

# O ÉTHOS POÉTICO DE ALGUMAS IMAGINES TIBULIANAS

JOÃO BATISTA TOLEDO PRADO\*

Universidade Estadual Paulista

*Resumo.* A construção e sugestão de imagens, tenham elas o grau de vivacidade da écfrase ou não, são recursos profusamente utilizados em quase toda a poesia latina, por conseguinte, nem mesmo Tibulo, em sua propalada concisão e simplicidade, poderia ter descurado elaborar “quadros de palavras” e cenas verbais que estabelecessem, colaborassem ou ampliassem a poeticidade de seus poemas, afinal, a prisca ideia enunciada por Simônides de que “poesia é pintura falante e pintura é poesia muda” parece ter sido corrente na Antiguidade Clássica, e o *ut pictura poesis* horaciano é talvez seu mais memorável e célebre reflexo. Notável é também como a essa percepção de escritores antigos homologam-se de modo aparentemente perfeito muitas codificações modernas da mesma questão: para a semiótica greimasiana, por exemplo, signos figurativos são transportáveis e traduzíveis por qualquer língua natural, porque é apanágio desse – e apenas desse – sistema semiótico codificar todos os demais, e, além disso, eles são categorias abstratas universais, um fato que facilita e habilita a passagem de um sistema a outro. Há que se convir, entretanto, em que a pintura de imagens verbais em poesia é mais um expediente de que lança mão o poeta para criar homologias entre expressão e conteúdo, destinadas a lograr o efeito de permanência da mensagem poética, pela concentração de sentido em investimentos lexicais justos e concisos, ideia que encontra respaldo e consecutividade na de que “nenhum poema jamais é escrito exclusivamente para contar uma história” (“No poem is ever written for its story line’s sake only [...]”, Brodsky 1986, 47). Este texto propõe, por isso, fazer a leitura de certas passagens daquelas elegias tibulianas em que predomina a construção de imagens, a fim de investigar seu caráter poético, ou seja, verificar como o plano verbal lhes confere certos efeitos de realidade, como concretude, contraste, etc.

*Palavras-chave.* Tibulo; elegia; imagem; écfrase; éthos; efeitos poéticos.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p138-172

UM CORPO EMLUMADO DE ONDE SE PROJETAM MEMBROS DESORDENADOS, um escuro rabo de peixe e um pescoço de cavalo, encimado por cabeça de gente, exibindo, de fato, um belo rosto feminino. Assim é a *figura* proposta pela voz poética da *Epistula ad Pisones* ou *Arte Poética* (A.P.) de Horácio: longe de qualquer dúvida, não somente uma criatura fabulosa e monstrosu-

\* Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (1997). Professor da Área de Latim do Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Câmpus de Araraquara, credenciado no PPG em Estudos Literários da mesma Instituição e membro do grupo acadêmico CNPq “LINCEU-Visões da Antiguidade Clássica”.

\*\* Artigo recebido em 05.ago.2015 e aceito para publicação em 31.out.2015. O autor deseja agradecer à FAPESP a concessão de uma bolsa de estudos que lhe permitiu desenvolver uma pesquisa de pós-doutorado na França de que a forma final deste texto é um dos muitos resultados (concessão # 2015 / 02415-9, São Paulo Research Foundation – FAPESP).

osa, mas sobretudo uma *pintura* grotesca, como se pode constatar da leitura dos versos 1 a 5 que abrem a A.P. (Horace 1942, 450). O significado e relevância de dito *monstrum* na economia e estrutura da A.P., em seu aspecto mais sobrestante, i.e, o de reflexão sobre poética e digressão sobre vários dos preceitos que regem a arte, já o demonstrou cabalmente Martinho dos Santos, em alentado ensaio publicado no volume 4 de *Letras Clássicas* (Santos 2002, 191–265) e, aí, parece não haver nada mais a emendar. Entretanto, além do aspecto vicioso e escarecedor, com que a voz epistolar propõe seja vista obra que não atenda a parâmetros tais como clareza e ordem, a figura proposta consiste, por óbvio, numa alegórica provocação aos ineptos, mas cuja natureza é, antes de tudo, *imagética* e, ao mesmo tempo, também *verbal*.

A imagem em domínio textual tem esta exata prevalência: a A.P. é uma das mais célebres composições de Horácio e principia pela tessitura de um quadro – proposto como caricato e burlesco, mas, ainda assim, um quadro (*tabula*, cf. A.P., v. 6) – cuja sugestão emerge da harmonia do arranjo da frase poética. A decisão de assim iniciar a obra é prenhe de outras sugestões mais, cuja síntese o mesmo Horácio pratica, num esforço claramente performativo: *ut pictura poesis* (A.P., v. 361); ou seja, a poesia não é pintura, mas muita vez procede *ao modo dela*, compondo quadros e cenários para o deleite do apreciador (esse também, mais um princípio horaciano da A.P.), embora, em vez de pigmentos, linhas, contrastes de *chiaroscuro*, etc., o faça com palavras<sup>1</sup>, que sugerirão uma imagem delineada na consciência dos receptores.

Talvez não tenha sido outra a percepção que levou o Horácio da A.P. a enunciar seu *ut pictura*, a partir da também famosa frase de Simônides<sup>2</sup>, e a fortuna da frase e do conceito na teorização da matéria em estágios posteriores à existência do próprio mundo romano antigo é uma eloquente prova disso. O alcance da desafiadora proposição de Simônides, segundo quem poesia é pintura falante e pintura é poesia muda, e que parece ter sido corrente na Antiguidade Clássica<sup>3</sup>, é tal que gerou e tem gerado intenso debate, da Antiguidade até nosso tempo.

<sup>1</sup> Tal conceito está presente, pelo menos, desde Plutarco (*De Gl. Athen.*, 347a): εἰ δ' οἱ μὲν χρώμασι καὶ σχήμασιν, οἱ δ' ὄνομασι καὶ λέξεσι ταῦτα δηλοῦσιν, ὅλη καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι, τέλος δ' ἄμφοτέροις ἐν ὑπόκειται [“Se uns (i.e., os pintores) com cores e figuras e outros (i.e., os poetas) com expressões e frases manifestam os mesmos objetos, diferem, porém, na matéria-prima e nos modos da representação, mas a finalidade de ambos consiste no mesmo propósito]. Todas as traduções para o vernáculo feitas a partir de línguas estrangeiras contidas neste texto são de responsabilidade do autor, salvo observação contrária.

<sup>2</sup> Conforme o testemunho também de Plutarco (*De Gl. Athen.*, 346.f): Πλήν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν (“Entretanto, Simônides chama a arte da pintura poesia silenciosa, e a poesia, pintura falante”).

<sup>3</sup> Cf. o que afirma Laird (2002, 97): “[...] the idea of ekphrasis as narrative was not a problematic one for the ancients – it was routine in rhetorical texts. The relation between visual arts and

Imagens compartilham com o signo linguístico um mesmo éthos de base, qual seja, a concepção de que ela é também marca, sinal, interpretante ou *representamen* que aponta para uma presença situada fora dela mesma, cujos contornos, entretanto, ela anuncia, de modo a fazer do ausente uma presença ideal e tangencial, evocada por meio de sua força expressiva, vale dizer, de sua vivacidade. Tal concepção está, parece, também no cerne da reflexão que Sócrates, no livro x da *República* de Platão, leva Glauco a construir dialeticamente, quando pensam acerca da realidade imanente e dos três graus de afastamento do real que caracteriza toda sorte de mímese nas artes (Platon, *Rép.*, 10.596a–598e)<sup>4</sup>.

Seja como for, o conceito de representação apoia-se, de modo geral, no de écfrese (ou, ao menos, mantém estreita relação com ele), cuja formação vocabular aponta simplesmente para aquilo que advém da escrita (ἔκφρασις > ἔκ + φράζειν, o que equivale à *descriptio*, “descrição”, latina), qualquer que seja a princípio sua natureza. Entretanto, o conceito recebeu inúmeros investimentos conceituais ao longo das eras<sup>5</sup>, de modo que sua univocidade está sempre condicionada à delimitação do terreno conceitual empreendida e proposta por cada autor que se ocupa desse conceito. Ao que era de início um exercício de retórica, que formava parte dos *progymnasmata* na Antiguidade Clássica, acabou por corresponder um entendimento especializado, que propõe uma relação necessária e quase exclusiva entre écfrese e descrição de obras de arte; tal conceito foi fixado, porém, na passagem dos séc. XVIII ao XIX, sobretudo por editores de Filóstrato (Rinaldi 2012, 62), e só bem mais recentemente o conceito tem sido ampliado para admitir a descrição de cenários reais ou imaginários, por parte de autores como Michael Riffaterre, Claus Clüver, Ruth Webb e Barbara Cassin (*apud* Rinaldi 2012, 61–2, 75).

Para o propósito deste texto, no entanto, interessam sobretudo certas definições antigas provenientes da retórica dos *progymnasmata*, que ainda não haviam especializado o termo de modo a com ele classificar apenas descrições literárias de obras oriundas das artes plásticas, reais ou imaginárias. Definições concordes, como as de Téon de Alexandria, Pseudo-Hermógenes, Aftônio de Antioquia<sup>6</sup>, que estabelecem a écfrese como qualquer

narrative texts probably did not present any theoretical difficulty either: a description of a visual representation of an event would be narratable in the same way as the event itself”.

<sup>4</sup> Cf. Platon 1967, 84–9.

<sup>5</sup> Para um eficiente panorama do percurso teórico-conceitual da ideia de écfrese da Antiguidade a nossos dias, veja-se Rinaldi 2012, 59–71.

<sup>6</sup> Todas recolhidas em Rinaldi 2012. A síntese pode ser expressa, p. ex., pelas palavras de Pseudo-Hermógenes: “Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς, ὡς φασὶ, ἑναργῆς, καὶ ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. γίνονται δὲ ἐκφράσεις προσώπων τε καὶ πραγμάτων [καὶ καιρῶν] καὶ τόπων καὶ χρόνων καὶ ἐτέρων. – “Uma écfrese é um discurso descritivo, segundo dizem, vivaz, e que põe sob o olhar o

discurso descritivo, cuja vivacidade (ἐνάργεια) seja capaz de colocar sob os olhos (ὕψ' ὄψιν) o objeto representado, o que, entre romanos, levou Quintiliano a aduzir: “A seguir, a ἐνάργεια, que é denominada ilustração e clareza (*euidentia*) por Cícero, e que parece não apenas narrar mas também mostrar, e as impressões que se seguem não diferem do que se estivéssemos diante dos próprios fatos (descritos)”<sup>7</sup>.

Em nossos dias, a recuperação de conceitos retóricos da Antiguidade, empreendida por Heinrich Lausberg, levou esse estudioso alemão da retórica antiga a conceber écfrase ou hipotipose como uma das formas que pode assumir a diérese do pensamento, cujas partes podem-se articular e acumular sob a forma de imagem:

Se o pensamento, que se pretende pormenorizar, é um objecto concreto de exposição, especialmente uma pessoa ou coisa (que se pretende descrever) ou é um processo colectivo de acontecimentos, mais ou menos simultâneo (§ 347,1), chama-se então à pormenorização (mais livre, frequentemente, do ponto de vista sintáctico e aplicando, quanto ao pensamento, todos os meios da *expositio* [§ 365] *euidentia* (*illustratio, demonstratio, descriptio*; ἐνάργεια, ὑποτύωσις, διατύωσις, ἔκφρασις [port. *evidência, enarguia, hipotipose*]). A pormenorização vívida pressupõe simultâneo testemunho visual, que, na realidade, aparece como teicoscopia “observação de uma muralha” (Il. 3,161 segs.) e que é criado para objectos ausentes (passados, presentes, futuros), por meio de uma vivência da fantasia (φαντασία, *visio*). (Lausberg 1982, 218)

Parece evidente, nas noções aqui arroladas, que a questão nuclear desse conceito, já na Antiguidade Clássica, tenha sido a possibilidade de apreensão e expressão, pela linguagem verbal, de conteúdos expressos em meios diferentes do dela, no caso, em meios plásticos, como, aliás, já havia assinalado sagazmente o Aristóteles da *Poética*, ao dizer que as artes miméticas imitam objetos diversos por meios e modos diversos (Ar. *Po.*, 1447a)<sup>8</sup>. Nos termos das modernas ciências da significação, dir-se-ia que, pela propriedade de articular fonemas que, por sua vez, se articulam entre si para formar morfemas (dupla articulação), bem como pela capacidade de projetar em atos de linguagem, quais sejam os discursos enunciados, as categorias de pessoa, tempo e lugar (debreagem enunciativa), as línguas naturais constituem repositórios de sistemas de signos e, por isso, todos esses sistemas são traduzíveis por elas, ao passo que o inverso não ocorre (cf. Greimas & Courtés 1983, 258, s.v. *Língua*). O processo de tradução poderá conduzir também

que apresenta. Há écfrases de personagens, de fatos, [de circunstâncias,] de lugares, de épocas e de muitas outras coisas (10 Spengel)” (Rinaldi 2012, 60).

<sup>7</sup> “Insequetur ἐνάργεια, quae a Cicerone inlustratio et euidentia nominatur, quae non tam dicere uidetur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur.” Quint. *Inst. Or.* 6.2.32 (cf. Quintiliano 2004, 430).

<sup>8</sup> Cf. Aristóteles 2003, 103.

a uma operação que produza ícones verbais a partir das categorias abstratas tomadas em representação, fato que pode produzir uma ilusão referencial ou efeito de sentido (ibid., 187, s.v. *Figurativização*, e 136–7, s.v. *Efeito de Sentido*), que bem pode entrar em linha de conta com a ideia antiga da *enargia* ou *evi-dência*, pois ilusões referenciais conferem uma propriedade estereoscópica a objetos verbalmente representados. Esse tipo de efeito torna-se possível e notavelmente perceptível quando o expresso se vale de modos literários de representação – a poesia, em particular – responsáveis por criar paralelismos entre conteúdo semântico e as formas de que ele se reveste no plano de expressão. As imagens verbais que serão aqui elencadas têm esse caráter, e tomar-se-á delas uma passagem aleatória para procurar demonstrá-lo, através de uma leitura que levará em conta particularidades expressivas.

A partir de tais considerações, propõe-se passar agora a um elenco de passagens de poemas que pretende constituir um panorama das *imagines* constantes das elegias de Tibulo, sem, entretanto, haver aí preocupação nem expectativa de colecionar momentos em que se descrevam obras de arte plástica naqueles poemas (muito embora a possibilidade de que possa também tratar-se disso não esteja inteiramente descartada).

#### PEQUENO CATÁLOGO DE IMAGENS TIBULIANAS

Dada a frequência com que ocorrem, é possível recolher, nas elegias de Tibulo (sc. livros I e II do *Corpus tibullianum*), passagens que contenham nítidas sugestões imagéticas, cujo intuito é formar para o leitor ou ouvinte uma espécie de cena mental, de sorte a compor quadros, cujos apelos visuais são engendrados pelos recursos postos em ação pelos versos de cada trecho. Note-se que os quadros não precisarão aludir necessária nem explicitamente a artes visuais, ou seja, não necessitarão corresponder a exemplos de écfrases *stricto sensu*, alusão tão rara quanto implícita e que, portanto, chega a ser quase inexistente em Tibulo, muito embora seus poemas estejam repletos de numerosas, ricas, coloridas, movimentadas e até estrepitosas imagens. Trata-se, como se vê, de recuperar imagens poéticas que se oferecem como quadros pictóricos entretecidos na narrativa.

É verdade que muitas das imagens verbais contidas nas elegias bem podem ter sido inspiradas por algum objeto oriundo das artes plásticas, e que fosse conhecido do autor ou, talvez, comum nas representações visuais da sociedade de seu tempo, ou, quem sabe, elas fossem por ele simplesmente imaginadas, de sorte que até mesmo pudessem vir a ser matéria para a produção de algum artista plástico posterior a Tibulo, como parece ter

sido o caso também das *imagines* de Filóstrato (cf. Rinaldi 2012, 71 ss.). A esse respeito, vale a pena lembrar que, conforme observa Laird (1996, 81; 296, nota 17), não obstante haver inúmeras comparações entre poesia e artes plásticas nas elegias de Propércio – contemporâneo de Tibulo – sobretudo em sua famosa elegia 2.12, composição em que a voz poética alude à figura alada de Amor-menino, frequentemente representado em pinturas e esculturas antigas e que, para Laird, é um dos mais reveladores poemas a tratar da relação literatura e imagem, o poeta de Cíntia não faz nenhuma menção explícita a artes visuais, o que permite inferir que a obra plástica é suposta ou – se não fosse sua concretude histórica, atestada pela cultura material – pelo menos possível. É evidente que esse mesmo princípio aplica-se também a muitas das imagens tibulianas.

O que se segue, então, é um panorama geral, mais ou menos ao modo de um catálogo – tão ao gosto das formas de exposição sistemática dos escritores antigos – mas sem a pretensão de ser exaustivo. Para o levantamento de dados, procurou-se dar preferência a passagens que contivessem imagens narradas, tão concretas quanto possível, e de certa extensão, em cada uma das elegias tibulianas, de modo a compor uma certa tipologia de imagens do autor, dispostas numa espécie de mosaico e classificadas de acordo com o tipo de cena retratada.

A disposição preliminar dos dados permite constatar, por exemplo, que a quantidade de imagens verbais é maior em número de versos coligidos no livro II (195 v.) que no livro I (153 v.). Interessa notar que o número de elegias e de versos do livro I (10 elegias / 810 v.) é quase o dobro que o do livro II (6 elegias / 428 v.), entretanto, a razão de imagens do livro II supera o dobro de ocorrências do livro I, numa porcentagem de 45,6% de imagens no livro II contra 18,9% no livro I. Em que pese o critério utilizado na recolha empreendida neste trabalho, que deixou de lado referências imagéticas saltuárias, de menor extensão e expressão – embora tais ocorrências pululem em praticamente todos os poemas do *Corpus Tibullianum* – semelhante proporcionalidade é constatável também empírica e até mesmo impressivamente, quando se leem as elegias do livro II com a atenção voltada a colecionar imagens verbais: as elegias 2.1 e 2.5, por exemplo, são quase inteiramente constituídas desse tipo de recurso, ao passo que uma tal prevalência não se verifica tão cabalmente em nenhuma elegia do livro I. Se se admite a hipótese de que o primeiro conjunto antecedeu cronologicamente o segundo, isso equivaleria a também a constatar que Tibulo ampliou de modo muito consistente o uso de recursos imagéticos ao longo de sua “carreira” poética, o que talvez pudesse levar também a certos juízos críticos, como imaginar que possa haver, aí, alguma forma de maturação no exercício prático da poesia.

Como quer que seja, as ocorrências de imagens verbais nos livros I e II das elegias de Tibulo podem ser classificadas de acordo com os núcleos temáticos arrolados a seguir, lembrando que, naturalmente, algumas das imagens mantêm relação temática com mais de um grupo, além daquele em que se optou, aqui, por alocá-las. Como será possível constatar, as imagens poéticas que se seguem invariavelmente sugerem quadros, tenham eles existido como fonte real para a descrição poética, tenham sido apenas imaginados pelo poeta.

### 1. Ritos, deuses e cenas relativos à vida rural

#### 1.1.11–22<sup>9</sup>

Tibulo apresenta seu programa poético na elegia 1.1, da qual se destaca a cena em que se representa o culto a divindades campestres como Término, Pales, Ceres e Priapo:

Nam ueneror seu stipes habet desertus in agris  
 seu uetus in triuio florida sarta lapis;  
 et quodcumque mihi pomum nouus educat annus,  
 libatum agricolae ponitur ante deo.  
 Flaua Ceres, tibi sit nostro de rure corona  
 spicea, quae templi pendeat ante fores;  
 pomosisque ruber custos ponatur in hortis,  
 terreat ut saeua falce Priapus aues;  
 uos quoque, felicis quondam, nunc pauperis agri  
 custodes, fertis munera uestra, Lares;  
 tunc uitula innumeros lustrabat caesa iuuenos,  
 nunc agna exigui est hostia parua soli:

Pois cumpro os ritos: seja tronco solitário nos campos  
 seja antiga pedra, eles têm coroas floridas na encruilhada;  
 e todo fruto que cada novo ano me produz  
 é colocado como oferenda ante o deus do campônio.  
 Loura Ceres, que tu recebas de nosso campo uma coroa  
 de espigas, que penderá ante as portas do templo;  
 e em meus pomares seja colocado o guardião vermelho,  
 Priapo, para que espante as aves com sua terrível foice;  
 vós também, outrora felizes, agora protetores de um campo  
 empobrecido, leveis vossos presentes, ó Lares;  
 uma novilha imolada purificava então inúmeros touros,  
 agora uma pequena ovelha é vítima de um solo diminuído:

<sup>9</sup> A numeração empregada para localizar a passagem representa, respectivamente: (1) o livro em que se acha o poema; (2) o número da elegia; (3) o intervalo de versos em que se acha a cena.

## 1.7.29–38

O deus egípcio Osíris é representado como propiciador das benesses rurais, inventor da agricultura e descobridor do vinho:

Primus aratra manu sollerti fecit Osiris  
 et teneram ferro sollicitavit humum,  
 primus inexpertae commisit semina terrae  
 pomaque non notis legit ab arboribus.  
 Hic docuit teneram palis adiungere uitem,  
 hic uridem dura caedere falce comam;  
 illi iucundos primum matura saporis  
 expressa incultis uua dedit pedibus;  
 ille liquor docuit uoces inflectere cantu,  
 mouit et ad certos nescia membra modos;

Osíris, o primeiro a construir os arados com hábeis mãos  
 e a revolver a terra macia com a relha,  
 o primeiro a confiar as sementes a uma terra não acostumada  
 e a colher frutos de árvores até então desconhecidas.  
 Ele ensinou a amarrar a flexível videira a estacas  
 e a cortar a verde folhagem com uma foice resistente;  
 para ele, a uva madura lhe deu pela primeira vez  
 os alegres sabores, esmagada por rudes pés;  
 aquela bebida ensinou a modular a voz com o canto  
 e agitou os membros ignorantes num ritmo cadenciado;

## 2.1.1–16

Descrição de um rito de purificação dos campos e dos animais. Talvez se tratasse dos *Suouetaurilia* ou, como supõe Maltby (2002), os *Paganalia*, também chamados *Feriae Sementivae* (*Ov. Fast.* 1.657 ss.). O mesmo autor ainda adverte, remetendo a Cairns, que a mescla de diferentes festivais em âmbito poético tem amparo nas tradições poéticas helenísticas (Maltby 2002, 359) e que, portanto, provavelmente seja inútil tentar ver ali um festival determinado:

Quisquis adest, faeat: fruges lustramus et agros,  
 ritus ut a prisco traditus exstat auo.  
 Bacche, ueni, dulcisque tuis e cornibus uua  
 pendeat, et spicis tempora cinge, Ceres.  
 Luce sacra requiescat humus, requiescat arator,  
 et graue suspenso uomere cesset opus.  
 Soluite uincla iugis: nunc ad praesepia debent  
 plena coronato stare boues capite.  
 Omnia sint operata deo; non audeat ulla  
 lanificam pensis imposuisse manum.



Vos quosque abesse procul iubeo, discedat ab aris,  
 cui tulit hesterna gaudia nocte Venus;  
 casta placent superis: pura cum ueste uenite  
 et manibus puris sumite fontis aquam.  
 Cernite, fulgentes ut eat sacer agnus ad aras  
 uinctaque post olea candida turba comas.

Quem aqui estiver, silencie: purificamos campos e colheitas,  
 conforme estabelece o rito transmitido pelos ancestrais.  
 Ó Baco, vem! Que a doce uva de teus cornos  
 penda; e ata a frente com espigas, ó Ceres.  
 Nesse dia sagrado, repouse a terra, repouse o lavrador,  
 e, erguido o arado, cesse o árduo trabalho.  
 Soltai os laços das parelhas: agora em currais repletos  
 devem ficar os bois com suas cabeças coroadas.  
 Tudo seja feito para o deus; mulher alguma ouse  
 colocar a mão que prepara lã em sua tarefa diária.  
 Ordeno-vos também irdes para longe, e afaste-se dos altares  
 aquele a quem Vênus trouxe prazeres na noite anterior;  
 a castidade agrada aos deuses: vinde com uma roupa pura  
 e com mãos puras recolhei a água da fonte.  
 Olhai como o carneiro consagrado vai às aras iluminadas,  
 seguido de branca turba, cabelos atados com ramo de oliva.

## 2.1.25–32

Descreve-se, aqui, uma cena de haruspício, cujo propósito é continuar a descrição do festival de purificação dos campos:

Euentura precor: uiden ut felicibus extis  
 significet placidos nuntia fibra deos?  
 Nunc mihi fumosos ueteris proferte Falernos  
 consulis et Chio soluite uincla cado.  
 Vina diem celebrent: non festa luce madere  
 est rubor, errantes et male ferre pedes.  
 Sed “bene Messallam” sua quisque ad pocula dicat,  
 nomen et absentis singula uerba sonent.

Invoco o futuro: vês como nas propícias entranhas  
 o lóbulo augural mostra benfazejos os deuses?  
 Mostrai-me agora enegrecidos Falernos de um velho  
 cônsul e soltai as amarras a um tonel de Quios.  
 Que os vinhos alegrem o dia: embriagar-se em dia de festa  
 não é desonra, nem mal governar pés cambaleantes.  
 Mas “à saúde de Messala” diga cada um a seu copo  
 e que a cada palavra ecoe o nome do ausente.

## 2.1.37–66

Composição de painel de costumes e labores rurais, característicos dos primeiros tempos da humanidade:

Rura cano rurisque deos: his uita magistris  
 desuevit querna pellere glande famem;  
 illi compositis primum ducere tigillis  
 exiguam uiridi fronde operire domum;  
 illi etiam tauros primi docuisse feruntur  
 seruitium et plaustro supposuisse rotam.  
 Tum uictus abiere feri, tum consita pomus,  
 tum bibit inriguas fertilis hortus aquas,  
 aurea tum pressos pedibus dedit uua liquores  
 mixtaque securo est sobria lymphamero.  
 Rura ferunt messes, calidi cum sideris aestu  
 deponit flauas annua terra comas;  
 rure leuis uerno flores apis ingerit alueo,  
 compleat ut dulci sedula melle fauos.  
 Agricola adsiduo primum satiatus atrato  
 cantauit certo rustica uerba pede  
 et satur arenti primum est modulatus auena  
 carmen, ut ornatos diceret ante deos,  
 agricola et minio suffusus, Bacche, rubenti  
 primus inexperta duxit ab arte choros;  
 huic datus a pleno, memorabile munus, ouili  
 dux pecoris curtas auxerat hircus opes.  
 Rure puer uerno primum de flore coronam  
 fecit et antiquis imposuit Laribus,  
 rure etiam teneris curam exhibitura puellis  
 molle gerit tergo lucila uellus ouis:  
 hinc et femineus labor est, hinc pensa colusque,  
 fusus et adposito pollice uersat opus,  
 atque aliqua adsidue textrix operata mineruam  
 cantat, et appulso tela sonat latere.

Canto campos e deuses do campo: com tais mestres a vida  
 desacostumou-se a matar a fome com pelota de carvalho;  
 Eles, os primeiros a ensinarem, instaladas as traves do teto,  
 a cobrir de verde ramagem a estreita morada;  
 também eles os primeiros, conta-se, a ter ensinado a touros  
 a servidão e a ter colocado a roda sob a carroça.  
 Então sumiram alimentos silvestres, então plantou-se o fruto,  
 então a horta fecunda bebeu águas regadas,  
 a dourada uva deu, então, seus sucos espremidos por pés  
 e misturou-se água sóbria ao vinho que acalma.  
 Os campos trazem colheitas, quando, sob ardor de intenso sol,  
 a terra a cada ano derruba suas louras cabeleiras;  
 no campo, a ligeira abelha leva no ventre sucos de flores  
 na primavera, para, diligente, encher os favos com doce mel.

Cansado do constante arado, o camponês primeiro  
 cantou rústicas palavras em pés determinados,  
 e, após comer, foi o primeiro a modular com um caniço seco  
 um poema, para cantá-lo diante de deuses adornados,  
 e o camponês, coberto de rubro zarcão, ó Baco,  
 o primeiro a conduzir as danças, por arte até então ignorada;  
 deu-se-lhe, memorável presente, de um farto aprisco:  
 um bode, chefe do rebanho, aumentou seus parques recursos.  
 No campo, o menino primeiro teceu coroa da flor primaveril  
 e a colocou diante dos antigos Lares,  
 no campo ainda, havendo de dar uma ocupação às jovens,  
 a branca ovelha produziu a lã macia em sua pele:  
 desde aí há trabalho feminino, desde então roca e lã diária,  
 e o fuso, sob o polegar, gira a meada,  
 e uma fiandeira, sempre ocupada nas lides de Minerva,  
 canta, e o tear ressoa com a batida do pente.

## 2.1.83–90

Cena final do ritual de purificação, com a descrição da chegada na Noite, que, como observa Maltby, citando Cairns, pode derivar de pintura conhecida na época (Maltby 2002, 383), o que faria dos dísticos finais um exemplo de éfrase clássica:

Vos celebrem cantate deum pecorique uocate  
 uoce; palam pecori, clam sibi quisque uocet,  
 aut etiam sibi quisque palam: nam turba iocosa  
 obstrepit et Phrygio tibia curua sono.  
 Ludite: iam Nox iungit equos, currumque sequuntur  
 matris lasciuo sidera fulua choro,  
 postque uenit tacitus furuis circumdatus alis  
 Somnus et incerto Somnia nigra pede.

Cantai vós ao deus ilustre e invocai-o para vosso gado em voz  
 alta; cada um o invoque em público ao gado, em segredo a si,  
 ou ainda, em público para si mesmo: pois a multidão alegre  
 e a flauta curva com o som frígio fazem muito ruído.  
 Diverti-vos: a Noite já atrela os cavalos, os astros vermelhos  
 seguem o carro de sua mãe em alegre coro,  
 e depois vem calado, envolto por negras asas,  
 o Sono, com os Sonhos tenebrosos, a passo vacilante.

## 2.3.14a-20

A cena que remete ao período de servidão de Apolo, ocupado nas lides de cuidador de rebanhos, ao rei tessálio Admeto, é pretexto para a descrição de nova imagem dos labores campestres:

Ipse deus solitus stabullis expellere uaccas  
 .....  
 et miscere nouo docuisse coagula lacte,  
 lacteus et mixtis obriguisset liquor.  
 Tunc fiscella leui detexta est uimine iunci,  
 raraque per nexus est uia facta sero.  
 O quotiens illo uitulum gestante per agros  
 dicitur occurrens erubuisse soror!  
 O quotiens ausae, caneret dum ualle sub alta,  
 rumpere mugitu carmina docta boues!

O próprio deus acostumou-se a tocar vacas dos estábulos  
 .....  
 e ensinou a misturar o coalho ao leite novo,  
 e, misturados, a endurecer o leitoso líquido.  
 Então, com a haste do fino junco teceu-se o cincho,  
 por cujos nós restou vazada passagem para o soro.  
 Oh, quantas vezes, enquanto levava um novilho pelos campos,  
 diz-se, indo ao seu encontro sua irmã enrubesceu-se!  
 Oh, quantas vezes, enquanto cantava num vale profundo,  
 as vacas ousaram interromper com mugidos os finos cantos!

## 2. Representações do *Paraclausythiron* (o *tópos* da porta cerrada)

## 1.2.5-14

Descreve a porta fechada da casa da amada e as tentativas de vencê-la, como, por exemplo, com uma maldição lançada pelo eu-poético que, em seguida, se arrepende:

Nam posita est nostrae custodia saeua puellae,  
 clauditur et dura ianua firma sera.  
 Ianua difficilis domini, te uerberet imber,  
 te Iouis imperio fulmina missa petant.  
 Ianua, iam pateas uni mihi uicta querellis,  
 neu furtim uerso cardine aperta sones,  
 et mala si qua tibi dixit dementia nostra,  
 ignoscas; capiti sint precor illa meo:  
 te meminisse decet quae plurima uoce peregi  
 supplice, cum posti florida sarta darem.

Pois uma cruel sentinela foi montada para minha amada,  
 e a porta sólida tranca-se com inflexível ferrolho.  
 Ó porta de um amo severo, que a chuva te fustigue, que  
 raios enviados pela vontade suprema de Júpiter te atinjam.  
 Porta, abras-te agora só para mim, vencida por meus lamentos,  
 e, aberta furtivamente, não ranjas com o giro dos gonzos,  
 e ignores as maldições, se minha loucura te disse algumas;  
 suplico que elas fiquem apenas em minha cabeça:  
 convém que recordes quão abundantes palavras te dirigi em tom  
 suplicante, quando colocava coroas de flores em teus umbrais.

### 3. Feitiços, maldições e bruxaria

1.2.41–52

A eficácia de um encantamento amoroso, cuja finalidade se destina a que se encontre em segredo com sua amada Délia o eu-poético (que também a adverte de que o encanto só funcionará com ele), é atestada pela descrição minuciosa dos assombrosos poderes de uma poderosa feiticeira:

*Nec tamen huic credet coniunx tuus, ut mihi uerax  
 pollicita est magico saga ministerio.  
 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 aspersas lacte referre pedem.  
 Cum libet, haec tristi depellit nubila caelo;  
 cum libet, aestiuo conuocat orbe niues.  
 Sola tenere malas Medae dicitur herbas,  
 sola feros Hecatae perdomuisse canes.*

Contudo, teu marido não acreditará nele, como me prometeu  
 uma bruxa que diz sempre verdades por obra da magia.  
 Eu mesmo a vi comandando as estrelas do céu,  
 ela muda o curso de um rio caudaloso com seus encantos,  
 ela fende o chão com seu canto e faz os Manes saírem  
 de seus túmulos e os ossos descerem da pira ainda quente;  
 ora com um assobio mágico contém hostes infernais, ora  
 ordena às que foram aspergidas com leite que retrocedam.  
 Quando quer, ela dissipa as nuvens de um céu tristonho,  
 quando quer, convoca neves a um céu de verão.  
 Diz-se que só ela tem as ervas malfazejas de Medéia,  
 que só ela domou completamente os ferozes cães de Hécate.

1.5.9–16

Rito mágico de purificação, realizado pelo eu-poético para a saúde de Délia:

Ille ego cum tristi morbo defessa iaceres  
 te dicor uotis eripuisse meis,  
 ipseque te circum lustravi sulphure puro,  
 carmine cum magico praecinisset anus;  
 ipse procuravi ne possent saeua nocere  
 somnia, ter sancta deueneranda mola;  
 ipse ego uelatus filo tunicisque solutis  
 uota nouem Triuia nocte silente dedi.

Eu sou aquele de quem se diz, quando jazias abatida por  
 triste enfermidade, ter-te salvado com suas súplicas;  
 eu mesmo, jogando enxofre sagrado a tua volta, te purifiquei,  
 logo após uma velha ter entoado sua fórmula mágica;  
 eu mesmo cuidei para que sonhos ruins não te perturbassem,  
 esconjurando-os três vezes com farinha consagrada;  
 eu mesmo, com as feições ocultas em túnicas esvoaçantes,  
 nove vezes fiz votos a Trívia na noite silenciosa.

1.5.47–56

Descrição da lena de Délia, representada como uma bruxa ou criatura selvagem e inumana, assim transformada pela maldição que lhe lança o eu-poético:

haec nocuere mihi. Quod adest huic diues amator,  
 uenit in exitium callida lena meum.  
 Sanguineas edat illa dapes atque ore cruento  
 tristia cum multo pocula felle bibat;  
 hanc uolitent animae circum sua fata querentes  
 semper, et e tectis strix uiolenta canat;  
 ipsa fame stimulante furens herbasque sepulcris  
 quaerat et a saeuis ossa relicta lupis,  
 currat et inguinibus nudis ululetque per urbes,  
 post agat e triuiis aspera turba canum.

tais coisas me desgraçaram. Porque agora ela tem um rico  
 amante, e uma alcoviteira velhaca veio para minha ruína:  
 que ela coma alimentos sangrentos e com sua boca  
 cruenta beba amargas taças cheias de fel;  
 a sua volta esvoacem as almas, lamentando sempre suas  
 desgraças, e dos telhados grasne energicamente a coruja;  
 desvairada, transida de fome, procure ela mesma as ervas  
 nos sepulcros e os ossos deixados por lobos terríveis,  
 e corra com a genitália exposta e uive pelas cidades,  
 depois, ruidosa matilha de cães a traga das encruzilhadas.

## 4. Velhice

1.2.89–96

Descrição escarnekedora do velho apaixonado, que se transforma em alvo de apotropismo por meio de cusparadas:

Vidi ego qui iuuenum miseris lusisset amores  
 post Veneris uinclis subdere colla senem  
 et sibi blanditias tremula componere uoce  
 et manibus canas fingere uelle comas;  
 stare nec ante fores pudit caraeue puellae  
 ancillam medio detinuisse foro.  
 Hunc puer hunc iuuenis turba circumterit arta,  
 despuir in molles et sibi quisque sinus.

Eu já vi quem se risse das pobres paixões dos jovens e,  
 depois de velho, submetesse o pesçoço aos grillhões de Vênus,  
 e dissesse palavras de amor com voz trêmula a si mesmo,  
 e quisesse disfarçar com as mãos os cabelos brancos;  
 e não o envergonhou ficar imóvel diante das portas ou ter  
 parado a criada da amada querida no meio da praça.  
 Ao redor dele, rapazes e a jovem turba cerrada aglomeram-se,  
 e cada um cospe por si mesmo nas soltas pregas da toga dele.

2.2.17–22

Velhice auspiciosa de uma vida ancorada em casamento sólido:

Vota cadunt; utinam strepitanribus aduolet alis  
 flauaque coniugio uincla portet Amor,  
 uincla quae maneant semper dum tarda senectus  
 inducat rugas inficiatque comas.  
 Hic ueniat Natalis auis prolemque ministret,  
 ludat et ante tuos turba nouella pedes.

Teus votos se cumprem; oxalá Amor, com suas asas ruflando,  
 voe para cá e traga douradas correntes para teu casamento,  
 correntes que durem para sempre, enquanto uma lenta velhice  
 te cobre de rugas e tingem teus cabelos.  
 Então que venha o Gênio Natal e conceda uma prole aos avós,  
 e brinque diante de teus pés a jovem turba.

## 5. Morte e ritos fúnebres

1.3.4–8

Descrição de piedosos ritos fúnebres:

Abstineas auidas, Mors, modo, nigra, manus;  
 abstineas, Mors atra, precor: non hic mihi mater  
 quae legat in maestos ossa perusta sinus,  
 non soror, Assyrios cineri quae dedat odores  
 et fleat effusis ante sepulcra comis

Apenas afastes, ó negra Morte, tuas cobiçosas mãos;  
 afaste-as, sombria Morte, suplico: não está aqui minha mãe  
 que recolha nas tristes pregas da toga meus ossos cremados,  
 nem minha irmã, para ofertar perfumes assírios às cinzas  
 e chorar diante do túmulo com seus cabelos soltos

## 6. Festivais, ritos e cultos a divindades em situações diversas

1.3.27–32

Descrição de rito em honra à deusa Ísis, nomeada em 1.3.23. Essa deusa egípcia era cultuada também como uma deusa da cura (cf. Maltby 2002, 192). Também nessa passagem há uma menção explícita ao acervo de imagens que adornavam os templos, e que representavam cenas mitológicas das divindades a que eram dedicados:

Nunc, dea, nunc succurre mihi (nam posse mederi  
 picta docet templis multa tabella tuis),  
 ut mea uotiuas persoluens Delia uoces  
 ante sacras lino tecta fores sedeat  
 bisque die resoluta comas tibi dicere laudes  
 insignis turba debeat in Pharia.

Agora, deusa, agora ajuda-me (pois que sabes curar  
 mostram-nos muitos painéis pintados em teus templos),  
 que minha Délia, cumprindo suas preces votivas,  
 sente-se diante de tuas portas sagradas vestida em linho  
 e, duas vezes por dia, trazendo soltos os cabelos, deva  
 dizer-te louvores ela, admirável entre a turba de Faros.



## 1.7.43–8

Descrição do culto e da estátua de Osíris, identificado a Baco, por compartilhar com ele as mesmas insígnias:

Non tibi sunt tristes curae nec luctus, Osiri,  
 sed chorus et cantus et leuis aptus amor,  
 sed uarii flores et frons redimita corymbis,  
 fusa sed ad teneros lutea palla pedes  
 et Tyriae uestes et dulcis tibia cantu  
 et leuis occultis conscia cista sacris.

Não tens, Osíris, tristes preocupações nem lágrimas,  
 mas só danças, cantos e um amor suave e propício,  
 mas só flores multicores e tua fronte cingida de corimbos,  
 mas só vestes cor de açafão estendidas até os pés delicados,  
 e os mantos tírios e a doce flauta com seu sopro,  
 e a leve cesta que toma parte em teus sagrados mistérios.

## 1.10.17–28

Descrição do culto aos Lares, divindades tutelares, nos tempos antigos e, por isso, em estreita conexão também com ritos campestres:

Neu pudeat prisco uos esse e stipite factos:  
 sic ueteris sedes incoluistis aui.  
 Tunc melius tenuere fidem, cum paupere cultu  
 stabat in exigua ligneus aede deus;  
 hic placatus erat, seu quis libauerat uua,  
 seu dederat sanctae spicea sarta comae;  
 atque aliquis uoti compos liba ipse ferebat  
 postque comes purum filia parua fauum.  
 At nobis aerata, Lares depellite tela,  
 .....  
 hostiaque e plena rustica porcus hara;  
 hanc pura cum ueste sequar myrtoque canistra  
 uincta geram, myrto uinctus et ipse caput.

Não vos envergonheis de serdes talhados em velho cepo:  
 foi assim que habitastes a casa de meu antigo ancestral.  
 Conservaram melhor a fé então, quando com modesto culto  
 um deus de madeira erguia-se num nicho estreito;  
 ele se aplacava se alguém lhe fizesse uma libação com a uva,  
 ou ofertasse coroa de espigas a sua sagrada cabeleira;  
 e alguém que alcançou um voto em pessoa levava bolos  
 e, atrás dele, a filhinha, como companheira, trazia mel puro.  
 Mas afastai de nós, Lares, os dardos de bronze,  
 .....  
 e tereis um porco, rústica vítima, do curral repleto;

eu a seguirei com túnica branca e trarei um cesto enfeitado de mirto, eu mesmo com a cabeça adornada com mirto.

## 2.2.1–8

Rito propiciatório ao Gênio Natal de Cornuto a quem é endereçada elegia 2.2:

Dicamus bona uerba: uenit Natalis ad aras;  
 quisquis ades, lingua, uir mulierque, faue.  
 Vrantur pia tura focus, urantur odores  
 quos tener e terra diuite mittit Arabs.  
 Ipse suos Genius adsit uisurus honores,  
 cui decorent sanctas mollia sarta comas;  
 illius puro destillent tempora nardo,  
 atque satur libo sit madeatque mero

Digamos palavras augurais: o Gênio Natal acerca-se dos altares;  
 guarde silêncio quem quer assista, homem e mulher.  
 Queimem-se piedosos incensos nas chamas, queimem-se perfumes  
 que o refinado árabe envia de sua rica terra.  
 A fim de ver suas honrarias, compareça o Gênio em pessoa,  
 delicadas guirlandas adornem-lhe as sagradas cabeleiras;  
 as tēporas dele destilem o nardo puro,  
 sacie-se com o bolo sagrado e farte-se com vinho novo

## 2.5.1–10

Descrição de rito augural a Apolo, por ocasião da escolha de Messalino como um dos “quindecimuir sacris faciundis et Sibyllinis libris inspiciundis”, i.e., um dos “quinze magistrados encarregados de promover rituais e consultar os *Livros Sibílinos*” (cf. Ponchont 1950, 105):

Phoebe, faue: nouus ingreditur tua templa sacerdos;  
 huc age cum cithara carminibusque ueni:  
 nunc te uocales impellere pollice chordas,  
 nunc precor ad laudes flectere uerba meas.  
 Ipse triumphali deuinctus tempora Lauro,  
 dum cumulant aras, ad tua sacra ueni;  
 sed nitidus pulcherque ueni: nunc indue uestem  
 sepositam, longas nunc bene pecte comas,  
 qualem te memorant, Saturno rege fugato,  
 uictori laudes concinuisse Ioui.

Febo, sê favorável: um novo sacerdote adentra teus recessos  
 vem para cá, vem com tua cítara e teus poemas:  
 vibra agora tuas harmoniosas cordas com o polegar; suplico  
 agora tornares apropriadas as palavras a estes meus elogios.  
 Tu mesmo, a cabeça cingida com o louro triunfal,

enquanto os altares se acumulam, vem a teus sacrifícios;  
mas vem radiante e belo: traja agora tua roupa  
de gala, penteia bem teus longos cabelos agora,  
de forma que te lembrem, após a fuga do rei Saturno,  
que cantaste elogios a um Júpiter vitorioso.

## 2.5.19–38

Descrição de painel das lendas fundacionais romanas, desde a fuga de Troia até o estatuto campestre da área destinada à fundação de Roma:

Haec dedit Aeneae sortes, postquam ille parentem  
dicitur et raptos sustinuisse Lares  
nec fore credebat Romam, cum maestus ab alto  
Ilion ardentes respiceretque deos  
– Romulus aeternae nondum formauerat urbis  
moenia, consorti non habitanda Remo;  
sed tunc pascebant herbosa Palatia uaccae  
et stabant humiles in Iouis arce casae;  
lacte madens illic suberat Pan ilicis umbrae  
et facta agresti lignea falce Pales,  
pendebatque uagi pastoris in arbori uotum,  
garrula siluestri fistula sacra deo,  
fistula cui semper decrescit harundinis ordo:  
nam calamus cera iungitur usque minor.  
At qua Velabri regio patet, ire solebat  
exiguus pulsa per uada linter aqua;  
illa saepe gregis diti placitura magistro  
ad iuuenem festa est uecta puella die,  
cum qua fecundi redierunt munera ruris,  
caseus et niueae candidus agnus ouis –:

Elá deu oráculos a Eneias depois que, conta-se, ele  
carregou seu pai e seus Lares capturados,  
e não acreditava que existiria uma Roma, quando, tristonho,  
do alto mar contemplava Ílion e seus deuses em chamas  
– Rômulo ainda não traçara os muros da Cidade  
eterna, que não viria a ser habitada pelo irmão Remo;  
mas, então, vacas pastavam as relvas Palatinas,  
e humildes choças erguiam-se sobre a colina de Júpiter;  
impregnado de leite, ali estava Pã sob a sombra da azinheira,  
e uma Pales de madeira, talhada por uma foice rústica,  
e numa árvore pendia a oferenda de um pastor errante,  
flauta canora consagrada ao deus da floresta,  
flauta cuja fieira de caniços é sempre decrescente:  
pois seus colmos, cada vez menores, são colados com cera.  
Mas, por onde se estende a região do Velabro costumava ir  
estreito barco pelos vaus empurrando água;  
ali, muitas vezes, para agradecer ao pastor rico em rebanhos,

em dia de festa, a um rapaz foi levada uma moça,  
com quem vieram presentes de um campo fecundo,  
queijo e um cândido cordeiro de uma ovelha cor de neve –:

2.5.45–54

Novo painel de lendas fundacionais, com os sucessos de Eneias em solo latino e menção a eventos que culminarão com o nascimento de Rômulo e Remo:

Ecce super fessas uolitat Victoria puppes;  
tandem ad Troianos diua superba uenit;  
ecce mihi lucent Rutulis incendia castris:  
iam tibi praedico, barbare Turne, necem.  
Ante oculos Laurens castrum murusque Lauini est  
Albaque ab Ascanio condita Longa duce.  
Te quoque iam uideo, Marti placitura sacerdos  
Ília, Vestales deseruisse focos,  
concubitusque tuos furtim uittasque iacentes  
et cupidi ad ripas arma relictas dei.

Eis que a Vitória voa por sobre tuas esfalfadas proas;  
enfim uma deusa altiva acerca-se dos troianos;  
eis à minha frente ardendo em chamas os acampamentos rútilos:  
desde já te predigo morte violenta, bárbaro Turno.  
Ante meus olhos estão a praça de Laurento e os muros de Lavínia  
e Alba-a-Longa, fundada sob o comando de Ascânio.  
Já te vejo também, sacerdotisa destinada a aplacar Marte,  
Ília, abandonar as chamas de Vesta,  
teus encontros fortuitos, tuas faixas caindo  
e as armas do deus apaixonado abandonadas junto ao barranco.

2.5.83–100

Cena de banquete rústico a que se entregam camponeses, após a interpretação dos aúgurios de Apolo, favoráveis à fecundidade dos campos:

Laurus ubi bona signa dedit, gaudete coloni,  
distendet spicis horrea plena Ceres,  
oblitus et musto feriet pede rusticus uuas,  
dolia dum magni deficiantque lacus;  
ac madidus baccho sua festa Palilia pastor  
concinet: a stabulis tunc procul este lupi;  
ille leuis stipulae sollemnis potus acruos  
accendet, flammas transilietque sacras;  
et fetus matrona dabit, natusque parenti  
oscula comprehensis auribus eripiet,  
nec taedebit auum paruo aduigilare nepoti  
balbaque cum puero dicere uerba senem.

Tunc operata deo pubes discumbet in herba,  
 arboris antiquae qua leuis umbra cadit,  
 aut e ueste sua tendent umbracula sertis  
 uincta, coronatus stabit et ipse calix;  
 at sibi quisque dapes et festas exstruet alte  
 caespitibus mensas caespitibusque torum.

Uma vez que o louro deu sinais favoráveis, alegrai-vos colonos,  
 Ceres encherá com espigas os celeiros abarrotados,  
 impregnado de vinho novo, o camponês amassará uvas com o pé,  
 enquanto tonéis e grandes cubas submergem com o vinho;  
 e o pastor, inebriado de Baco, celebrará suas festivas  
 Palílias: então, lobos, ficai longe dos estábulos;  
 ele, bêbado, acenderá os montes de leve palha  
 cerimonial, e saltará as chamas sagradas;  
 sua mulher lhe dará um bebê, e o filho ao pai,  
 agarrando as orelhas dele, arrebatará beijos,  
 e não aborrecerá ao avô tomar conta do netinho  
 e, velho, trocar com o menino palavras balbuciantes.  
 Então, tendo homenageado o deus, os jovens deitarão na relva,  
 onde cai a tênue sombra de uma velha árvore,  
 ou de seus mantos entretecidos com guirlandas estender-se-ão  
 sombras, e erguer-se-á o cálice, também coroado;  
 Mas cada um preparará para si banquetes e mesas  
 festivas sobre a relva, e, sobre a relva, os leitos.

## 7. O Submundo (*Inferus*)

1.3.57–66

### Descrição dos Campos Elísios:

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 immixta puellis  
 ludit, et adsidue proelia miscet Amor.  
 Illic est, cuicumque rapax mors uenit amanti,  
 et gerit insigni myrtea sarta coma.

Quanto a mim, porque sou sempre dócil ao terno Amor,  
 a própria Vênus me conduzirá aos campos Elíseos.  
 Aqui danças e cantos prosperam, aqui e ali, passando,  
 pássaros cantam doce melodia com a frágil garganta;  
 a terra inculta produz a caneleira, e por todos os campos

a terra benfazeja floresce com rosas olorosas;  
 e uma fila de rapazes, misturada a frágeis moças,  
 brinca, e Amor agita seus embates constantemente.  
 Lá está todo aquele a quem a Morte ávida atingiu enquanto  
 amava, e traz na cabeleira distintas coroas de mirto.

1.3.67–80

Descrição das regiões sombrias e suplícios eternos:

At scelerata iacet sedes in nocte profunda  
 abdita, quam circum flumina nigra sonant;  
 Tisiphoneque impexa feros pro crinibus angues  
 saeuit et huc illuc impia turba fugit;  
 tum niger in porta serpentum Cerberus ore  
 stridet et aeratas excubat ante fores.  
 Illic lunonem temptare Ixionis ausi  
 uersantur celeri noxia membra rota;  
 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.

Mas na noite profunda jaz escondida funesta morada,  
 em torno da qual ressoam negros rios;  
 e Tisífone, desgrenhada, ferozes cobras por cabelos,  
 enfurece-se, e para cá e para lá a ímpia multidão foge;  
 então, nos umbrais, o negro Cérbero com a boca cheia de  
 serpentes, sibila e vigia diante das portas de bronze.  
 Ali o corpo ímpio de Íxion, que ousou tocar em Juno,  
 gira sobre uma rápida roda;  
 e estendido sobre nove jeiras de terra, Tício  
 alimenta, com suas negras entranhas, aves sempre presentes;  
 Tântalo está ali, e à sua volta um lago: porém, assim  
 que está para beber, a água foge de sua sede ardente;  
 e as filhas de Dânao, porque lesaram a divindade de Vênus,  
 levam as águas do Leto para os tonéis sem fundo.

1.10.33–8

O intróito com menção à Morte serve à descrição do Inferno como região de-  
 vastada e sombria e, por isso, antítese do luminoso e vistoso mundo agrícola:

Quis furor est atram bellis arcessere Mortem?  
 Imminet et tacito clam uenit illa pede.  
 Non seges est infra, non uinea culta, sed audax

Cerberus et Stygiae nauita turpis aquae;  
 illic perscissisque genis ustoque capillo  
 errat ad obscuros pallida turba lacus.

Que loucura é esta de ir buscar com guerras a negra Morte?  
 Ela é iminente e chega em segredo, com passos silentes.  
 Lá embaixo não há colheitas, nem vide cultivada, mas o  
 feroz Cérbero e o hediondo barqueiro do rio Estige;  
 ali, com seus rostos dilacerados e seus cabelos queimados,  
 anda a esmo uma pálida multidão junto a lagos sombrios.

### 8. Profecias, augúrios e votos

1.6.45–50

O estado de frenesi profético da sacerdotisa de Belona, deusa da guerra:

haec, ubi Bellonae motu est agitata, nec acrem  
 flammam, non amens uerbera torta timet;  
 ipsa bipenne suos caedit uiolenta lacertos  
 sanguineque effuso spargit inulta deam,  
 statque latus praefixa ueru, stat saucia pectus,  
 et canit euentus quos dea magna monet:

quando ela foi agitada pelo frenesi de Belona, nem a ardente  
 chama nem o chicote retorcido ela teme em seu desvario;  
 em furor, ela faz cortes com a machadinha nos próprios braços  
 e, derramando seu sangue, inabalável, asperge a deusa,  
 e fica de pé, o flanco espetado com um dardo, de pé, ferida no  
 peito, e canta eventos futuros que a grande deusa inspira:

1.7.1–10

Triunfo de Messala, descrito a partir do augúrio das Parcas:

Hunc cecinere diem Parcae fatalia nentes  
 stamina, non ulli dissoluenda deo,  
 hunc fore, Aquitanas posset qui fundere gentes,  
 quem tremeret forti milite uictus Atax.  
 Euenere: nouos pubes Romana triumphos  
 uidit et euinctos bracchia capta duces;  
 at te uictrices lauros, Messalla, gerentem  
 portabat nitidis currus eburnus equis.  
 Non sine me est tibi partus honos: Tarbella Pyrene  
 testis et Oceani litora Santonici,

As Parcas cantaram este dia, enquanto fiavam  
 os fios fatais, não desatáveis por deus algum,

este dia, que poria em fuga os povos da Aquitânia,  
 e que faria tremer o Átax, vencido por bravo soldado.  
 E isso ocorreu: a juventude romana viu novos triunfos  
 e comandantes vencidos, com seus braços amarrados;  
 Mas a ti, Messala, que trazias os louros da vitória,  
 um carro de marfim te levava com brancos corcéis.  
 Não sem mim tiveste tal honra: os Pirineus tarbelos  
 são testemunhas e as praias do oceano dos santões,

2.5.115–20

Descrição (por antecipação) do triunfo de Messalino, filho do general Valério Messala Corvino, patrono de Tibulo:

ut Messalinum celebrem, cum praemia belli  
 ante suos currus oppida uicta feret,  
 ipse gerens laurus; lauro deuinctus agresti  
 miles “io!” magna uoce “triumphe” canet.  
 Tunc Messala meus pia det spectacula turbae  
 et plaudat curru praetereunte pater.

para que eu celebre Messalino quando ele levar fortalezas  
 vencidas, seus despojos de guerra, adiante de seus carros,  
 ele próprio portando louros; cingido de louro campestre,  
 o soldado cantará em voz alta “Oh, triunfo!”.  
 Então meu caro Messala dará à multidão o piedoso espetáculo  
 de um pai que aplaude à passagem do carro.

2.6.29–40

Descrição de rito de piedade fúnebre, com formulação de votos para que o fantasma da falecida irmãzinha de Nêmesis (a amante cruel) não perturbe o sono do eu-poemático com aparições apavorantes:

Parce per immatura tuae precor ossa sororis:  
 sic bene sub tenera parua quiescat humo.  
 Illa mihi sancta est, illius dona sepulcro  
 et madefacta meis certa feram lacrimis,  
 illius ad tumulum fugiam supplexque sedebo  
 et mea cum muto fata querar cinere.  
 Non feret usque suum te propter flere clientem;  
 illius ut uerbis, sis mihi lenta, ueto,  
 ne tibi neglecti mittant mala somnia manes,  
 maestaque sopitae stet soror ante torum,  
 qualis ab excelsa praeceps delapsa fenestra  
 uenit ad infernos sanguinolenta lacus.



Poupa-me! Pelos prematuros ossos de tua irmã eu imploro:  
 assim descanse bem a pequenina sob a terra macia.  
 Ela para mim é sagrada, levarei oferendas a seu sepulcro  
 e guirlandas ensopadas por minhas lágrimas,  
 junto a seu túmulo buscarei refúgio e, suplicante, vou me sentar  
 e meu destino chorarei junto a suas mudas cinzas.  
 Ela não tolerará que seu vassalo chore sempre por tua causa;  
 proíbo, conforme as palavras dela, que me sejas insensível,  
 que seus desdenhados Manes não te enviem sonhos ruins,  
 e tua aflita irmã não apareça diante do leito enquanto dormes,  
 como quando desabou de cabeça da elevada janela  
 e chegou ensanguentada aos lagos infernais.

## 9. Costumes diversos

1.8.9–16

Descrição dos recursos de toucador e de embelezamento. Notável, aqui, que o sujeito de tais cuidados não é feminino, mas o rapaz Márato, por quem o eu-poético está apaixonado. Márato, entretanto, sofre de amor não correspondido por Foloé, descrita nos v. 15–6:

Quid tibi nunc molles prodest coluisse capillos  
 saepeque mutatas disposuisse comas,  
 quid fuco splendente genas ornare, quid unguis  
 artificis docta subsecuisse manu?  
 Frustra iam uestes, frustra mutantur amictus  
 ansaque compressos colligit arta pedes.  
 Illa placet, quamuis inculto uenerit ore  
 nec nitidum tarda compserit arte caput.

De que te adianta agora teres cultivado os cabelos sedosos  
 e teres modificado tantas vezes os vários penteados?  
 Para que enfeitares as faces com brilhante pintura? Para que  
 teres feito aparar as unhas pelas hábeis mãos do cabeleleiro?  
 Em vão já se trocam tantos vestidos, em vão tantos mantos  
 e a fivela apertada reduz teus pés comprimidos.  
 Ela te agrada, ainda que apareça com o rosto sem cuidados e  
 não tenha arrumado a radiante cabeça com longos artifícios.

2.1.75–8

Descrição da ação furtiva da mulher que procura enganar os guardas para chegar ao amante:

hoc duce custodes furtim transgressa iacentes  
ad iuuenem tenebris sola puella uenit  
et pedibus praetemptat iter suspensa timore,  
explorat caecas cui manus ante uias.

com tal guia, tendo passado oculta pelos guardas adormecidos,  
a moça vem sozinha, na escuridão, até seu amado  
e com os pés tasteia o caminho, palpitante de medo,  
procura, mãos adiante, as trilhas invisíveis para ela.

## 10. Guerra e Luxo

2.3.35–46

Imagens da guerra e do luxo, inspirados pela cobiça:

ferrea non uenerem sed praedam saecula laudant;  
praeda tamen multis est operata malis:  
praeda feras acies cinxit discordibus armis;  
hinc cruor, hinc caedes mors propiorque uenit;  
praeda uago iussit geminare pericula ponto,  
bellica cum dubiis rostra dedit ratibus;  
praedator cupit immensos obsidere campos,  
ut multa innumera iugera pascat oue;  
cui lapis externus curae est, urbisque tumultu  
portatur ualidis mille columna iugis,  
claudit et indomitum moles mare, lentus ut intra  
neglegat hibernas piscis adesse minas.  
At tibi laetra trahant Samiae conuiuia testae  
fictaque Cumana lubrica terra rota.

estes séculos de ferro não louvam Vênus mas a cobiça;  
a cobiça, todavia, realizou muitos males:  
a cobiça cingiu ferozes exércitos com as armas da discórdia;  
daí o sangue, daí a carnificina e a morte prematura vieram;  
a cobiça fez dobrarem os perigos no mar ondulante,  
quando concedeu esporões de guerra aos barcos frágeis;  
o saqueador deseja conquistar campos sem fim,  
muitas jeiras com um incontável rebanho para apascentar;  
é para quem tem apreço pela pedra estrangeira que, no urbano  
burburinho, uma coluna é arrastada por mil potentes parelhas,  
e um dique encerra-lhe o mar indômito, para que, tranquilo,  
o peixe desdenhe avizinhareem-se ameaças hibernais.  
Mas que a ti os jarros de Samos e a terra polida modelada pela  
roda de Cumas te prolonguem os abundantes banquetes.

## 2.3.51–60

Descrição de índices do luxo proporcionado pela pilhagem nas guerras, índices de que o eu-poético deseja cumular a ingrata e ávida cortesã Nêmesis:

ut mea luxuria Nemesis fluat utque per urbem  
 incedat donis conspicienda meis;  
 illa gerat uestes tenues, quas femina Coa  
 texuit, auratas disposuitque uias;  
 illi sint comites fusci, quos India torret  
 Solis et admotis inficit ignis equis;  
 illi selectos certent praebere colores  
 Africa puniceum purpureumque Tyros.  
 Nota loquor: regnum ipse tenet, quem saepe coegit  
 barbara gypsatos ferre catasta pedes.

para que minha Nêmesis nade em luxo e que pela cidade  
 ela avance sempre notável graças a meus presentes;  
 que ela use os vestidos transparentes que a mulher de Cós  
 teceu e nos quais bordou trilhas de ouro;  
 seu cortejo sejam aqueles negros, que a Índia queima  
 e o fogo do Sol enegrece com seus cavalos próximos;  
 disputem eles em oferecer cores selecionadas,  
 a África, o vermelho, e Tiro, a púrpura.  
 Conto fatos conhecidos: o senhor dela é um que muitas vezes  
 a bárbara catasta obrigou a trazer os pés cobertos de giz.

## 2.4.27–32

Novos índices do luxo e da cobiça, causa da existência de sentinelas e portas que interdita o acesso do amante sem recursos:

O pereat quicumque legit uiridesque smaragdus  
 et niueam Tyrio murice tingit ouem!  
 Hic dat auaritia causas et Coa puellis  
 uestis et e rubro lucida concha mari;  
 haec fecere malas; hinc clauim ianua sensit  
 et coepit custos liminis esse canis;

Oh, pereça todo aquele que recolhe verdes esmeraldas  
 e que tinge a névea lã com o múrice de Tiro!  
 Ele fornece as causas da cobiça às jovens, e também os tecidos  
 de Cós e as pérolas luzidias do Mar Vermelho;  
 tais coisas as fizeram más; desde então a porta sentiu a chave  
 e um cão passou a ser o guardião da entrada;

## EXEMPLO DE IMAGEM VIVAZ

Antes de passar à leitura de uma das imagens há pouco arroladas, será conveniente reproduzir uma anotação de Laird, que diz respeito à limitação dos meios plásticos, limitação que a linguagem não tem: “A poesia e a éfrase na poesia podem referir-se especificamente a sons, e até mesmo *empregar os efeitos sonoros da linguagem*, ao passo que as representações visuais podem apenas representar coisas que poderiam estar produzindo sons”.<sup>10</sup> Importa destacar essa passagem, porque é o emprego de efeitos do plano da sonoridade verbal o que confere numerosos e decisivos recursos para comunicar a impressão de vivacidade do objeto representado.

Convém lembrar, contudo, que nunca se trata de mero som, dimensão acústica do suporte linguístico, fato atestado inúmeras vezes, a partir da basilar definição saussureana de signo linguístico, que vale a pena reproduzir aqui:

O signo linguístico não une uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica, que não é o som material – coisa puramente física – mas a impressão psíquica desse som, a representação que dele nos faz o relato de nossos sentidos; ela é sensorial e, se nos ocorre chamá-la “material”, é somente no sentido da oposição ao outro termo da mesma associação, o conceito, geralmente mais abstrato. (Saussure 1997, 98)

Útil será explorar um pouco mais além a metáfora saussureana, segundo a qual as impressões deixadas pelo som na psique do falante se concebiam como *imagens*, ainda que de natureza acústica, ou seja, que se *desenhem* mentalmente, a partir de estímulos sonoros captados pelos ouvidos e decodificados pelo cérebro. Tais *imagens* poderiam ser tomadas como contrapartes sensíveis da realidade mental dos quadros sugeridos pela arte literária, tanto mais quanto maior for o investimento no estímulo sonoro gerado, por exemplo, por versos de um poema.

Tomar-se-á, agora, uma das passagens antes elencadas, a fim de submetê-la a processo de análise que importe na avaliação de efeitos de vivacidade descritiva (para o que será apresentada também a escansão dos versos), bem como na leitura integrada dos movimentos e operações identificados na superfície textual e das formas de conteúdo recortadas para montar imagens mentais. Dessa forma, na passagem compreendida entre os versos 1 a 10 da Elegia 1.7, pode-se perceber o que segue:

<sup>10</sup> “Poetry and ekphrases in poetry can refer specifically to sounds, *even use linguistic sound effects*, while visual representations can only depict things that might be making sounds.” (Laird 1996, 84). Grifo nosso.

Hūnc cēcī|nērē dī|ēm || Pār|cāē ` fā|tālīā | nēntēs  
 stāmīnā, | nōn\_ūl|lī || | dīssōlū|ēndā dē|ō,  
 hūnc fōre, Ā|quītā|nās || pōs|sēt' quī | fūndērē | gēntēs,  
 quēm trēmē|rēt' fōr|tī || | mīlītē | uīctūs\_Ā|tāx.  
 Euē|nērē: nō|uōs || pū|bēs' Rō|mānā trī|ūmphōs  
 uīdīt\_ĉ|t\_ĉuīnc|tōs || | brācchīā | cāptā dū|cēs;  
 āt tē | uīctī|cēs || lāū|rōs, Mēs|sāllā, gē|rēntēm  
 pōrtā|bāt' nī|tī|dīs || | cūrrūs\_ĉ|būrnūs\_ĉ|quīs.  
 Nōn sīnē | mē\_ēst || tībī | pārtūs\_hō|nōs: || Tār|bellā Pŷ|rēnē  
 tēstīs\_ĉ|t\_Ōcēā|nī || | lītōrā | Sāntōn|cī,

Já cantaram as Parcas este dia,  
 fiando os fios fatais,  
 que deus nenhum desune,  
 dia que os Aquitanos venceria e,  
 por um bravo vencido,  
 já o Átax tremeria.

E aconteceu: romanos novos viram  
 triunfos, braços cativos,  
 e chefes dominados;

E a ti, Messala, em vitoriosos louros,  
 carro ebúrneo trazia,  
 com límpidos corcéis.

Não sem mim honra tal nasceu: tarbelos  
 Pirineus testemunham  
 e as praias dos santões.

## Versos 1-2

Hex. além de *cecīnēre* (forma verbal condensada da 3ª pes. pl. do pret. perf. ind. do verbo *canere*, cantar, falar melodiosamente), que ocupa pouco mais de dois meios-pés, e sugere o canto profético das Parcas, a cesura marca nesse verso um nítido momento de câmbio rítmico-semântico, assinalado pelo contraste entre os dois primeiros dátilos e os dois espondeus seguintes, o que faz desse um recurso particularmente expressivo, sobretudo por salientar a oposição de sentido entre a alegre profecia do dia de glória do general Messala, patrono de Tibulo, e seu anúncio por parte da presença numinosa, mas também grave e solene, das três irmãs Parcas, tecelãs do tempo de vida e também do destino de todos os seres, até mesmo dos deuses.

Pent. a cesura fixa assinala, também no pentâmetro, dois instantes distintos do verso, forjando um contraste tanto semântico quanto fonológico: ocorre que, para assinalar o poder irresistível das Parcas, sobre o qual nem mesmo os deuses têm poder, empregou-se o gerundivo *dīssoluēnda*, que concorda com *stāmīna* (fios), ou seja, fios que não podem ser desatados nem mesmo por um deus (*non ulli deo*); esse

um tanto desusado pentassílabo (os pentassílabos que costumam ocorrer na 2ª metade dos pentâmetros tibulianos são, em geral, infinitos perfeitos, como o *inseruisse* de 1.1.74: cf. Cartault 1911, 141–2) responde quase sozinho pelo segundo hemistíquio, e é notável que assinale a noção de indesejabilidade dos fios ou do que quer que com eles tenha sido ligado, porque tal unidade do léxico reúne física e acusticamente o 4º e o 5º pés; *stamina* está no 1º hemistíquio, separado de *dissoluenda*, distância que materializa a idéia de separação, entretanto, os termos de *non ulli deo* o estão muito mais, não só por ficarem em hemistíquios distintos, mas também por formarem pés diferentes; além disso, os fonemas vocálicos desse sintagma descontínuo produzem um efeito de assonância, porque estão curiosamente reunidos em *dissoluenda*, de modo espelhado e quase perfeitamente invertidos, ao passo que dispersos nos demais elementos de “por deus algum”, assim como também os fonemas consonantais, presentes na mesma forma *dissoluenda*, mas saltuários nos termos que constituem o sintagma *non ulli deo*, como a sugerir no plano fônico uma dispersão, separação, desmembramento até, daqueles deuses que, porventura, se atrevessem a tentar a separação dos fios tecidos pelas funestas irmãs.

## Versos 3-4

Hex. o hexâmetro do verso 3 inicia com a expressiva anáfora de *hunc*, que implica *diem* (este mesmo dia) *fore* (vindouro, na profecia das Parcas), que é também anáfora retórica, em paralelo com o mesmo *hunc* do início do verso 1. A sinalefa entre *fore* e o “a” inicial de *Aquitanas* forma uma unidade fonossintática compacta, que abarca quase todo o primeiro hemistíquio, entretanto, esse “a” é como que capturado pelo primeiro pé, ao passo que suas sílabas mediais constituem o segundo pé, e a final, parte do terceiro pé, onde recai a cesura; a sugestão aí é a do desbaratamento das tribos aquitanas (*Aquitanas gentes*) relatado pelo verbo *fundere*, de resto materializado também pelo afastamento de determinante e determinado, sublinhados pelo paralelismo posicional: ambos em fim de hemistíquio, mercê do efeito provocado pela cesura pentemímera. Tal efeito parece reforçado pela posição do relativo *qui* que, embora tenha por antecedente *hunc*, é também sílaba de *Aquitanas*, e, colocado entre essa palavra e *gentes* (povos, tribos) e ainda reforçado pela cesura secundária após *posset*, pode ser interpretado como mais um elemento a compor a imagem dos prófugos aquitanos, vencidos e dispersados pelas tropas de Mesala. Além disso, a sequência de três espondeus, somados à sílaba

longa do 5º pé, sugere, por sua extensão prolativa, a distância e raio de alcance da dispersão das tribos desbaratadas pelo general romano. Pent. a cesura fixa põe em paralelo o adjetivo *forti* (bravo), que concorda com *milite* (pelo bravo soldado), e seu correspondente em final de hemistíquio, *Atax* (o rio Átax, que, descendo dos Pirineus, cruza a Gália narbonense), criando um contraste até mesmo jocoso, uma vez que o rio está destinado a tremer (*tremere*), talvez por ter suas águas turvadas pela passagem das tropas de Messala e suas contendidas com os inimigos, ao passo que o atributo do soldado (no contexto, provavelmente o próprio Messala) é a coragem, marcado pelo adjetivo *fortis*. Note-se que o sândi vincula fonologicamente *Atax* a *uictus* (vencido), como que para forjar uma impressão de pertença que reforça a inevitabilidade da profecia: o rio há de tremer inapelavelmente.

## Versos 5-6

Hex. a forma contrata *euenēre* (aconteceram), que supõe um sujeito cujo papel bem poderia ser exercido por pronome neutro plural de sentido coletivo, como *haec* ou *quae* (tais coisas), ocupa quase dois pés inteiros e, em posição de cabeça de verso, com suas três longas sucessivas, confere um tom solene que acomoda bem o resultado da predição das Parcas. A cesura pentemímera põe em paralelo *pubes* (juventude) e *triumphos* (triumfo, parada militar romana), e a secundária destaca *pubes*. Note-se que ambas as cesuras, principal e secundária, destacam *pubes*, já alocada bem no centro do verso, efeito sem dúvida calculado e intencional, já que se trata de palavra emblemática para a recepção da elegia romana<sup>11</sup>. Insinua-se, aí, também uma função apelativa, perceptível pela escansão que reparte *nouos* (novos) em dois pés distintos, aproximando a sílaba longa *-uos*, em ársis, de *pubes* (juventude), como se esta mantivesse relação apositiva com um *uos* (vós) pronominal, usado como vocativo, ainda mais pelo fato de *pubes* encontrar-se destacado pelas cesuras principal e secundária. O acúmulo de espondeus, nos pés 1, 3, 4 e 6, amplifica a solenidade cujo tom já havia sido anunciado pelo *euenēre* inicial, da mesma forma que, no nível puramente semântico, a aproximação de *nouos* e *pubes* propicia substancial incremento do traço /novidade/ que ambos partilham.

<sup>11</sup> O autor agradece ao Prof. Paulo Martins (FFLCH-USP), cujas observações, exaradas durante o III Colóquio "Visões da Antiguidade – Entre *êthos* e *eidos*: *imagines*", ocorrido entre 25 a 27 de julho, nas dependências da FFLCH-SP, primeiro permitiram vislumbrar esse efeito no verso 5 da elegia 1.7 de Tibulo.

Pent. a cesura fixa vincula *euinctos* a *duces* (chefes vencidos, subjugados), e os sândis fundem as três primeiras palavras do verso, *uiditeteuinctos* (viu e vencidos), criando uma única unidade fonossintática para realizar o primeiro hemistíquio que, ao mesmo tempo, materializa a ideia de prisão, cativo, implicada no plano de conteúdo da frase, prisão, sem dúvida, materializada pelo sintagma fundido pelo sândi. Difícil seria não perceber também a deliberada profusão de fonemas oclusivos /d/ /t/ /c/ /b/ /p/, que busca tornar patente o ruído da marcha de vencidos e vencedores durante o presumível estrépito do triunfo.

## Versos 7-8

Hex. o verso 7 marca o aparecimento triunfal de Marco Valério Messala Corvino, general de Augusto, conquistador dos Aquitanos, patrono do cenáculo literário do qual Tibulo fazia parte. O triunfo relatado na elegia 1.7 fica, nesse momento, muito solene, e a marcha imponente do comandante vencedor é marcada pelo ritmo lento e compassado do maior acúmulo de espondeus possível ao hexâmetro. Com isso, diz-se-ia possível “ver” a figura triunfal de Messala, *lauros uitrices gerentem* (no momento em que porta a coroa de louros da vitória), desfilando diante do destinatário do discurso poemático. As cesuras principal e secundária destacam *lauros*, símbolo maior do triunfo, sob cuja égide todo esse dístico se articula e subordina.

Pent. no pentâmetro, a cesura fixa, auxiliada pela secundária, destaca o adjetivo *nitidis* e, pela posição de fim de hemistíquio, relaciona-o a *equis* (com cavalos brilhantes), com o qual também concorda gramaticalmente, fato reforçado por uma fortuita rima interna (-*dis* e -*quis*). A sucessão de oclusivas /p/ /b/ /t/ /d/ no primeiro semímetro serve, nesse caso, à sugestão plástica da cadência compassada dos cavalos que tracionam o carro triunfal. No segundo semímetro, os sândis sucessivos atrelam o carro ebúrneo (*currus eburnus*) aos cavalos (*equis*), fato operado pelos dois sândis apoiados, de novo fortuitamente, duas vezes na mesma vogal -e-. Isso não apenas forja uma certa impressão de identidade léxica, mas também, para reforçá-la, as palavras *currus* e *eburnus* manifestam-se como rearranjos semi-paronomásticos, como se para sugerir codependência entre forma e substância, gerando uma interessante e rara metonímia de base fonológica.



## Versos 9-10

- Hex. o ritmo aligeirado dos três dátilos iniciais parecem sugerir o sentimento festivo com que foram preparadas as honrarias a Messala reportadas pela frase latina e, mais uma vez, o par de cesuras trite- e heftemímera secciona o verso em três sintagmas: no primeiro encontra-se *non sine me est* (não sem mim foi), expressão do contributo pessoal do eu poemático na preparação das pompas triunfais de que desfruta o general, empenho também fonologicamente reforçado pela sinalefa que reúne *me* a *est*; no segundo sintagma, que se eleva e sobressai do centro do verso, acha-se *tibi partus honos* (honra a ti preparada), sendo que, aí, a neutralizada pronúncia do grafema de aspiração “h”, segundo o testemunho que nos dão esticólogos e gramáticos do período, permite novo sândi entre *partus* e *honos* e, novamente, a sugestão de consubstancialidade; finalmente, o sintagma final, em que comparece *Tarbella Pyrene* (a região dos montes Pirineus habitada pelo povo tarbelo): trata-se de elemento geográfico estrangeiro, característica de poemas de inflexão épica, como os epílios<sup>12</sup> e passagens de poemas de outra natureza que, como essa elegia, a eles recorrem para elevação do tom genérico.
- Pent. a cesura fixa relaciona *Oceani* a *Santonici*, já gramaticalmente vinculados pela concordância nominal e também ligados a *litora* pelo genitivo (litorais do Oceano dos santões, ou seja, das regiões litorâneas habitadas por esse povo gaulês); o adjetivo gentílico contém quase todos os fonemas do substantivo *Oceanus*, o que intensifica e materializa a expressão do mútuo pertencimento e vínculo geográfico desses termos, além da plástica sugestão de que apenas as praias, *litora*, separa aquele povo do oceano. Por último, o efeito dos dois sândis seguidos é fundir em uma só unidade todos os termos que compõem o primeiro hemistíquio, o que produz um curioso efeito: *testis* liga-se gramaticalmente a *Pyrene*, último termo do hexâmetro, porém, a flexão de caso de *testis* é a mesma do genitivo, o que favorece uma sutil polissemia, em que tanto os Pirineus quanto o próprio *Oceanus* (a divindade, portanto) seriam testemunhas do que assevera o eu poemático, fato, ademais, perfeitamente sustentado e coerente pelo contexto, ainda que, em termos estritamente sintáticos, o atributivo prenda-se a *litora*.

<sup>12</sup> Cf. comentários introdutórios de Grilli e Paduano ao *carmen* 64 de Catulo (Catullo 1997, 255–61), bem como as notas ao *carmen* IV, se bem que, aí, numa chave caricata ao epílio tradicional (ibid., 16).

Vê-se, assim, como recursos da superfície do poema, quais sejam a métrica, o ordenamento de palavras, a seleção lexical, o emparelhamento fonêmico, etc., podem ser mobilizados para conferir expressão como que *plástica* a uma cena, tornando-a estereoscópica e, por isso, um símile do *real*, de tal sorte que uma análise do mesmo feito, aplicada a cada uma das passagens imagéticas recolhidas, muito provavelmente revelará expedientes semelhantes. Além disso, articulações entre som e sentido constituem o éthos ou caráter fundamental das imagens verbais em poesia e são também responsáveis por sua *enargeia* (ἐνάργεια) ou *evidentia*, que traduzem, em geral, a ideia de vivacidade e presentificação (*ponere ante oculos*) que embasam o conceito de *écfrase* na Antiguidade.

Dizendo de outro modo, num poema, talvez especialmente em poemas latinos, o valor psicológico conferido ao som e validado por membros de uma comunidade linguística favorece e até constrói sentidos, em um grau muito elevado de frequência e sofisticação. Esse é também o sentido e alcance daquela feliz formulação brodskyana, segundo a qual “Nenhum poema jamais é escrito exclusivamente para se contar uma história” (“No poem is ever written for its story line’s sake only [...]”, Brodsky 1986, 47).

## REFERÊNCIAS

- Aristóteles. 2003. *Poética*. 7a ed. Trad., pref., introd., coment. e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Brodsky, Joseph. 1986. The keening muse. In *Less than one: selected essays*, 34-52. New York: Farrar, Straus, Giroux.
- Cartault, A. 1911. *Le distique élégiaque chez Tibulle, Sulpicia, Lygdamus*. Paris: Félix Alcan (Bibliothèque de la Faculté des Lettres de l’Université de Paris; 27).
- Catullo, G. V. 1997. *Le poesie*. Introd. e trad. di G. Paduano; commento di A. Grilli. Torino: Giulio Einaudi.
- Greimas, A. J.; J. Courtés. 1983. *Dicionário de semiótica*. Trad. de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix.
- Horace. 1942. *De Arte Poetica*. In *Satires, epistles and Ars Poetica*, 450-89. Transl. H. Rushton Fairclough. London/Cambridge (MA): William Heinemann/Harvard University Press.
- Laird, Andrew. 1996. “Vt figura poesis: writing art and the art of writing in Augustan period.” In *Art and text in Roman culture*, edited by Jaś Elsner, 75-102. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lausberg, Heinrich. 1982. *Elementos de retórica literária*. 3 ed. Trad., prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Maltby, Robert. 2002. *Tibullus: elegies*. Text, introduction and commentary. Cambridge (UK): Francis Cairns. (ARCA 41).

- Platon. 1967. *La république X*. In *Oeuvres complètes. Tome VII – 2a. partie, Livre VIII-X*, 83–124 (595a–621c). 6ème tir. Texte établi et traduit par Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres.
- Plutarco. 1936. *De gloria Atheniensium by Plutarch*. In *Moralia vol. IV*, edited by Frank Cole Babbitt. Cambridge: Harvard University Press. (Loeb Classical Library).
- Ponchont, Max, ed. 1950. *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*. Paris: Les Belles Lettres.
- Quintiliano. 2004. *Istituzione oratoria, volume secondo: libri III-VI*. 4a ristampa. A cura di Simone Beta ed Elena D’Incerti Amadio. Milano: Oscar Mondadori. 4 v. (collana Oscar classici greci e latini).
- Rinaldi, Daniel. 2012. “Literatura e artes plásticas no mundo antigo: écfrase e instruções ao pintor.” In *Teorias da imagem na Antiguidade*, organizado por Marcelo Pimenta Marques, 59–117. São Paulo: Paulus.
- Santos, Marcos Martinho. 2002. “O *monstrum* da *Arte poética* de Horácio.” *Letras Clássicas* 4:191–265.
- Saussure, F. 1997. *Cours de linguistique générale*. Publié par C. Bailly et A. Séchehayé, avec la colab. de A. Riedlinger; éd. critique prép. par T. de Mauro; postface de L.-J. Calvet. Paris: Payot & Rivages. (Grande Bibliothèque Payot).



*Title.* The poetic ethos of some Tibullan *imagines*.

*Abstract.* The construction and suggestion of images, whether they have the degree of vividness delivered by ekphrasis or not, are resources profusely used in almost all Latin poetry. Therefore, not even Tibullus and his well-known conciseness and simplicity could have overlooked the elaboration of “pictures made of words” and verbal scenes that establish, collaborate or broaden the poetic nature of his poems. After all, the idea enunciated by Simonides that “poetry is talking painting and painting is silent poetry” seems to have been common since the ancient times, and the Horatian *ut pictura poesis* is perhaps its most memorable and celebrated reflection. It is also noteworthy to observe that some of the modern concepts on the same matter corroborate the perceptions and intuitions of ancient writers in a seemingly perfect way. For example, to the Greimasian semiotics, figurative signs are transportable to and translatable into any natural language, (because it is an attribute of this – and of this only – semiotic system to be able to encode all the others) and furthermore they are universal abstract categories, a fact that facilitates and enables the transition from one system to another. One must agree, however, that painting verbal images in poetry is another resource that a poet may apply to create homologies between expression and content, which are designed to achieve an effect of permanence for the poetic message, by concentrating sense in precise and concise lexical investments. This idea finds support and consecutiveness in this thought: “No poem is ever written for its story line’s sake only [...]” (Brodsky 1986, 47). This text proposes, therefore, to read certain passages of those Tibullan elegies in which the construction of images prevails, in order to investigate their poetic features, that is to see how the verbal plane gives them certain effects of reality as concreteness, contrast, etc.

*Keywords.* Tibullus; elegy; image; ekphrasis; ethos; poetic effects.