

**A nudez e sua significação nas elegias latinas**

Paulo Martins  
Universidade de São Paulo (USP)  
paulomar@usp.br

Bruna Dourado Frasci  
graduanda/Universidade de São Paulo (USP)  
bruna.frasci@usp.br

**RESUMO:** A partir da observação do repertório lexical da nudez nos poetas elegíacos, Propércio, Ovídio e Tibulo, o presente trabalho objetiva encontrar elementos que corroborem a sua interpretação metapoética nas elegias latinas. As figuras femininas das *puellae* elegíacas, associadas aos poetas amantes, confundem-se com a própria poesia e não raramente são indicadas pela ausência de vestes ou vestes transparentes. A pesquisa contextualiza, portanto, o tema prevalente das elegias romanas, no microcosmo elegíaco-amoroso, o par amoroso, os rivais amorosos e os êmulos poéticos, além dos termos específicos relativos à ambientação da nudez. Em seguida, observa-se o viés de interpretação ambígua a respeito da figura da *puella* e da poesia, pautado no glossário previamente construído.

**Palavras-chave:** elegia erótica latina; nudez/semínudez; metapoesia.

**Nudity and its significance in Roman elegy**

**ABSTRACT:** This work aims to provide arguments supporting a metapoetic interpretation of the lexical repertoire of nudity in the elegies of Propertius, Ovid, and Tibullus. The female figures of the elegiac *puellae*, often described as being naked or wearing transparent clothes, in association with the poet-lover, are confused with poetry itself. This research, therefore, contextualizes the prevailing themes in the erotic-elegiac microcosm of lovers, rivals, and poetic emulators, and specifies terminology related to the setting of nudity in Roman elegy. It also takes into consideration the glossary previously built, and the analysis highlights possible ambiguities that allow for a metapoetic interpretation of the figure of the *puella* as a metaphor for elegiac poetry.

**Keywords:** Latin erotic elegy; nudity/semi-nude; metapoetry.

I<sup>1</sup>

“Full nakedness! All joys are due to thee,  
 As souls unbodied, bodies uncloth’d must be,  
 To taste whole joys.(...).  
 Like pictures, or like books’ gay coverings made  
 For lay-men, are all women thus array’d;  
 Themselves are mystic books, which only we  
 (Whom their imputed grace will dignify)  
 Must see reveal’d. Then since that I may know”  
 John Donne, *Elegy going to Bed*<sup>2</sup>

*No princípio era.* O amor como tema ocorre em muitos gêneros das letras latinas, entretanto, ocupa papel relevante na elegia, rivalizando com a lírica, já que sua vertente romana tem-no como elemento essencial em concorrência com o lamento ou dele decorrente. Esse gênero poético, como se lê em Ovídio, tem um pé surrupiado por Cupido<sup>3</sup>, o *nudus Amor*<sup>4</sup>, e a tentativa de se resistir ao deus acaba fracassada, o que lhe dá relevo nesse constructo poético firmado em, digamos, estórias elegíacas. Ademais, as menções ao fazer poético, observadas na elegia – não que não ocorram em outros gêneros – dão azo a interpretações importantes para sua compreensão como gênero poético autônomo. Este trabalho tem o objetivo de apresentar termos típicos da elegia erótica romana de inegável destaque: a nudez e seu campo semântico conexo, a serviço de duas chaves de interpretação da poesia e da amada em sua função. A questão central, então, será construída a partir de duas perspectivas que têm como pressuposto a poesia ser também a mulher amada, *scripta puella*<sup>5</sup>, e o fato de ela aparecer, repetidas vezes, nua ou semivestida.

Dessa forma, a primeira chave da interpretação diz respeito à tópica elegíaca, associada à mulher amada – a *puella elegíaca*<sup>6</sup> – sob a perspectiva denotativa, ressaltando sua sensualidade e observando o campo da seminudez

23

<sup>1</sup> Agradecemos à FFLCH/USP a bolsa de Iniciação Científica. Agradecemos às generosas e ricas opiniões e sugestões dos pareceristas e dos editores da *Rónai*.

<sup>2</sup> Tradução de Augusto de Campos: “Nudez total: Todo prazer provém do corpo (Como a alma sem corpo) sem vestes/Como encadernação vistosa/Feita para iletrados, a mulher se enfeitada/Mas ela é um livro místico e somente/ A alguns a que tal graça se consente/ É dado lê-la!/ Eu sou um que sabe!” (CAMPOS, 1986, p. 54-55).

<sup>3</sup>Ov. *Am.* 1.1-4.

<sup>4</sup> Prop. 1.2.8: *nudus Amor formam non amat artificem.* Ov. *Am.*: 1.10.15: *et puer est et nudus Amor; sine sordibus anno.*

<sup>5</sup> Para esta discussão é fundamental o trabalho de WYKE, 2002.

<sup>6</sup> Ver MILLER, 2013 e JOHNSON, 2012.

ou nudez completa como elementos ligados ao ambiente erótico, cerne da narrativa erótica. Diante desse quadro, uma série de elementos relativos a esse universo abre caminhos para os *loci* elegíacos. Sobre esses lugares, Flores (PROPÉRCIO, 2014, p. 15), tratando de Propércio, apresenta que o amor é abordado por tópicos que se interligam, como uma espécie de interdependência, ou mesmo, de consequência. Isto indubitavelmente também ocorre em Ovídio e em Tibulo, como assevera Oliva Neto (2013, p. 46), que também as entende como entrelaçadas, sendo, portanto, chave dessas composições poéticas.

Paralelamente à primeira perspectiva, temos o viés conotativo, por meio do qual a poesia se desnuda e consegue se fazer ver como poesia/amada, elaborada por seu poeta/amante e desejada pelo êmulo poético e rival amoroso<sup>7</sup>. Em outras palavras, os elementos referentes à nudez corroboram a construção de uma poesia que, metafórica e não natural, será colocada a nu, ou seja, irá expor o processo compositivo metalinguístico, digamos, sua textualidade. Miller (2013, p. 173) propõe que a partir da elegia 1.1 de Propércio podemos ver Cíntia como amada e poesia. “Este jogo de palavras, nas quais *Cyntia prima* serve de abertura da coleção, revela a divisão entre o tema da narrativa (Cíntia é a primeira por quem me apaixonei) e um comentário metapoético (Cíntia foi o início do livro e seu título)” (MILLER, 2013, p. 173). Ela é a primeira amante do *ego Propertius*, *persona* poética e, ao mesmo tempo, é referência importante ao seu primeiro livro<sup>8</sup>. A elegia 1.2.1, entre outras<sup>9</sup>, vale-se do uso do vocativo *uita* que textualmente equivale ao nome *Cynthia*, a amada. Essa relação nos parece interessante, porque produz um efeito de sentido na construção poética, que corrobora a ideia de que Cíntia não é apenas a amada, mas também a própria narrativa poética. É mister entender *uita* mais do que um chamamento afetivo,

---

<sup>7</sup> Ver MARTINS, 2015b e MARTINS, 2018.

<sup>8</sup> Ver Mart. 18.189.

<sup>9</sup> 1.8.22, 2.3.23, 2.5.18 (não traduzido por Flores em PROPÉRCIO, 2014, p. 100-101), 2.19.27, 2.20.11, 2.20.17, 2.24.29, 2.26.1, 2.26.57 e 2.30.14. Corroboram? Flores: RICHARDSON JR., 2006 – não foi incluído nas referências); (GOOLD, 1990, p. 47): *my love, my dearst*. Contra Flores: FEDELI, 2005, p. 139: “*Mea uita* é um epíteto da amada que adquire uma particular conotação afetiva no verso em que o poeta fala dos primeiros dias de vida de Cíntia: o uso frequente que Propércio – quase exclusivamente no segundo livro – faz do vocativo *uita* referindo-se à Cíntia (1,8,22; 2,5,18; 2,19,27; 2,20,11; 2,20,17; 2,24,29; 2,26,1; 2,30,14 ) remonta à comédia plautina (por exemplo, *Asin*. 614 [ARG.] *Oh melle dulci dulcior tu es. {PHIL.} Certe enim tu uita es mi.*); Poen., 365 [MIL.] *Mea uoluptas, mea delicia, mea uita, mea amoenitas*]; Pseud., 180 [*quibus uitae, quibus deliciae estis, quibus sauia, mamma, mellillae?*]) através da mediação catuliana [45,13– [“sic” *inquit mea uita Septimille ...*” e 109.1 - *Lucundum, mea uita, mihi proponis amorem*]; análogo é o uso de ζωή e ψυχή [Juv. 6.195: *quotiens lasciuium interuenit illud ζωή και ψυχή!*], entretanto deixa claro o caráter afetivo da expressão, o que justifica a limitação do sentido” (Tradução nossa). HEYWORTH, 2009, p. 518: *my life*; CANALLI, 1987, p. 63: *o mia vita*; MOYA; ELVIRA, 2001, p. 155: *vita mía*; TONELLI, 1994, p. 50: *Vita*; VIARRE, 2005, p. 4: *ô ma vie*; VERGER, 1989, p. 83: *vita mía*; NASCIMENTO, 2002, p. 22: *minha vida*; HERNANDEZ, 1999, p. 37: *mi vida*; GIARDINA, 2010, p. 49: *vita mia*.

como propõe Flores (PROPÉRCIO, 2014, p. 34-35; p. 48-49) “querida”, *uita*, antes, ao nosso ver, refere-se à sucessão de eventos.

É preciso entender a relevância dessa construção poética, pois o tema erótico-amoroso ocupa simultaneamente a vida e a poesia. Obviamente entendendo a vida como textualidade temporal, sequência de acontecimentos disjuntivos que compõem a narrativa: “O sujeito amoroso é poeta: entenda-se, existir é ser poeta, a vida é a poesia, o livro de elegias é o mundo” (OLIVA NETO, 2013, p. 47). Agora, o verso de Propércio (1.7.9, “Assim eu passo a vida”, *Hic mihi conteritur uitae modus*)<sup>10</sup> tem seu sentido completo, haja vista que o universo é restrito, limitado à atividade de amar, ou como aqui é defendido, escrever poesia em que o agente e a paciente da relação compõem a cena elegíaca. Esse sentido de *uita*, portanto, tem seu sentido deslocado do **com quem se fala** para o **quem fala** no discurso amoroso, isto é, se desloca do **tu** referente à Cíntia para o **eu** relativo ao sujeito da enunciação poética.

Ainda Oliva Neto (2013, p. 40) nos chama atenção para outras estratégias utilizadas por Catulo na aplicação dos lugares que serão reutilizados e revitalizados pelos augustanos. Entre elas, temos o efeito construído na elaboração de Lésbia<sup>11</sup>, a parceira do poeta, que é, segundo Miller (2013, p. 167), a primeira *puella* nominada na nesse gênero. Tal procedimento é retomado por Tibulo com Délia e Nêmesis, por Propércio com Cíntia e por Ovídio com Corina. Desse modo, fica claro um lugar singular e importante dessas no gênero. A *puella*, a *domina*, a mulher amada, a *scripta puella* é uma *persona* poética sem a qual o gênero não existe em Roma na sua maior parte.

Por outro lado, o *poeta amator* é outro elemento essencial da narrativa elegíaca, pois que completa o par amoroso, cerne da elegia. É por intermédio dessas estórias de amor – episódios de desilusão ou consumação da relação sexual – que se pode encontrar o elemento da referencialidade, base fundamental para a questão da verossimilhança. Johnson (2012, p. 40) explicita:

...mais provável é o fato de que ele [Propércio] cresceu no final de uma espécie de revolução no comportamento erótico em Roma, uma revolução que se refletiu e foi estimulada pelo amor na poesia de amor de várias gerações de poetas romanos no primeiro século a. C.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Todas as traduções de Propércio seguem a edição de Flores (PROPÉRCIO, 2014). O texto latino de Propércio segue GOOLD, 1990.

<sup>11</sup> Ver MARTINS, 2015b.

<sup>12</sup> Todas as traduções de textos críticos modernos são nossas.

Nisso se reitera a importância da perspectiva de separação entre ficção e realidade. Logo, Propércio deve ser entendido como *poeta amator* no “jogo elegíaco”, oferecido ao leitor numa fronteira entre dois mundos simultâneos e inseparáveis. É nessa fronteira que a verossimilhança se constrói e nela a *persona Propertius* não só como poeta, mas também como eu elegíaco se estabelece no romance elegíaco (MARTINS, 2009, p. 149)<sup>13</sup>.

Desse modo se constrói o preceito de que a personalização do *poeta amator* que se refere a si mesmo por um nome próprio histórico produz seus efeitos numa lúcida estratégia poética. Os dois livros de Tibulo, os primeiros três ou quatro livros de Propércio<sup>14</sup> e os *Amores* de Ovídio são narrativas de experiências amorosas personalizadas com essas mulheres amadas, *puellae, dominae* (OLIVA NETO, 2013, p. 46). É mister entender que além da constituição do ἦθος (*éthos*) do *poeta amator* e da *puella amata*, a verossimilhança e a *fides* são elementos sem os quais não é operado o jogo elegíaco na elegia augustana.

## II

**Enquadramento elegíaco.** No microcosmo elegíaco, isto é, no ambiente – e no registro que o caracteriza –, ao qual os *poetae amatores* e as *scriptae puellae* pertencem, podemos observar lugares recorrentes que, em certa medida, operam, delineiam a matéria dessa poesia, sua *res*. Nesse sentido, uma vez que a tópica é agenciada pelas *personae*, tal enquadramento genérico nos permite compreender o uso do léxico associado à nudez propriamente dita bem como daqueles que lhe são conexos.

**Militia amoris**<sup>15</sup>. Tomemos, inicialmente, a milícia do amor que se observa no poema 1.9 dos *Amores* de Ovídio:

*Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido;* 1  
*Attice, crede mihi, militat omnis amans.*  
*Quae bello est habilis, Veneri quoque conuenit aetas.*  
*Turpe senex miles, turpe senilis amor.*  
*Quos petiere duces animos in milite forti,* 5  
*hos petit in socio bella puella uiro.*  
*Peruigilant ambo; terra requiescit uterque –*  
*ille fores dominae seruat, at ille ducis.*  
*Militis officium longa est uia; mitte puellam,*

<sup>13</sup> Ver MARTINS, 2009. Ainda que algo dissonante, é essencial a discussão elaborada no livro de VASCONCELLOS, 2016.

<sup>14</sup> Ver a discussão sobre a divisão do livro dois: MARTINS, 2017, p. 175-192 e MURGIA, 2000, p. 147-252.

<sup>15</sup> Ver SERIGNOLLI, 2009.

*Strenuus exempto fine sequetur amans. (Ov. Am. 1.9.1-10)*<sup>16</sup>

É um combatente todo o amante e possui Cupido seus campos de  
batalha;  
ó Ático, acredita em mim, é um combatente todo o amante.  
A idade apropriada para a guerra é, também, a que convém aos prazeres  
de Vênus;  
é uma vergonha um velho soldado, é uma vergonha o amor num  
velho.  
O ânimo que os generais reclamam a um valoroso soldado,  
esse mesmo o reclama a mulher formosa ao homem seu parceiro.  
Ambos são forçados a vigílias; sobre a terra nua repousam um e outro;  
um monta guarda às portas da sua amada, o outro às do seu  
comandante;  
tem por missão o soldado longas jornadas; faz tu partir a amada,  
e, cheio de coragem, segui-la-á, por caminhos sem fim, o amante.<sup>17</sup>

O “lutar”, em contexto amatório, explicita ato sexual, a *rixa amoris*, cujo cenário pressupõe o quarto, a cama ou o leito, a penumbra e a claridade. Entretanto, vale observar nesta elegia atos inerentes à batalha convencional sendo comparados com a batalha amorosa, principalmente, a persistência e a convicção do *miles amans*.

*Arma graui numero uiolentaque bella parabam* 1  
*edere, materia conueniente modis.*  
*Par erat inferior uersus – risisse Cupido*  
*Dicitur atque unum surripuisse pedem. (Ov. Am. 1.1.1-4)*

Armas, em ritmo pesado, e combates violentos, estava eu prestes  
a cantá-los – o assunto assentava bem o metro;  
Era o segundo verso [ao primeiro]; Cupido soltou uma gargalhada,  
diz-se, e surrupiou-lhe um pé (...)

*cum bene surrexit uersu noua pagina primo,*  
*attenuat neruos proximus ille meos;*  
*nec mihi materia est numeris leuioribus apta,*  
*aut puer aut longas compta puella comas’.* 20  
*Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta*

<sup>16</sup> O texto latino de Ovídio segue OVIDIUS, 1977.

<sup>17</sup> Todas as traduções de Ovídio são da edição: OVIDIO, 2011.

*legit in exitium spicula facta meum,  
lunuitque genu sinuosum fortiter arcum,  
...‘quod’ que ‘canas, uates, accipe’ dixi ‘opus!’* (Ov. Am. 1.1.17-24)

Mal uma nova página se apresenta com o primeiro verso,  
logo faz esmorecer o que vem depois as minhas forças;  
e não tenho assunto apropriado a ritmos mais ligeiros,  
seja ele um rapazinho ou uma jovem elegante, de longos cabelos.”<sup>20</sup>  
Acabava eu de queixar-me, quando ele, de pronto, abriu a aljava,  
escolheu os dardos apontados para me arrasar,  
dobrou com vigor sobre o joelho o arco recurvo  
e disse: “Toma lá, ó poeta, assunto para cantares!”.

**Recusatio.** A *persona Naso*, um poeta épico, muda o rumo da sua poesia, da épica à elegia. Isto é, a batalha empreendida em *epos* heroico é trocada formalmente pelo ritmo sinuoso dos dísticos. Aquilo que se consumou a partir da comparação da *militia amoris* passa a operar a *recusatio* em *res* e *uerba*, em conteúdo e forma. Obra de Cupido que surrupia um dos pés do hexâmetro, ritmo grave (*gravis*), criando o pentâmetro, ritmo leve (*levis*) e, conseqüentemente, quebrando a uniformidade da seqüência hexamétrica, unindo versos *impariter*, como informa Horácio<sup>18</sup>.

28

Nos versos seguintes, o poeta começa a enumerar deuses cuja ação característica é aviltada: Vênus rouba as armas de Minerva, Ceres é obrigada a reinar sobre as montanhas, Apolo é levado a usar a lança e Marte, a lira. O poeta se diz incapaz de produzir poesia grave, pois mal termina um verso outro chega atenuando-o e, dessa maneira, não há matéria para cantar. Termina a seqüência, dizendo que o *nudus Amor* lhe lançou setas. O poeta agora foi atingido pelas setas de Cupido e ele mesmo estará apto a produzir poesia de *res amatoria*, não mais sobre o cenário bélico e heroico, o que pode ser entendido como a segunda tópica elegíaca, a *recusatio* ou recusa do poeta em favor do erótico.

**Exclusus amator.** No ambiente do quarto, evidencia-se a tópica do amante deixado de fora (OLIVA NETO, 2013, p. 52), o *exclusus amator*. Pais ou guardiões são os agentes dessa exclusão garantida por sua autoridade. Todavia, a impossibilidade do encontro também pode se dar pela **recusa da amada** em recebê-lo por não mais lhe desejar. Esse *amator*, a fim de se lamentar por se sentir expulso e abandonado pela amada, pode se posicionar diante da porta e ali passar noites, cantando até de madrugada, lugar comum: ο παρακλαυσίθυρον

---

<sup>18</sup> Hor. Ars, v. 75-78: *Versibus impariter iunctis querimonia primum*; destacamos o v. 75.

(*paraklausíthyron*), ou canto diante da porta fechada. Um exemplo excelente é a elegia de Ovídio, *Amores*, 2.19.

Convém também observar os dois elementos que se conectam ao léxico da nudez: a noite e a porta que, conjugadas à vontade recíproca dos amantes, resultam no encontro e acarretam a luta amorosa. Logo, a porta pode se tornar um obstáculo ou acesso ao ato, da mesma maneira que a noite pode ocultar ou tornar nítidos os amantes. Há que se pensar que a porta aberta ou fechada pode expressar conotativa e fisicamente o desejo de a *puella* consumir o ato.

A *recusatio* também corrobora a compreensão da mulher amada como poesia implícita e figurativamente e, portanto, base constitutiva da metalinguagem. A recusa bélica, como se depreende a partir da *militia amoris*, é a interpretação concreta do indivíduo apaixonado. Enquanto isso, no campo do fazer poético, a *recusatio* é a tópica pela qual o poeta afirma e apresenta suas justificativas para não escrever poesia elevada cuja matéria deve abordar gestas, a exemplo da épica.

*Seruitium amoris*. Impossibilitado para o empreendimento bélico e debruçado sobre o fazer poético, o poeta amante passa a ser controlado por essa amada, o que o coloca na condição de servo – *seruitium amoris*. O controle da porta já o demonstrara. A partir desse viés, a amada passa a ser considerada *domina*, senhora, dona. Ao se tomar a *domina* como poesia, o servo do amor explicita sua submissão ao ofício de *poeta amator*, afinal a poesia o domina. Este domínio da poesia e da amada relaciona-se com *morbis amoris*, já que o poeta atingido pelo *Amor* é sujeito de diversas comorbidades amorosas.

Na elegia 2.12 de Propércio, podemos observar a ação de Cupido que, ao atingir o amante/poeta com suas flechas, faz com que este tome atitudes impensadas<sup>19</sup>, perdendo grandes bens por motivos banais<sup>20</sup> (Prop. 2.12.3-4). Assim, ele não tem mais o controle de si, de sua razão e de seus atos, como se o πάθος (*páthos*), o *affectus concitati*, o colocasse, amante, fora do domínio da *ratio*, do λόγος (*lógos*). A morbidez a que está submetido o poeta amante, portanto, é dúplice: é o domínio do πάθος (*páthos*) em relação à *ratio* (*lógos*) e, por outro lado, é o domínio do ofício de poeta – devedor do *páthos*, assim como da própria *ratio*.

*Aemulus amator*. O amante exige a exclusividade da sua amada, da sua poesia o que o aproxima de um “laço oficial”, *foedus et fides*, uma espécie de casamento. Entretanto, num cenário diametralmente oposto ao matrimônio já

<sup>19</sup> No *Eunuco* de Terêncio e no *Truculento* de Plauto, vê-se a mesma figura do jovem incontinente e pródigo, o que comprova a tese de referências à comédia pelos poetas elegíacos romanos.

<sup>20</sup> Prop. 2.12.3-4: [*qui pinxit amorem puerum*] *is primum uidit sine sensu uiuere amantes,/et leuibus curis magna perire bona.*

que a amada é sua *domina*. Muita vez, os elegíacos expõem suas *personae* poéticas num ambiente do adultério<sup>21</sup>, da cobiça, do *ménage à trois*, do voyeurismo<sup>22</sup> etc.

Um homem jovem que transgredir, amparado nas *cupiditates adulescentiae*,<sup>23</sup> ou no *tirocinium adulescentiae*,<sup>24</sup> às liberalidades de juventude e uma mulher madura, decidida, culta, conhecedora das artes da música, da dança, da poesia e da sedução, nos moldes de Semprônia, de Clódia ou de Volumnia – *exempla* –, veem-se envolvidos em circunstâncias picantes. Desse modo, o lugar *outsider* da elegia, um *demi-monde*,<sup>25</sup> impede que a narrativa seja dirigida por valores morais, antes implica em sua relativa subversão.<sup>26</sup>

Veyne, acertadamente, diz que “a elegia não é um quadro do *demi-monde*”, ela o não descreve, não se baseia em seus absolutos, não impõe valores como verdade. Ela, sobretudo, não se quer verdadeira. O seu enquadramento ficcional é limítrofe com a realidade e não ela mesma. Nesse mundo “de ficção onde as heroínas são mulheres levianas, onde a realidade só é evocada por lampejos” (VEYNE, 2013, p. 18) surge, como sói acontecer, o rival amoroso, aquele que dividirá com o *ego* elegíaco o leito da amada. No primeiro livro de Propércio, os rivais amorosos, Galo, Basso e Pôntico “são” também poetas (MARTINS, 2018), o que nos impele para a realidade, mas ao mesmo tempo nos retém fora dela, isto é, na ficcionalidade<sup>27</sup>.

*Magister amoris*. Após as experiências amorosas do *poeta amator*, ele está preparado para ser *magister*. No exercício do magistério, sente-se capaz de ensinar aos jovens as verdades do sofrimento do amor e estratégias de conquista da amada. A poesia erotodidática – Cairns é referência<sup>28</sup> – é vezo em Ovídio, mas antes há em Propércio. Oliva Neto (2013, p. 52) informa que o mestre Ovídio vai ensinar moçoilos a conquistar meninas e meninos. Se não der certo, e os moçoilos se ferirem na aventura amorosa, como Propércio previne Pôntico, pois amor é chaga e é loucura (*furor*), doutor Ovídio nos *Remédios do Amor* ensina como curar.

Aqui, a chave metalinguística também se instaura: o ensino do amor pode se relacionar aos atos sexuais e afetivos mas, ao escrever sobre o amor, relaciona-se à escrita elegíaca.

<sup>21</sup> Ver Ov. *Am.* 1.4; Prop. 1.11.

<sup>22</sup> Ver Prop. 1.10.

<sup>23</sup> Cic., *Pro Cael.*, 43: *Ac multi quidem et nostra et patrum maiorumque memoria, iudices, summi homines et clarissimi ciues fuerunt quorum, cum adulescentiae cupiditates defuerissent, eximiae uirtutes firmata iam aetate exstiterunt.* (CICERO, 1958).

<sup>24</sup> Sen. *Contr.* 2.6.11: *'Concessis aetati iocis utor et iuuenali lege defungor; id facio [5] quod pater meus fecit cum iuuenis esset. Negabit? Bona ego aetate coepi; simul primum hoc tirocinium adulescentiae quasi debitum ac sollemne persoluo, reuertar ad bonos mores.'* (SENECA THE ELDER, 1974).

<sup>25</sup> Ver VEYNE, 2013, p. 18.

<sup>26</sup> Ver FEAR, 2005, p. 14-18.

<sup>27</sup> Ver HESLIN, 2012.

<sup>28</sup> Ver CAIRNS, 1972.

## III

*Império dos sentidos.* Desse modo, associado a esses *loci*, há um repertório lexical da nudez, operado e ampliado denotativa e conotativamente, que está baseado em alguns núcleos semânticos: a) *lugares do amor*: leito, quarto, porta; b) *tempo*: noite, dia, tarde; c) *ação/inação*: sono, luta, beijo, abraço, desfalecimento; d) *sintomas físicos*: suor, tremor, libido, paixão feroz, fogo, enrubescimento, palidez; d) *seminudez e nudez*: transparência da roupa, veste de Cós, véu, túnica e partes do corpo. Tomemos a elegia 2.15 de Propércio:

<i>O me felicem! Nox o mihi candida! Et o tu lectule deliciis facte beate meis!</i>	1	
<i>Quam multa apposita narramus uerba lucerna, quantaque sublato lumine rixa fuit!</i>		
<i>Nam modo nudatis mecumst luctata papillis, interdum tunica duxit aperta moram.</i>	5	
<i>Illa meos somno lapsos patefecit ocellos ore suo et dixit 'sicine, lente, iaces?'</i>		
<i>quam uario amplexu mutamus bracchia! Quantum oscula sunt labris nostra morata tuis!</i>	10	
<i>non iuuat in caeco Venerem corrumpere motu: si nescis, oculi sunt in amore duces.</i>		
<i>Ó sou feliz! Ó noite radiante! Ó tu, leito ditoso graças aos meus gozos!</i>	1	
<i>Que palavras trocadas sob o fogo aceso, que imensa luta ao se apagar a luz!</i>		
<i>Entre a nudez dos seios combateu comigo e às vezes resistiu retendo a túnica.</i>	5	
<i>Com seus lábios abriu meus olhinhos de sono e me disse: "Ah molenga, estás dormindo?"</i>		
<i>Como nos abraçamos num enlace! Quanto demorou-se em teus lábios o meu beijo!</i>	10	
<i>Não quero perder Vênus num mover-se às cegas: Se não sabes – no amor<sup>29</sup> olhos são guias. (Prop. 2.15.1-12)</i>		

<sup>29</sup> Alteramos a grafia em português para minúscula, contrariando a lição de Gontijo Flores (PROPÉRCIO, 2014, *passim*), pois acreditamos que a maiúscula só deve ser utilizada quando o amor é uma referência a Cupido.

Sob a égide da felicidade (*O me felicem!*), a *propositio* da elegia se impõe. O tempo se impôs: a noite cuja luminosidade repercute o sentido do oximoro (*O nox mihi candida*) para o *ego* elegíaco que acabara de se expor (*me*)! O dístico, que na sequência apresenta um interlocutor incomum, o leito, cuja principal qualidade é ter tido como hóspedes os “meus gozos”, nos parece engenhoso. Literalmente “ó leito, te tornaste feliz (*lectule facte beate*) por meus gozos” (*deliciis meis*). O dístico seguinte introduz a ação: *narramus multa uerba* com luzes apostas (*apposita lucerna*), isto é, as palavras entre os amantes estão acesas com o fogo dos corpos. Quando as luzes se apagam (*sublato lumine*), caímos na batalha forte (*quanta rixa*).

Em paralelo, parataticamente, são construídos dois instantâneos em dois dísticos: o primeiro expõe a seminudez dos seios da amada em combate com o *ego* elegíaco (*luctata est mecum nudatis papillis*). O segundo expõe que a amante, às vezes, tentava se cobrir com sua túnica. Se só às vezes abria a túnica, com os lábios a amada tentava abrir os olhos do amante. “Com seus lábios abriu meus olhinhos”: um encontro de dois sentidos (*ore suo patefecit lapsos ocelos*). E com abraço mútuo um beijo demorado encaminha: “Não quero perder Vênus num mover-se às cegas (...) – no amor olhos são guias” – *non iuuat in caeco Venerem corrumpere motu (...) oculi sunt in amore duces*.

Há recorrência da candidez<sup>30</sup> (*candida*) e da cor púrpura<sup>31</sup> ou avermelhada em muitas elegias. As menções ao aspecto cândido dizem respeito à brancura como também podem ser entendidas como o brilho em meio ao calor: depois de toda a agitação dos corpos movidos pela paixão, há como resultado a resplandecência.

Nas situações em que são expressos os sintomas do amor, encontramos palavras como *furor*<sup>32</sup>, cujo significado diz respeito à loucura, ao amor e paixão violenta, a um estado de intensa excitação que gera outro efeito: o *ignis*<sup>33</sup>. Podemos também pensar na utilização metonímica do calor, *aestus*<sup>34</sup>, como referência à ambientação do ato amoroso cujo exemplo saboroso é Ovídio em *Amores*, 1.5.1-2 ou mais, explicitamente, em 3.2.29-30, 3.5.7-8 e 3.5.36: *aestus amoris erat* – “era calor do amor”. Pois bem, esse campo semântico do fogo e do calor abre duas possibilidades. A primeira delas evoca o ambiente, as tochas ou as

<sup>30</sup> Apresentamos em rodapé a ocorrência dos termos que discutimos no *corpus* composto de Propércio, Tibulo e Ovídio nos *Amores*. Em negrito aqueles a que supomos prototípicos. *candida*: (Prop. 1.20.38; 2.3.9; 2.22a.5; 2.22a.8; 2.29b.30; 3.11.16; 3.17.29. Tib. 1.3.94; 1.5.24; 3.2.10; **3.2.18**; **3.4.34**; **3.8.12**; 3.10.17. Ov. *Am.* 1.4.7.; **1.5.10**; **1.7.40**; **2.4.39**; 2.7.5; 3.3.5; 3.5.10).

<sup>31</sup> *purpureus*: Prop. 1.20.38. Tib.: 3.4.30; 3.12.13. Ov. *Am.* 1.3.14; 1.8.12; 1.14.20; 2.138; 2.5.34; 2.9b.34; **3.14.23**.

<sup>32</sup> *furor*: Prop. 1.1.7; 1.4.11; 1.13.20. Tib.: 1.1.49; 1.6.74; 3.9.7. Ov. *Am.* 2.2.13; 3.6.87; 3.14.7.

<sup>33</sup> *ignis*: Prop. 1.1.27; 1.6.7; 1.9.17; 2.34.44; 3.18.20. Tib.: 1.1.6; 1.1.48; **2.3.56**; 2.4.40; 3.7.134; 3.11.6; Ov. *Am.* **1.2.9**; 1.6.57; 1.15.27; 1.15.41; **2.16.11-12**; 2.19.15; 3.9.56.

<sup>34</sup> *aestus*: Prop. 2.28.3; 3.33.43; 3.20.11; 3.24.17; Ov. *Am.* 1.5.1; 3.2.39; 3.5.7-8 e 36.

flamas, responsáveis pela iluminação da noite (*nox, noctis*)<sup>35</sup>, que representa o elemento temporal mais característico para a relação sexual e para o ato da escrita, já que amiúde a composição poética se dá à noite. A segunda possibilidade de leitura de *ignis* repousa sobre o aspecto de vermelhidão e *rubor*<sup>36</sup> que, por extensão, se associa à chama do amor ou ao brilho da paixão. Nesse sentido, brilho, claridade, vermelhidão e enrubescimento se conjugam, além de ocupar o mesmo cenário escuro das noites e o espaço do *lectus*<sup>37</sup>, do *torus*<sup>38</sup>.

*Lectus* amplia o sentido de *torus*. É mister conferir Propércio 4.8.27-28; 4.11.85-86 e Tibulo 1.1.43-44, pois que *torus? Lectus?* pode ser entendido como o leito do amor e do adultério. É nele em que o poeta se dedica à poesia, já que também é reconhecidamente uma espécie de assento destinado à leitura e onde ocorre o registro poético. Vale conferir a natureza do participio passado do verbo *lego, -is, lectum* e o substantivo *lectus,-i*, é isto que Propércio em 2.23.26 faz interagir: *scripta puella a lecta Cynthia*.

Observemos os termos *nudus*<sup>39</sup> e *uestis*<sup>40</sup>, relacionados também à ideia de *nequitia*<sup>41</sup> na sociedade romana. *Nequitia* pode ser entendida como devassidão, lascívia ou sexualidade exagerada, exacerbada, libertinagem etc. É dessa maneira que diversos tradutores a entenderam. Em Ovídio, por exemplo, em *Amores*, 2.1.2, Ascencio André propõe: “eu, o famoso Nasão, poeta de indecências, que experimentei/*ille ego nequitiae Naso poeta meae*” (OVÍDIO, 2011, p. 65). Logo, o poeta assume ser atuante na devassidão, construindo o verossímil do poeta amante ou amante poeta. Por sua vez, em 2.6, Propércio argumenta que a vida devassa, libertina é historicamente marcada a partir do momento em que as casas passaram a ter pinturas libidinosas em suas paredes. Essas teriam “ensinado” as

<sup>35</sup> *nox*: Prop. 1.1.33; 1.6.7; 1.10.3; 1.17.10; 2.15.1; 2.15.24; **2.20.25**; 2.23.11; 2.24b.19; 2.24b.42; 2.32.29; 3. 6.53; 3.13.1; 3.15.2; 3.15.26; **3.16.1**; 3.17.11; 3.20.13; 3.20.22. Tib.: 1.2.24; 1.2.63; 1.2.78; **1.6.32**; 1.8.64; 1.9.42; 1.9.63; 2.1.12; 2.6.49. Ov. Am. 1.2.3; **1.4.60-61**; **1.5.6**; **1.6**; 1.9.45; 1.10.30; 1.11.3; 1.11.13; 1.13.46; 2.10. 27; **2.19**; **3.1.50**; 3.5.1; 3.7.25; 3.14.7.

<sup>36</sup> *rubor*: Ov. Am. 3.3.5-6.

<sup>37</sup> *lectus*: Prop. 1.3.35; 1.8b.33; 1.12.3; 2.1.45; 2.2.1; 2.9a.45; 2.15.2; 2.20.24; 2.22b.47; **2.23.26** [*lecta Cynthia*]; 2.29b.24; 2.33c.41; 2.34.17; **3.6**; 3.8.37; 3.20.2, 21 e 32; **4.8.27-28** [*lectus e torus*], 27 e 35 [*ménage*]; **4.11.85-86** [*lectus e torus*]. Tib. **1.1.43-44** [*lectus e torus*]; 1.2.19; 1.5.7; 1.9.57; 1.19.1. Ov. Am. 2.5.61; **2.10.20**; 3.11b.45; **3.14.20**.

<sup>38</sup> *torus*: Prop. 1.1.36 [*locum ou torus*]; 1.3.12; 1.3.34; **1.14.20**; 2.17.4; 2.23.22; 2.26b.24; 2.29b.35; 3.12.6; 3.20.10 e 14; 3.21.8; 4.11.72; Tib. 1.2.58; 1.2.77; 1.3.26; 1.8.62; 2.5.100; 3.6.60; Ov. Am. **1.4.15** [*ménage*]; 2.7.18; 2.11.31; 3.14.32.

<sup>39</sup> *nudus*: Prop. 1.2.8; **2.1.13**; 2.15.5, 2.15.13, 2.15.15, 2.15.16; 2.19.15; 2.24b.52; **3.8.8** [*nudus x rixa*]; 3.14.4, 3.14.13, 3.14.19; Ov. Am. 1.3.14; **1.5.24**; 1.10.15 [*nudus Amor*]; **2.15.25**.

<sup>40</sup> *uestis*: Prop. 1.2.2; 2.1.6, 2.1.15, 2.1.38a; 4.5.57 [*uestis Coa*]; 1.4.14 [*tacita uestis*]; 2.2.21; 2.15.18; 3.10.15; 3.14.27 [*uestis Tyriae*]; 3.17.32 [*uestis fluens*]; 4.7.8. Tib. 1.7.47; 1.8.13; 1.9.56; 1.10.61; 1.10.27; 2.1.13 [*uestis pura*]; 2.3.53; 2.4.30 [*uestis Coa*]; 2.5.7; 3.4.36; 3.7.121 [*uestis Tyrio*]; 3.8.12. Ov. Am. 1.4.48; 1.6.19; 1.10.16; **3.1.9** [*tenuissima uestis*]; **3.2.27**, 3.2.28, 3.2.36, 3.2.41; 3.6.79; 3.13.24, 3.13.27 [*alba uestis*].

<sup>41</sup> *nequitia*: Prop. 1.6.26; 1.15.38; 2.5.2; 2.6.30; 2.23.30 ou 2.24.6; 3.10. 24; 3.19.10. Ov. Am. 2.1.2; 3.1.17; 3.4.10; 3.11b.37; 3.14.17.

meninas a amar e lhes inculcar o desejo, a devassidão. Nesse sentido, o poeta acentua o caráter didático da pintura, construindo uma relação com sua poesia erotodidática. Estamos, pois, diante do *ut pictura elegia*.

*Templa Pudicitiae quid opus statuisset puellis,* 25  
*si cuiuis nuptae quidlibet esse licet?*  
*Quae manus obscenas depinxit prima tabellas*  
*et posuit casta turpia uisa domo,*  
*illa puellarum ingenuos corrumpit ocellos*  
*nequitiaeque suae noluit esse rudis.* 30  
*ah gemat in tenebris, ista qui protulit arte*  
*orgia sub tacita condita laetitia!*  
*Non istis olim uariabant tecta figuris:*  
*tum paries nullo crimine pictus erat.*

Por que as jovens fariam templo à Pudicícia 25  
se casadas só fazem o que bem querem?  
A mão que obscenas telas primeiro pintou  
e pôs em casta casa imagens vis  
já corrompeu os nobres olhinhos das jovens  
e apresentou-lhes a libertinagem. 30  
Ah! que gema num breu quem revelou com arte  
a orgia oculta nos prazeres mudos!  
Outrora tais figuras não ornavam os lares,  
nem se pintavam crimes nas paredes. (Prop. 2.6.25-36)

Desse modo, a *nequitia* opõe-se ao caráter íntegro do homem *probus*, algo virtuoso para essa sociedade, que pode ser comprovada pela legislação moralizante constituída sob os auspícios de Augusto<sup>42</sup>. É nesse contexto que a *nequitia* opera na poesia verossimilmente a subversão da moral, que, no caso dos jovens rapazes, é tolerada, como vimos. A nudez, portanto, característica do ato sexual é descrita e explícita em muitas passagens de Propércio e Ovídio. Propércio, por exemplo, diante da recusa da *puella* em tirar suas roupas, passa a rasgá-las e, em seguida, ao amor, ao ato sexual.

A noite cândida (*nox candida mihi*) pode ser também interpretada como noite radiante, e nela, observa-se a presença do fogo e da luz (*ignis, lucerna e furor*), que ora são tomados pelo sintoma do desejo excessivo, ora pela claridade da cena, ora pelo esforço físico do ato sexual. A *nequitia*, portanto, algo que deve

---

<sup>42</sup> Ver MARTINS, 2019, p. 37-66.

ser exercido em sua completude para que os sentidos transbordem do poema. E é nesse ambiente que se dá o embate físico (*rixa amoris*).

Tomemos novamente a elegia 2.15 de Propércio:

*Ipse Paris nuda fertur periisse Lacaena,  
cum Menelaeo surgeret e thalamo:  
nudus et Endymion Phoebi cepisse sororem* 15  
*dicitur et nudus concubuisse deae.  
Quod si pertendens animo uestita cubaris,  
scissa ueste meas experiere manus:  
quin etiam, si me ulterius prouexerit ira,* 20  
*ostendes matri bracchia laesa tuae.  
necdum inclinatae prohibent te ludere mammae:  
uiderit haec, si quam iam peperisse pudet.  
Dum nos fata sinunt, oculos satiemus amore:  
nox tibi longa uenit, nec reditura dies.*

Dizem que Páris pereceu por ver Lacena  
andar nua no lar de Menelau 15  
e nu dizem que Endímion seduziu a irmã  
de Febo e se deitou com a Deusa nua.  
Porém se insiste em deitar-te sem despir-te,  
sentirás minha mão rasgar-te a roupa:  
e mais – se acaso a ira me levar mais longe,  
tua mãe verá marcas nos teus braços. 20  
Peitos caindo ainda não te impedem brincos<sup>43</sup>:  
isso só faz pudor em quem pariu.  
Farte-se o olhar no amor enquanto o Fado assente:  
vem longa noite e o dia já não volta. (Prop. 2.15.13-20)

A tentativa da *puella* se manter “composta”, isto é, com roupa, não caracteriza a inapetência para o amor. Ao contrário, ela o deseja. Caso contrário nem sequer permitiria a entrada do amante, seria ele um *exclusus amator* diante do παρακλαυσίθυρον (*paraklausíthyron*). A resistência dela parece alimentar o *furor* de ambos, loucura, tesão, *crush* e, em certa medida, uma “violência”

---

<sup>43</sup> Acreditamos que a tradução opera a obscuridade. Literalmente “*necdum inclinatae prohibent te ludere mammae*”: “não é como se teus seios flácidos te impedissem de brincar, jogar”. O que nos parece ser boa ironia. De acordo com FEDELI, 2005, p. 453, a expressão *mammae inclinatae* tem sentido oposto ao de *stantes papillae*. Assim, o uso é absolutamente pejorativo.

assentida<sup>44</sup>, *rixa*. Digamos que isto faz parte do *ludus, iocus* elegíaco, *ludere*. Lembremos que o casal nos primeiros versos adere à *rixa*. A amante o chama de *lente*, o que soa como provocação diante da falta de “atitude”, da preguiça do parceiro. É nesse contexto que os beijos e as preliminares ocorrem e a menção explícita à Vênus, aos seios e à recusa são elementos importantes nessa estória. É mister lembrar que a *recusatio* faz parte da maneira de ser do romano no período augustano<sup>45</sup>, a começar pelo próprio imperador, como assevera Freudenburg (2014, *passim*).

Podemos também pensar na elegia inicial do livro I de Propércio, e entender que tal excerto é apenas mais uma das diversas passagens em que se reverberam os lugares-comuns do amor. O poeta, afirmando ter sido intocado por Cupido até se enamorar por Cíntia, explícita, por meio de seus versos, seu sofrimento amoroso.

*Tum mihi constantis deiecit lumina fastus  
et caput impositis pressit Amor pedibus,  
donec me docuit castas odisse puellas* 5  
*improbis, et nullo uiuere consilio.  
Et mihi iam toto furor hic non deficit anno,  
cum tamen aduersos cogor habere deos.*

36

Então Amor tirou-me a altivez do olhar 3  
e esmagou minha testa com seus pés  
até que me ensinou sem pejo a odiar 5  
moça casta e a viver em desatino.  
Já faz um ano que o furor não me abandona  
e ainda sofro os Deuses contra mim. (Prop. 1.1.3-8)

A respeito da tradução de Flores (PROPÉRCIO, 2014), a manutenção do termo “furor” parece interessante para sustentar a ambiguidade existente entre ira, raiva e sentimentos negativos contra o Amor – afinal o poeta foi alvo, vítima de Cupido – e, simultaneamente, a paixão violenta que ainda o arrebatava com relação à amada, motivo pelo qual tanto lamenta no decorrer dos outros versos dessa elegia. Portanto, o poeta adverte: “A mim a nossa Vênus traz noites amargas,/ e nunca me abandona um vão amor./ Aconselho, evitai meu mal! Que cada um cuide/ do costumeiro amor sem permutá-lo” (Prop. 1.1.33-36).

<sup>44</sup> FLORES (PROPÉRCIO, 2014, p. 331) aproxima esta “violência” daquela pintada por Ovídio em *Amores*, 1.7. Não cremos que se deve fazer esta comparação. Lá a violência é feroz. A amada chora, o amante se arrepende, o que não acontece neste caso.

<sup>45</sup> Ver FREUDENBURG, 2014.

Em 1.4 dirigindo-se ao suposto poeta iâmbico Basso, Propércio compara a beleza de Cíntia às de Antíope e Hermíone, dizendo:

*Cynthia non illas nomen habere sinat:  
nedum, si leuibus fuerit collata figuris,  
inferior duro iudice turpis eat.* 10  
*haec sed forma mei pars est extrema furoris;  
sunt maiora, quibus, Basse, perire iuuat:  
ingenuus color et motis decor artubus et quae  
gaudia sub tacita discere ueste libet.*  
*Quo magis et nostros contendis soluere amores,* 15  
*hoc magis accepta fallit uterque fide.*

Cíntia não deixará que tenham nome:  
mesmo se um duro júri a compara a figuras  
tão finas – nunca sairá por baixo! 10  
Porém no meu furor beleza vale pouco;  
por outras coisas, Basso, aceito a morte:<sup>46</sup>  
sua cor pura, a graça, a longa arte e os gozos  
que colho em sua saia silenciosa!  
Quanto mais tentas acabar com o nosso amor 15  
com mais fidelidade te enganamos. (Prop. 1.4.8-16)

37

Se Cíntia fosse comparada à Hermíone, ou à Antíope, ou a outras da idade da beleza, não deveria nada a estas *leuibus figuris*. Poesias, mulheres ou pinturas? Afinal, a *figura* é tão arte quanto a *poesis* ou a *elegia* cuja característica de ser *leuis* ou *tenuis* é essencial. Diante do *furor* do *ego* elegíaco, outras coisas são maiores e, por meio delas, ele mesmo aceita a morte: *ingenuus color* (*candidus?*), *motis decor artubus*, *gaudia* que sob a *ueste tacita* colhe. Nesse sentido, longe do *furor* que, às vezes, se aproxima da violência consentida, temos o *furor* que se move nos gozos – *gaudia* sob as vestes onde a nudez se apresenta sob a tutela do tato, o toque.

#### IV

**A construção dos sentidos.** Ainda em Propércio, na elegia 2.10, operando uma *recusatio*, o eu elegíaco aconselha os jovens a cantarem Vênus, e aqui se coloca ao lado deles, haja vista: “eu cantarei guerra” – como o conselho destinado aos velhos – “após minha amada” (Prop. 2.10.7-8). Propércio consolida a imagem

<sup>46</sup> Discordamos da maiúscula em “Morte” na tradução.



se como uma narrativa disjuntiva de uma história de amor (MARTINS, 2018, p. 32).

Essa elegia, em certa medida, estabelece um diálogo com a elegia 1.6 em que Propércio em interlocução com Tulo propõe:

*Non ego nunc Hadriar uereor mare noscere tecum,  
Tulle, neque Aegaeo ducere uela salo,  
cum quo Rhipaeos possim conscedere montis  
ulterisque domos uadere Memnonias;  
sed me complexa remorantur uerba puellae,  
mutatoque graues saepe colore preces.* 5

Hoje não temo ver contigo o mar Adriático,  
ó Tulo, ou velejar no undoso Egeu,  
contigo eu poderia escalar os Rifeus  
e ultrapassar os lares dos Memnônios,  
mas ela me retém com palavras, abraços 5  
e várias graves preces, furta-cor. (Prop. 1.6.1-6)

O poeta apresenta, ao mencionar mares, montes e povos, temáticas dos grandes feitos – *gestae* –, das viagens e batalhas heroicas, ou seja, da matéria épica, de certa maneira, sustentado o viés metapoético numa *recusatio*. Sob este aspecto, ele recupera na elegia 2.1.17-46, temas histórico-heroicos. Da mesma maneira, nega se debruçar sobre isso e afirma: “ela me retém com palavras, abraços/ e várias graves preces, furta-cor” (Prop. 1.6.5-6). Desse modo, é a matéria poética erótica que se torna objeto do poeta, submisso à servidão.

Wyke (1987, p. 56) evidencia alguns elementos na poesia que indicariam essa transposição de um mundo real ao mundo ficcional e poético, mencionando a alteração da topografia. Ecoando Hesíodo e Calímaco, Propércio também usa uma topografia particular. A partir da elegia 2.10, a ambientação do mundo elegíaco muda. As referências às paisagens italianas tornam-se indicações concernentes ao mundo da linguagem, adequando figuras outrora realistas para seu novo *habitat*<sup>47</sup>.

A respeito dos versos 10-13, Wyke (1987, p. 48) apresenta a possibilidade de esses serem tidos como responsáveis por restabelecer o “realismo” nas narrativas. Todavia, os atributos à figura de Cíntia são constituintes da caracterização elegíaca: os pés suaves da amada podem ser uma comparação

---

<sup>47</sup> Ver FEDELI, 2019.

entre a métrica elegíaca e a métrica do hexâmetro datílico. Com um pé roubado, a elegia se torna mais leve que a épica.

Um dos aspectos evidenciados para que seja possível tomar a mulher presente na poesia de Propércio como elemento ficcional está na banal pluralidade dos sentimentos e da dinâmica do casal, com oscilações que parecem funcionar como espécie de representação genérica daquilo a que estão sujeitos homens e mulheres na relação amorosa. Dessa forma, podemos observar distanciamento do que é relativo a uma única relação amorosa, de um único par amoroso e, portanto, concernente a uma história (MARTINS, 2015a, p. 136).

Harmoniza-se aqui também a ideia de que a elegia não retrata algo acerca da realidade da sociedade, mas acerca de um mundo ficcional que é limítrofe à realidade. A figura da mulher ora heroína, ora cortesã é insustentável e incoerente quando pensada a níveis da realidade de apenas uma única mulher. E ainda é necessário ponderar a possibilidade de serem encontradas distorções a respeito da figura feminina, tanto se são apresentados dados concretos na ficção, quanto se procuramos a realidade nesse universo ficcional (HALLET, 2012, p. 373).

Parece-nos que a correlação entre verossimilhança/verdade e metapoética elegíaca é essencial, pois é justamente nesse detalhamento que podemos compreender a nudez elegíaca. As elegias 1.2 e 2.15 de Propércio em diálogo com as primeiras elegias do primeiro livro de *Amores* de Ovídio e com as elegias 1.6 e 1.8 de Tibulo podem descortinar nossa questão.

Vejamos a elegia 1.2 de Propércio:

*Quid iuuat ornato procedere, uita, capillo  
et tenuis Coa ueste mouere sinus,  
aut quid Orontea crinis perfundere murra,  
teque peregrinis uendere muneribus,  
naturaeque decus mercato perdere cultu, 5  
nec sinere in propriis membra nitere bonis?  
Crede mihi, non ulla tuae est medicina figurae:  
nudus Amor formae non amat artificem.  
Aspice quos summittat humus non fossa colores,  
ut ueniant hederæ sponte sua melius, 10  
surgat et in solis formosius arbutus antris,  
et sciat indocilis currere lympha uias.  
Litora natiuis persuadent picta lapillis,  
et uolucres nulla dulcius arte canunt.  
Non sic Leucippis succendit Castora Phoebe, 15  
Pollucem cultu non Helaira soror;  
non, Idae et cupido quondam discordia Phoebos,*

*Eueni patriis filia litoribus;  
 nec Phrygium falso traxit candore maritum  
 auecta externis Hippodamia rotis: 20  
 sed facies aderat nullis obnoxia gemmis,  
 qualis Apelleis est color in tabulis.  
 Non illis studium uulgo conquirere amantis:  
 illis ampla satis forma pudicitia.  
 Non ego nunc uereor ne sim tibi uilior istis: 25  
 uni si qua placet, culta puella sat est;  
 cum tibi praesertim Phoebus sua carmina donet  
 Aoniamque libens Calliopea lyram,  
 unica nec desit iucundis gratia uerbis,  
 omnia quaeque Venus, quaeque Minerua probat. 30  
 His tu semper eris nostrae gratissima uitae,  
 taedia dum miserae sint tibi luxuriae.*

De que vale, querida, o enfeite nos cabelos  
 e essa veste de Cós com finas dobras,  
 inundar os teus cachos com mirra do Orontes,  
 vender-te por algum presente exótico,  
 perder nas compras o teu charme natural, 5  
 vetando o brilho próprio do teu corpo?  
 Tua figura não precisa de retoques:  
 o Amor é nu – não ama os artifícios.  
 Olha as cores que a terra inculta floresceu,  
 nascem melhor as heras sem auxílio, 10  
 mais belo cresce o arbusto em grutas solitárias  
 e a água sabe seu caminho indócil.  
 Com suas conchas nativas as praias seduzem  
 e sem arte é mais doce o canto da ave.  
 Leucípe Febe não queimou Castor assim, 15  
 nem Helaíra a Pólux – com enfeites;  
 nem luta em rio pátrio entre cúpido Febo  
 e Idas, de Eveno a filha provocou;  
 nem foi com falso alvor que fisgou seu esposo  
 Hipodâmia levada em carro Frígio: 20  
 seu rosto não devia nada para as joias,  
 tal como a cor dos painéis de Apeles.  
 Não desejavam conquistar qualquer amante:  
 o seu pudor bastava por beleza.  
 Não tenho medo de perder para os rivais: 25

se a moça agrada um só – já basta, é bela;  
sobretudo se Febo te concede os cantos  
e liberal Calíope – a lira Aônia;  
se não te falta a graça da agradável fala,  
nem um dos dons de Vênus e Minerva. 30  
Tu serás sempre a mais querida em minha vida,  
se te causarem tédio os tristes luxos. (Prop. 1.2)

Propércio, após ceder ao Amor, passa a se referir à beleza de Cíntia por meio do desprezo a ornamentos e artifícios que têm a finalidade do embelezamento das mulheres. Aqui, são criticados negativamente o enfeite nos cabelos, a veste de Cós, a mirra do Orontes e, a partir do verso 15, são dados *exempla*<sup>48</sup> – retomada de exemplos mitológicos a fim de ligar na consciência um evento – como ferramenta de sustentação e embasamento das ideias expostas.

Retomando a léxico da nudez construída, evidencia-se o termo “veste de Cós sem finas dobras” (v. 2). O tecido Cós é constituído por uma seda fina e transparente, erotizada. Heyworth (2009, p. 12) entende que a veste de Cíntia é matéria da elegia, assim também entende Flores (PROPÉRCIO, 2014, p. 325). Pode-se também associar as dobras com a forma, uma vez que os zigue-zagues dos versos são mimetizados pela ondulação. Dessa forma, a seminudez explicitada pela veste de Cós iconiza, de um lado, o erótico da figura feminina, de outro, põe a nu a elegia em *res* e *uerba* ou em conteúdo e forma.

No segundo livro de Propércio, os dez poemas iniciais ressaltam aspectos físicos e anímicos de Cíntia e fazem menções diretas a ornamentos e adereços utilizados para elevar a beleza das mulheres. Todavia, o ponto de defesa do *ego* elegíaco está no aspecto natural, sob o discurso de que não são esses artifícios os reais atrativos do amante à amada, mas sim, a sua nudez.

Retomemos a elegia 2.1, na qual a veste de Cós é mencionada novamente.

*Quaeritis unde mihi totiens scribantur Amores,* 1  
*unde meus ueniat mollis in ore liber.*  
*Non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo:*  
*ingenium nobis ipsa puella facit.*  
*Siue illam Cois fulgentem incedere cerno,* 5  
*totum de Coa ueste uolumen erit;*  
*seu uidi ad frontem sparsos errare capillos,*  
*gaudet laudatis ire superba comis;*

---

<sup>48</sup> Segundo Martins (2009, p. 93), “na elegia I, 2, há uma série de *exempla* que funcionam como tratamento de uma *quaestio finita*, no caso, a questão da beleza natural”. Ver também MARTINS (2016).

*siue lyrae carmen digitis percussit eburnis,  
 miramur, facilis ut premat arte manus;* 10  
*seu compescentis somnum declinat ocellos,  
 inuenio causas mille poeta nouas...*

Quereis saber por que eu escrevo meus Amores<sup>49</sup>,  
 por que meu livro vem suave aos lábios?  
 Não é Calíope que dita, nem Apolo -  
 quem gera o meu talento é minha amada.  
 Se a vejo refulgir com seu manto de Cós, 5  
 com veste Côa vem o meu volume;  
 se vejo os cachos revoando sobre a fronte,  
 se orgulhará do meu louvor às mechas;  
 se com dedos ebúrneos toca à lira uns versos,  
 admiro as mãos num ágil movimento; 10  
 se ao sono entrega os seus olhinhos relutantes,  
 poeta encontro novas causas, mil... (PROP. 2.1.1-12)

Reforça-se nesse trecho que a nudez não só está a serviço do erótico figurativizado, mas também da metalinguagem. A partir dos poemas, observamos a poesia sendo desnudada diante dos olhos do leitor, assim como a amada se desnuda diante do amante, do poeta. Logo não se pode limitar esta poesia a um só dos eixos.

Os versos 5-6 apresentam a veste de Cós como responsável por excitar o *ego* elegíaco e, mais adiante, os versos 13-14 explicitam a *rixa* que tem por consequência final o estado nu da amante, a partir da remoção de seus véus no momento do ato. Pode-se então observar as duas chaves de interpretação muito bem construídas. Pelo primeiro viés, o amante é atraído pela amada nua, natural: quanto menos artifícios, mais ele a deseja. Nesse sentido, a veste de Cós, os véus e, ainda, as sedas Árabes mencionadas na elegia 2.3 corroboram a construção da seminudez que, a partir da luta amorosa, irá se transformar em nudez.

Para a construção do segundo viés, o poeta passa, a partir do quinto verso, a mencionar, além da veste de Cós, os cachos do cabelo, os dedos que tocam a lira, os olhos relutantes de sono e conclui: “se ela faz qualquer coisa ou fala algo qualquer, do nada nasce uma sublime história” (Prop. 2.1.15-16). Qualquer atitude ou qualquer elemento inato, inerente à amada, haja vista não haver menções a artifícios ou adereços nesses versos, são motivos de inspiração ao

---

<sup>49</sup> Ovídio iniciou a compor *Amores* entre 15-16 a.C., já Propércio começa a compor entre 25-26 a.C. e termina o livro IV em 16. Tal dado nos leva a crer que Ovídio tenha pensado neste verso para dar o nome aos seus primeiros quatro livros.

poeta para que este escreva poesia. Desse modo, os versos que compõem a elegia em questão são argumentos que sustentam sua proposição nos versos iniciais: “quem gera meu talento é minha amada” (Prop. 2.1.4).

Voltando à elegia 1.2, alguns entendem *culta puella* em “*uni si qua placet, culta puella sat est*” (v. 26) com um aspecto que transcende ao físico e, daí, acredita-se que a beleza natural defendida pelo eu elegíaco possa dizer respeito à *puella docta*. Por nosso turno, parece que a beleza está longe da doutrina platônica sugerida por Flores (PROPÉRCIO, 2014, p. 326); antes está mais ligado ao físico, ao concreto. Outra questão que se impõe é a distinção entre *docta puella* e *culta puella*. *Doctus*, adjetivo derivado *docere*, impõe-se como atributo daquele que é ensinado, experto. Já o *cultus* deriva do verbo *colere*, “cultivar”, “gerar”, donde temos aquilo que brota da própria natureza, ou mesmo, enfeitado, esmerado, bem-acabado, logo longe do sentido de refinamento ou transcendente ao físico. Heyworth (2009, p. 518) traduz o verso em questão “*if a girl pleases one, she is well enough turned out*”, portanto muito distante de um “belo transcendente” ou de uma *docta puella* no sentido estrito<sup>50</sup>.

No curso do poema, vários exemplos mitológicos são utilizados como comparação à natureza, esta caracterizada como bela, completa e encantadora por si própria, aqui retomando o aspecto natural e a nudez das paisagens e de seus seres vivos, da poesia, da mulher e do Amor já que, segundo Propércio, “Tua figura não precisa de retoques/e o Amor é nu: não ama os artifícios” (vv. 7-8).

E é no verso 13 que a ideia de oposição entre natural e artificial se dá com clareza: “com suas conchas nativas as praias seduzem e sem arte é mais doce o canto da ave”. O nativo, encontrado sem ornamento e em nudez é belo e atraente. Ademais, os belos arbustos cresceriam em grutas solitárias (v. 11), o que, relacionado ao verso 26, entrelaça a ideia de que “se a moça agrada a um só, já basta, é bela”. Nesse sentido, outro traço característico da *puella* de Propércio é aqui constituído: a popularização e a vulgarização de Cíntia. Afinal, como vimos em 2.23.25-26: “*Tu loqueris, cum sis iam noto fabula libro/et tua sit toto Cynthia lecta Foro?*”, “Assim tu falas, quando és tema de teu livro/ e tua Cíntia é lida em todo Foro?”. Ou em 2.5.1-2: *Hoc uerum est, tota te ferri, Cynthia, Roma/et non ignota uiuere nequitia?*, “Cíntia, é verdade que andas na boca de Roma,/ infame por tua vida libertina?”.

Que as descrições dessa mulher são incoerentes e plurais entre si já é sabido; todavia, o poeta, em defesa do seu fazer poético, afirma que se apenas a

---

<sup>50</sup> Corroboram o argumento: Giardina (2010, p. 51): “se una donna piace a un uomo solo, è sufficientemente ornata”. Moya e Elvira (2001 p. 159): “la joven que agrada a uno solo bastante adornada está”. Canalli (1987, p. 65): “una fanciulla se piace a uno soltanto è già abbastanza adorna”. Goold (1990, p. 49): “if a girl finds favours with one man, she is adorned enough”. Viarre (2005, p. 4-5): “si elle plait à un seul, une jeune femme est assez parée”.

um [leitor] seus escritos agradarem, sua poesia e seu trabalho já serão válidos. Entretanto, o excerto a seguir alimenta a questão levantada:

*Haec tibi contulerunt caelestia munera diui,* 25  
*haec tibi ne matrem forte dedisse putes.*  
*non, non humani partus sunt talia dona:*  
*ista decem menses non peperere bona.*

Os Deuses te ofertaram dons celestiais: 25  
 não penses que eles vêm da tua mãe!  
 Não, não, teus dotes não provêm de um parto humano,  
 dez meses não pariram teus talentos. (Prop. 2.3.25-28)

Os dons de Cíntia são tão elevados que não podem ser frutos de mãos humanas; todavia, se Cíntia é a poesia de Propércio, essa qualificação demonstra a própria consciência do poeta em relação ao seu ofício. Logo o que temos nessa elegia é um chiste, em rica ironia, pois que é lógico que Cíntia é fruto da arte do poeta. Mas, se tomada em relação a amada, a ironia transforma-se numa hipérbole, dimensionando sua paixão e seu furor.

Cíntia, portanto, é tida como gloriosa, sendo a primeira moça romana a deitar-se com Júpiter. O fato de ser universalmente elevada, portanto, acaba por colocá-la em posição de destaque, conhecida por todos, muito donde sua vulgarização, predicado poético. De forma paradoxal, ela é rebaixada, e a elegia 2.6 bem atesta isso e é útil e desejada por todos os romanos. As duas leituras do jogo elegíaco da metapoesia ficam bem evidenciadas aqui: como mulher, Cíntia é popular e, por isso, vulgar; como poesia, é popular e, por isso, grandiosa e está na boca de todos os romanos<sup>51</sup>.

Entretanto, é a nível poético que nos questionamos aqui: como pode, sendo Cíntia interpretada como poesia, não ser fruto de mãos humanas? Acreditamos que a resposta esteja no ocultamento do trabalho poético, conferindo ao objeto da imitação um caráter natural e não artístico. Portanto, fica claro que o poeta opera na contramão da sua proposição, já que Cíntia, sua poesia, é sua construção poética, não só como poesia, mas como amada. Por ser um objeto mimético bem construído, encarna em si mesmo a própria *natura*. Afinal, como propõe Aristóteles na *Poética*:

---

<sup>51</sup> “Ela, amante, não serve mais a um único *adulescens* – *Propertius*, quem sabe –, serve aos romanos, como que os fazendo retornar ao mito de origem de Aca Laurência. Ainda que a vulgarização de Lésbia em Catulo 58, 94 por exemplo, não a associe a um mito, esta mantém uma estreita semelhança com aquela. Esta *glubit* os netos de Remo e aquela será a primeira romana a copular com Júpiter” (MARTINS, 2015b, p. 142).

Duas causas parecem ter originado a arte poética, ambas naturais. A representação é natural aos seres humanos desde a infância, e é por ela que eles se diferenciam dos outros animais. Pois, o ser humano é o mais mimético de todos [os seres] e seus primeiros aprendizados se fazem através da representação. E todos os homens obtêm prazer das representações. Um sinal comum disso é que nos alegramos ao ver reproduções extremamente realistas de coisas que nos são dolorosas de ver, como cadáveres ou formas de animais repugnantes. (...) É por isso que as pessoas têm prazer em contemplar imagens, porque contemplando-as elas aprendem e inferem o que cada coisa é, por exemplo, “isto é tal coisa”. Até porque, se eles por acaso nunca viram o objeto representado, não é a representação que lhes trará prazer, mas a técnica, a cor ou algum outro elemento. (Arist. *Po.*, 1448b 4-24).<sup>52</sup>

Nesse sentido, quando, em 1.2.14, Propércio afirma que “sem arte é mais doce o canto da ave”, isso nos indica que a imitação é tão bem articulada e artificializada que reproduz um elemento natural que, de tão artificial, parece o objeto nativo, mas, em verdade, definitivamente não o é.

**Conclusões.** O léxico da nudez e seu campo semântico conexo como se pôde observar é relevante no estudo do gênero elegíaco em Roma cuja vida foi tão limitada. Afinal devemos ter em mente que o cânone elegíaco – Catulo, Cornélio Galo, Propércio, Tibulo e Ovídio – durou apenas aproximadamente 104 anos (87 a.C. – 17).

A caracterização do gênero poético antigo em Roma é devedora de aspectos que lhe são sensíveis e sem os quais quaisquer análises estão fadadas à superfície do texto: os lugares comuns e específicos; o mito, o léxico, a narratividade, etc. são aspectos, portanto, que não podem ser deixados de lado.

Para avaliar os usos da nudez na elegia romana, tomamos como *corpus* Propércio, Tibulo e Ovídio nos *Amores*. Esse limite ocorre não por motivos epistêmicos, mas pela natureza do trabalho originário: uma pesquisa de Iniciação Científica, realizada na FFLCH – USP, e por ela mesma financiada.

Nosso percurso foi: a partir do levantamento lexicográfico da nudez e seu campo semântico conexo, realizado a partir do *Classical Latin Texts. A Resource Prepared by The Packard Humanities Institute* (<https://latin.packhum.org>),

---

<sup>52</sup> Tradução de Paulo Pinheiro (ARISTÓTELES, 2019).

instrumento de importância central, aferimos contextualmente o sentido dos termos e suas conexões semânticas. Parte do nosso levantamento foi indicado em rodapé no trabalho e acreditamos que possa ser útil em futuras pesquisas. Igualmente útil foi a obra hoje clássica de René Pichon *Index Verborum Amatoriorum*, que foi parte, da igualmente importante, *De Sermone Amatorio apud Scriptores Latinos* de 1902.

Para aferir o contexto dos termos levantados, lemos e relemos as elegias destacadas, tendo em vista as coleções em que estão inseridas. Nesse sentido, foi mister observar o enquadramento genérico o que, em nossa opinião, está aderido ao que propõem Oliva Neto (2013) e Gontijo Flores (PROPÉRCIO, 2014), ao comentar acerca da multivalência da tópica, isto é, como os *loci communes* possuem interfaces inseparáveis na maior parte das vezes. Assim revisitamos os lugares da *militia amoris*, da *recusatio*, do *exclusus amator*, do *seruitium amoris*, do *aemulus amator* e do *magister amoris*.

Tais lugares foram enfrentados por duas possibilidades de leitura: a primeira diz respeito ao cenário do quarto, da relação sexual e das consequências do envolvimento amoroso, que abarcam o universo da nudez que está ligada, quase de forma paradoxal, a todos os ornamentos e artifícios, tanto da poesia como da mulher. Perfumes, enfeites nos cabelos e joias podem representar as estratégias estilísticas na poesia, a fim de construí-la perfeitamente o que significa dizer que o desejo do poeta é se debruçar sobre seu trabalho poético cujo resultado final produza o efeito de sentido de naturalidade fácil, simples ... natural.

Em suma, mapeados os *topoi* elegíacos, evidenciamos o microcosmo erótico do gênero abundantemente e as considerações que, por meio do viés metapoético, tornam as figuras das *puellae* ainda mais interessantes e complexas pelas possibilidades de interpretação num primeiro nível superficial e concreto – com especial atenção ao aspecto da verossimilhança e da separação entre ficção e realidade. E, em segundo nível, metapoeticamente, removemos as camadas de artificialidade (ou acrescentando-as) a fim de enxergarmos o fazer amor do poeta elegíaco como referência à própria poesia e, portanto, “quando os poetas falam das amadas, falam de fazeres poéticos” (MARTINS, 2015b, p. 147). Daí também se depreende a importância da referencialidade na construção da verossimilhança, a fim de que se encontre a oscilação necessária entre ficção e realidade dentro do jogo poético.

Assim, para Myers (1996, p. 1), Corina, Délia e Cíntia, amadas desses poetas, podem ser seus êmulos poéticos e, simultaneamente, guias eróticos que auxiliam no desenvolvimento de seus *carmina*, muitas vezes, servindo de objeto de imitação, o que corrobora a verossimilhança e o jogo elegíaco entre os dois universos, ficcional ou real, no limite, abstrato e real.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Tradução, Introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2019.

CAMPOS, A. **O anticrítico**. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

CANALLI, L. **Sesto Properzio Elegie**. Traduzione di Luca Canalli. Milano: BUR, 1987.

CAIRNS, F. **Generic Composition in Greek and Roman Poetry**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.

CICERO. **Pro Caelio. de Provinciis Consularibus. Pro Balbo**. Edição e tradução de R. Gardner. Cambridge, Ma & London: Harvard University Press, 1958. DOI: 10.4159/DLCL.marcus\_tullius\_cicero-pro-caelio.1958

FEAR, T. Propertian Closure. The Elegiac Inscription of the Liminal Male and Ideological Contestation in Augustan Rome. In: ANCONA, R.; GREENE, E. (Ed.). **Gendered Dynamics in Latin Love Elegy**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005. p. 13-40.

FEDELI, P. **Properzio**. Elegie Libro II. Introduzione, testo e commento. Cambridge: Francis Cairns Publications, 2005.

FEDELI, P. Dalla città degli amori alla città che cresce: Properzio e la Roma augustea. In: MARTINS, P.; HASEGAWA, A. P.; OLIVA NETO, J. A. (Eds.). **Augustan Poetry. New Trends and Revaluations**. 1ª ed. São Paulo: Humanitas & SBEC, v. 1, 2019. p. 15-36.

FREUDENBURG, K. "Recusatio" as Political Theatre: Horace's Letter to Augustus. **Journal of Roman Studies**, Cambridge, v. 104, p. 105-132, 2014.

GIARDINA, G. **Properzio**. Elegie. Revised edition. (Testi e Commenti 25.). Pisa e Rome: Fabrizio Serra Editore, 2010.

GOOLD, G. P. **Propertius Elegies**. Edição e tradução de G. P. Goold. Cambridge, Ma & London: Harvard University Press, 1990.

HALLETT, J. P. Women in Augustan Rome. In: JAMES, S. L.; DILLON, S. (Eds.). **A Companion to Women in the Ancient World**. Oxford: Blackwell, 2012. p. 372-384.

HERNÁNDEZ, A. Á. **Propercio. El Libro Primero de Elegías**. Texto latino, traducción e introducción al cuidado de A. A. Hernández. Buenos Aires: Nuevohacer, 1994.

HESLIN, P. Metapoetic Pseudonyms in Horace, Propertius and Ovid. **Journal of Roman Studies**, v. 101, 2012, p. 51-72. doi:10.1017/S0075435811000062.

HEYWORTH, S. J. **Cynthia: A Companion to the Text of Propertius**. Oxford: Oxford University, 2009.

JOHNSON, W. R. Propertius – The Meaning of Cynthia. In: GOLD, B. K. **A Companion to Roman Love Elegy**. London: Wiley-Blackwell, 2012. p. 39-43.

MARTINS, P. **Elegia Romana: construção e efeito**. São Paulo: Humanitas, 2009.

MARTINS, P. Sobre a metapoesia em Propércio e na poesia erótica romana: o poeta rufião. **Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 125–159, 2015a.

MARTINS, P. Uma nota a Catulo 8 e 58: a fragmentação do “ego” e a vulgarização de Lésbia. **Romanitas - Revista de Estudos Grecolatinos**, Vitória, [S. l.], n. 6, p. 140–150, 2015b. DOI: 10.17648/rom.v0i6.11975.

MARTINS, P. Espelhamento metapoético: Propércio 1.2 e 2.1. **Organon**, v. 31, p. 205-227, 2016.

MARTINS, P. Ekphrasis, Digression and Elegy: The Propertius’ Second Book. **Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, Belo Horizonte, [S. l.], v. 30, n. 1, p. 175–192, 2017.

MARTINS, P. O Galo de Propércio no Monobiblos: amizade poética e rivalidade amorosa. **Phaos – Revista de Estudos Clássicos**, Campinas, v. 18, n. 1, p. 29-55, 2018.

MARTINS, P. A rumour in Propertius. In: MARTINS, P.; HASEGAWA, A. P.; OLIVA NETO, J. A. (Eds.). **Augustan Poetry. New Trends and Revaluations**. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Humanitas & SBEC, 2019, v. 1, p. 37-66.

MILLER, P. A. The *puella*: accept no substitutions. In: THORSEN, T. S. (Ed.). **Latin Love Elegy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 166-179.

MOYA, F.; ELVIRA, A. R. de. **Propertio Elegías**. Edición bilingüe de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: Cátedra, 2001.

MURGIA, C. E. The Division of Propertius 2. **Materiali e Discussioni per L'Analisi dei Testi Classici**, Pisa, v. 45, p. 147-252, 2000. DOI: <https://doi.org/10.2307/40236186>

MYERS, K. S. The Poet and the Procuress: The Lena in Latin Love Elegy. **JRS**, v. 86, p. 1-21, 1996.

NASCIMENTO, A. A. **Propércio. Elegias**. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002.

50

OLIVA NETO, João Angelo. **Dos gêneros da poesia antiga e sua tradução em português**. 2013. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Acesso em: 09 jun. 2023.

OVÍDIO. **Amores e Arte de Amar**. Tradução de C. Ascencio André; prefácio e apêndice de Peter Green. São Paulo: Penguin/Cia das Letras, 2011.

OVIDIUS. **Amores**. Ovid in Six Volumes. Vol. 1. Ed. G. Showerman; G. P. Goold. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1977.

PICHON, R. **Index verborum amatoriorum (pars altera)**. Hildesheim: Georg Olms Verlag. [1902: De Sermone Amatoriorum apud Elegiarum Scriptores Latinos], 1990.

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

SENECA THE ELDER. **Declamations. Vol. 1**. Translated by Michael Winterbottom. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974.

SERIGNOLLI, L. "Militia Amoris: uma Figura do Amor." In: MARTINS, P.; OLIVA NETO, J. A.; CAIRUS, H. F. (Eds.). **Algumas Visões da Antiguidade**. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2009.

TONELLI, A. **Properzio**. Il libro di Cinzia. Venezia: Marsilio Editori, 1994.

VASCONCELLOS, P. S. **Persona Poética e Autor Empírico na Poesia Amorosa Romana**. São Paulo: Unifesp, 2016.

VERGER, A. R. de. **Propertio Elegías**. Madrid: Gredos, 1989.

VEYNE, P. **A Elegia Erótica Romana**. São Paulo: EDUNESP, 2013.

VIARRE, S. **Properce Élégies**. Texte établi, traduit et commenté par Simone Viarre. Paris: Les Belles Lettres, 2005.

WYKE, M. Written women: 'Propertius' scripta puella. **JRS**, v. 77, p. 47-61, 1987. DOI:10.2307/300574

WYKE, M. **Roman Mistress**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Data de envio: 27/06/2023  
Data de aprovação: 17/10/2023  
Data de publicação: 15/12/2023