação à Nêmesis, confirmar a teoria de Hesíodo.

Com relação ao tema e ao tipo de amor, Tibulo também explora várias possibilidades dentro da tradição da elegia latina, pois toma como amante três tipos de pessoas diferentes: uma mulher recatada em um lugar ideal e tranquilo, um romance “proibido” com um garoto e uma meretriz ávida por riquezas num local nada apropriado para o amor. Ao utilizar esses três tipos de amantes, Tibulo também discute metapoesia e, à diferença dos elegíacos de sua época, os quais buscam com mais intensidade sair da elegia amorosa e escrever poemas em um subgênero ou em um gênero diferente, Tibulo parece reafirmar sua decisão de permanecer na elegia dolorida e torpe. Tanto é que ele dispõe o amor a *puella* cruel e o campo não mais idealizado no último ciclo, depois de já ter apresentado os outros dois amores.

Por fim, com o estudo dos poemas de Tibulo, podemos constatar seu estilo elegante e a preocupação constante do poeta em aliar o conteúdo erótico com a disposição das palavras a fim de destacar ainda mais o conteúdo erótico: na verdade, como Tibulo é um dos elegíacos mais sutis no que tange à eroticidade, parece-nos que ele faz uso dos elementos de

⁵⁴ Nossa tradução basea-se na tradução de Johnson and Ryan (2005, p. 61): “from her originates the deadly race and tribe of women, / a great plague dwelling among mortal men; / women are not suited to baleful poverty but only to surfeit. / Women are no help to men in dreadful poverty but only in wealth”.

elocução para, ao mesmo tempo em que esconde o que diz, revela ao leitor mais atento a eroticidade presente no contexto dos poemas, nas palavras e ainda na disposição dessas palavras nos versos.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ARISTOTLE. **On Rhetoric: a theory of civic discourse**. Translated with introduction, notes, and appendices by George A. Kennedy. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2007.
- MAY, James M. (Ed.). **Brill's companion to Cicero: oratory and rhetoric**. Brill, Leiden; Boston; Köln: 2002.
- CAIRNS, Francis. **Tibullus: a Hellenistic poet in Rome**. London: Cambridge University Press, 1979.
- CHIRON, P. "The Rhetoric to Alexander" in Ian Worthington (ed.). **A Companion To Greek Rhetoric**. Malden: Blackwell, 2007.
- COLE, Thomas. **Who was Corax?** In Illinois Classical Studies, Vol. 16, No. 1/2 (SPRING/FALL 1991), pp. 65-84. <<http://www.jstor.org/stable/23064339>>. Acessado em 31-08-2015.
- CROWLEY, Sharon. **Ancient rhetorics for contemporary students**. 3rd ed. Pearson Education, 1943.
- DEMETRIUS. **On Style**. Introduction, translation facsimiles, etc by W. Rhys Roberts. Cambridge University Press, 1902.
- DOMINIK, William; HALL, Jon. **A companion to Roman rhetoric**. Malden: Blackwell, 2007.
- FREITAS. Gustavo Araújo de. **Sobre o Estilo de Demétrio: Um olhar crítico sobre a Literatura Grega**. 2011. 177f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- GOLD, Barbara K. **A companion to Roman Love elegy**. Malden: Blackwell, 2012.
- GÓRGIAS. **Elogio de Helena**. Tradução e apresentação de Maria Cecília de Miranda N. Coelho in *Cadernos de Tradução*, n. 4, 1999. P. 7-19.
- HABINEK, Thomas. **Ancient Rhetoric and Oratory**. Australia: Blackwell Publishing, 2005.
- HERRICK, James. **The History and Theory of Rhetoric: an introduction**. Boston: Pearson Education, 2005.
- HERSCH. Karen. K. **The Roman wedding: ritual and meaning in Antiquity**. New York: Cambridge University Press, 2010.

HOMER. **Iliad book 22**. Edited by Irene J. F. de Jong. Cambridge Greek and Latin Classics, 2012.

HOMERO, **Ilíada**. Tradução de Haroldo de Campos. Vol. II. São Paulo: Arx, 2002.

HOMERO, **Odisseia**. Tradução do grego, introdução e análise de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2007.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa, Biblioteca Editores Independentes: 2003.

HORÁCIO. **Odes e Epodos**. Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz. Org. de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. Biblioteca Martins Fontes: 2003.

ISOCRATES. **Isocrates whith an English translation**, by George Norlin. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1991.

KENNEDY, George A. **A new History of Classical Rhetoric**. New Jersey, Princenton University Press: 1999.

KLINGNER, F. 1959. **Q. Horati Flacci opera**. 3rd edn. Leipzig.

LAÊRTIOS, Diôgenes. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama. 2.ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

LANHAM, Richard A. **A handlist of rhetorical terms: a guide for students of English literature**. London: University of California Press, 1991.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de Retórica Literária**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 2ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

MALTBY, R. **Tibullus: elegies. Text, introduction and commentary**. Florida: Francis Cairns, 2002.

MCCALL JR.; MARSH, H. **Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison**. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

MCCOY, Marina. **Plato and the Rhetoric of philosophers and sophists**. New York: Cambridge University Press, 2008.

MENDES, João Pedro. **Construção e Arte das Bucólias de Virgílio**. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.

MICHAEL, Gagarin, “Background and Origins: Oratory and Rhetoric before the Sophists” in Ian Worthington (ed.). **A Companion To Greek Rhetoric**. Malden: Blackwell, 2007.

MILLER, Paul Allen. **Latin love elegy and the emergence of the real**. New Jersey: Princeton University Press, 2004.

MURACHCO, France Yvonne, “Sobre a Sátira do Livro I de Horácio (introdução, tradução e análise)”, *Hypnos*, 8, 2002, p. 103-124. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/hypnos/article/viewFile/18210/13544>>. Acesso em: 18 de julho de 2015.

OLIVA NETO, João Ângelo. **Falo no Jardim: Priapéia Grega, Priapéia Latina**. Tradução do grego e do latim, ensaios introdutórios, notas e iconografia. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

OVÍDIO. **Amores e Arte de Amar**. Tradução, introduções e notas Carlos Ascenso André; prefácio e apêndices Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos sobre a Grécia Antiga**: artigos. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Fundação Calouste Guelbenkian, 2014

PLATÃO. **Górgias ou A Oratória**. Tradução de Prof. Jaime Bruna. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

PLATÃO. **Mênon**. Texto estabelecido e anotado por John Burnet. Tradução de Maura Iglésias. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

PLEBE, Armando. **Breve história da retórica antiga**. Tradução e notas de Gilda Naécia Maciel de Barros. São Paulo: EPU – Ed. Da Universidade de São Paulo, 1978.

PORTER, Stanley E. (ed.). **Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic period (330 B.C.-A.D. 400)** Leiden; New York; Koln: Brill, 1997.

PROPÉRCIO. **Elegias**. Organização, tradução, introdução e notas Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

PUTNAM, Michael C. J. **Tibullus: a commentary**. Norman: University of Oklahoma Press, 1973.

REBOUL, Oliver. **Introdução à retórica**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Retórica a Herênio. Tradução e introdução por Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

SALLES, Catherine. **Nos Submundos da Antiguidade**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SCHIAPPA, Edward. “Did Plato Coin *Rhetorike*?”, in *AJP* 111, 1990, p. 457-470.

VANDERSPOEL, John, “Hellenistic Rhetoric in Theory and Practice” in Ian Worthington (ed.). **A Companion To Greek Rhetoric**. Malden: Blackwell, 2007.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto, São Paulo: Editora 34, 2014.

WALKER, Jeffrey. **Rhetoric and Poetics in Antiquity**. New York: Oxford University Press, 2000.

WARDY, Robert. **The Birth of Rhetoric Gorgias, Plato and their successors**. London: Routledge, 1996.

WILLIAMS, Craig A. **Roman Homosexuality: Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity**. New York: Oxford University Press, 1999.

WINBOLT, S. E. **Latin Hexameter Verse: An Aid To Composition**. London: Methuen, 1903.

WORTHINGTON, Ian. **A Companion to Greek Rhetoric**. Malden: Blackwell, 2007.

ZARMATI, Louise, "Women And Eros", in Descoeudres, J.P. (ed.). **Pompeii Revisited: The Life and Death of a Roman Town**. Sydney: Meditarch, 1994.