



2024.2 . Ano XLI . Número 48

CALÍOPE

Presença Clássica

*Dossiê “Estudos sobre a literatura helenística
e a sua recepção antiga e moderna”*

Separata 4

2024.2 . Ano XLI . Número 48

CALÍOPE

Presença Clássica

ISSN 2447-875X

Separata 4

Dossiê “Estudos sobre a literatura helenística
e a sua recepção antiga e moderna”

ORGANIZADORES

Fernando Rodrigues Jr. | Flávia Amaral | Rainer Guggenberger

EDITORES

Fábio Frohwein de Salles Moniz
Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
REITOR Roberto de Andrade Medronho

CENTRO DE LETRAS E ARTES
DECANO Afranio Gonçalves Barbosa

FACULDADE DE LETRAS
DIRETORA Sonia Cristina Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS
COORDENADOR Rainer Guggenberger
VICE-COORDENADOR Fábio Frohwein de Salles Moniz

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS
CHEFE Ticiano Curvelo Estrela de Lacerda
SUBSTITUTO EVENTUAL Beatriz Cristina de Paoli Correia

EDITORES
Fábio Frohwein de Salles Moniz
Rainer Guggenberger

CONSELHO EDITORIAL
Alice da Silva Cunha
Ana Thereza Basilio Vieira
Anderson de Araujo Martins Esteves
Arlete José Mota
Auto Lyra Teixeira
Ricardo de Souza Nogueira
Tania Martins Santos

CONSELHO CONSULTIVO
Alfred Dunshirn (Universität Wien)
David Konstan (New York University) – *in memoriam*
Edith Hall (King's College London)
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)
Gabriele Cornelli (UNB)
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Isabella Tardin (Unicamp)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Jean-Michel Carrié (EHESS)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)
Martin Dinter (King's College London)
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México)
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)
Zelia de Almeida Cardoso (USP) – *in memoriam*

CAPA
Mosaico que representa uma cena marinha. Séc. I d.C. Ampúrias, L'Escala, Alt Empordà (Espanha). Foto: Rainer Guggenberger.

EDITORACÃO
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

REVISORES DO NÚMERO 48
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger | Leonardo Vichi

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas | Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundão 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
www.lettras.ufrj.br/pgclassicas – pgclassicas@lettras.ufrj.br

Calímaco e a nudez elegíaca na poesia latina

Pedro Baroni Schmidt

RESUMO

A primeira parte do estudo procura demonstrar que o desnudamento do corpo feminino se constitui como tópica genérica da poesia elegíaca latina. Para o ponto de vista da tradição latina, a tópica parece ter sido inaugurada por Calímaco, que será retomado como modelo pelos poetas elegíacos augustanos, como Sulpícia, Propércio e Ovídio. A segunda parte do estudo procura, uma vez demonstrada a ocorrência da tópica no gênero elegíaco, discutir sua presença fora da elegia, em dois poemas hexamétricos: Catulo 64 e *Metamorfoses* 3. Em ambas passagens, a tópica funciona como diálogo entre os gêneros e produz o efeito de enquadramento genérico, além de estabelecer um diálogo com a produção de Calímaco.

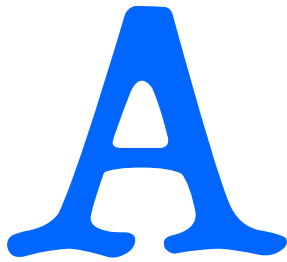
PALAVRAS-CHAVE

Elegia; Nudez; Dístico elegíaco; Hexâmetro; Calímaco.

SUBMISSÃO 20.1.2025 | APROVAÇÃO 17.3.2025 | PUBLICAÇÃO 21.6.2025

DOI 10.17074/cpc.v1i48.66886

1 INTRODUÇÃO¹



nudatio puellae,² que consiste na menção ou descrição do corpo nu feminino na poesia, com especial ênfase no processo do desnudamento e consequente revelação da nudez, é uma tópica que perpassa toda a tradição poética, desde o que há de mais remoto preservado da cultura indo-europeia, como os hinos do *Rig-Veda*,³ até as atuais letras líricas de canções pop. No entanto, no contexto da tradição latina, a tópica tem um particular estreitamento com o gênero elegíaco, no qual é relativamente recorrente e carrega consigo, o mais das vezes, relevantes efeitos metapoéticos.

No presente estudo, procuro, após breves considerações acerca das possíveis relações da nudez feminina com a elegia que justifiquem a *nudatio* com tópica decorosa ao gênero, demonstrar como esta aparece e se desenvolve na elegia latina, em especial a partir da leitura que os poetas latinos fazem de Calímaco. Para tanto, o ponto de partida da presente pesquisa será a análise de um excerto do hino 5 de Calímaco, que sugere ser de fundamental importância para a constituição da tópica na tradição latina. Em seguida, a análise se volta para o poema 1 de Sulpícia (ou 3.13 de Tibulo); as elegias 1.2, 2.1 e 2.15 de Propércio; e *Amores* 1.5 de Ovídio.

Em seguida, procura-se discutir a presença da tópica fora de seu gênero habitual, em dois poemas hexamétricos: o poema 64 de Catulo e a passagem que relata o banho de Diana no livro 3 das *Metamorfoses* de Ovídio. A escolha de passagens que, embora hexamétricas, são de autores produtivos no gênero elegíaco, não é casual, tendo em vista que o objetivo é evidenciar nesses poemas o teor elegíaco carregado pela *nudatio* como efeito intergenérico e até certo ponto intratextual, dado que as passagens dialogam com as obras elegíacas próprias de cada poeta, além, obviamente, de se remeterem intertextualmente à produção de Calímaco. Como consequência desse recorte, não haverá espaço aqui para um

levantamento exaustivo das aparições da tópica na elegia ou mesmo da tópica no hexâmetro ou em demais gêneros.⁴

2 NUDEZ E ELEGIA

A primeira e mais evidente associação entre a nudez feminina e poesia elegíaca amorosa é o erotismo veiculado pela imagem que compõe o conjunto semântico dos poemas.⁵ Assim, a *nudatio* se une a outras tópicas, tais como a *militia amoris* (o desnudamento pode fazer parte da “luta”, e a nudez é propícia aos “embates”), a oposição entre beleza natural e artificial (a nudez sendo o ápice e a prova da beleza natural), ou a vulgarização da amada (assim como as *puellae* elegíacas são amadas e/ou comentadas por muitos, também a sua nudez é exposta para que todos possam ver/ler/ouvir). A nudez também evoca as ideias de intimidade, proximidade e conhecimento mútuo que estruturam a elegia como gênero representativo do “objeto médio” aristotélico (descreve personagens “iguais a nós”): o eu-elegíaco narra, ao menos de maneira geral, situações que são comungadas pelo leitor, e a experiência comum da visão de um corpo nu aproxima e identifica o leitor com o enunciador narrativo.⁶

A nudez também pode significar e evocar a verdade,⁷ e nesse sentido ela se alia, em pelo menos dois distintos níveis, ao efeito de sinceridade conduzido pela elegia.⁸ Em um nível, a exposição da nudez por parte do narrador elegíaco cria a verossimilhança de que ele está com a *puella* e de que essa *puella* existe (como se a descrição da nudez “comprovasse” que o *amator* esteve de fato com ela). Em outro, a nudez funciona como metáfora para a verdade em si, ou a verdade poética, à qual o poeta tem acesso em sua condição de *vates*.⁹ Em ambos os níveis, a tópica da *nudatio* endossa o jogo elegíaco entre realidade e ficção: o desnudamento da *puella* funciona como quebra da ficção tal como a menção do nome próprio do poeta,¹⁰ ainda que a descrição da nudez carregue em si muito do *fictum*, de composição poética.

Esse último fato remete a um outro aspecto de relação entre nudez e elegia: a écfrase.¹¹ Muito embora a écfrase esteja presente

em diversos gêneros e não seja exclusiva a algum deles, os poetas elegíacos recorrem a ela para gerar o efeito de suspensão narrativa, e a exploram também através da tópica da *nudatio*. Em se tratando de uma poesia de amor, cujo principal objeto é uma *puella*, é difícil imaginar o que seria mais decoroso do que interromper a ação narrativa para descrever a própria *puella* como obra de arte. E isso tem duas implicações: de um lado, a consideração de que os poetas escrevem essas passagens tendo em vista uma obra de arte visual real, ou seja, uma escultura ou uma pintura;¹² de outro, o aspecto autorreferencial e metapoético de associação entre a *puella* e a própria poesia: a *puella* é uma obra de arte ficta assim como a poesia é uma obra de arte ficta, e descrever a nudez da *puella* como se fosse uma obra de arte é elevar a própria poesia ao *status* de obra de arte.

Há, por fim, ainda outra possível relação entre nudez e elegia. A sinuosidade do corpo feminino, que fica em evidência por meio da tópica da *nudatio*, reflete de certa maneira a sinuosidade do dístico elegíaco.¹³ Tal associação, ainda que aparentemente exagerada, parece ser utilizada conscientemente pelos poetas nas passagens que exponho a seguir, tendo em vista o uso da palavra *sinus* em sentido polissêmico (significando ao mesmo tempo os seios da *puella* e as dobras da veste e, por extensão, do verso), bem como a ênfase no escorrer das vestes pelas ondulações do corpo feminino, e ainda o desvelamento dos membros acompanhado do desenrolar dos versos. Essa associação reforça também a mútua relação entre *puella* e elegia: a *puella* despe suas roupas no mesmo ritmo da elegia (“aos dísticos”), enquanto a elegia se desdobra à medida que a *puella* tira as roupas e mostra suas curvas. Afinal, a *puella* é a elegia, e a elegia é a *puella*.

3 NUDATIO COMO TÓPICA ELEGÍACA

A descrição do desnudamento do corpo feminino, embora já presente como tópica na literatura grega arcaica, na qual, por sua vez, deriva das tradições hínicas mesopotâmicas e védicas,¹⁴ parece fazer a sua primeira aparição no dístico elegíaco por meio do

cálamo de Calímaco. Em seu hino 5 (*Hino a Palas Atena*), o alexandrino descreve o banho da deusa Atena na corrente de Hipocrene, flagrado acidentalmente pelo então jovem Tíresias (v. 68-82):

ἀλλ' ἔτι καὶ τήναν δάκρυα πόλλ' ἔμενε,
καίπερ Ἀθαναίᾳ καταθύμιον ἔσαν ἐταίραν.
δὴ ποκα γὰρ πέπλων λυσαμένα περόνας
ἵππῳ ἐπὶ κρᾶνα Ἑλικωνίδι καλὰ ῥεοῖσα
λῶντο· μεσαμβρινὰ δ' εἶχ' ὄρος ἄσυχία.
ἀμφότεραι λῶντο, μεσαμβριναὶ δ' ἔσαν ὤραι,
πολλὰ δ' ἄσυχία τήνο κατεῖχεν ὄρος.
Τειρεσίας δ' ἔτι μουνος ἀμὰ κυσὶν ἄρτι γένεια
περκάζων ἱερὸν χῶρον ἀνεστρέφετο·
διψάσας δ' ἄφατόν τι ποτὶ ῥόον ἤλυθε κρᾶνας,
σχέτλιος· οὐκ ἐθέλων δ' εἶδε τὰ μὴ θεμιτά.
τὸν δὲ χολωσαμένα περ ὅμως προσέφασεν Ἀθᾶνα
᾿τίς σε, τὸν ὀφθαλμῶς οὐκέτ' ἀποισόμενον,
ὦ Εὐηρεΐδα, χαλεπὰν ὁδὸν ἄγαγε δαίμων;
ἀ μὲν ἔφα, παιδὸς δ' ὄμματα νῦξ ἔλαβεν.¹⁵

Muitas lágrimas ainda a [Cariclo] aguardavam,
ainda que fosse companheira querida da deusa de Atenas [Palas Atena].
Certo dia, tendo soltado as fivelas de suas túnicas
à margem da bela corrente Hipocrene no Helicão, ela e a ninfa banharam-se;
o silencioso meio-dia tomava conta da colina.
As duas estavam se banhando, e era meio-dia,
e um grande silêncio tomava conta da colina.
Apenas Tíresias, em cujo queixo a barba mal havia nascido,
ainda patrulhava com seus cães pelo local sagrado.
E, com muita sede, ele chegou até a fonte corrente. Pobre coitado!
E sem querer avistou aquilo que não era lícito avistar.
E Atena zangou-se, mas falou para ele:
“Que deus, filho de Everes, te conduziu por esse lamentável caminho?
Daqui em diante, tu nunca mais recobrarás os teus olhos!”
Disse ela, e a noite tomou os olhos do jovem.¹⁶

O hino 5, embora tradicionalmente classificado, como a própria menção que a ele se faz, no gênero hínico, é composto em dísticos elegíacos, o metro usualmente associado ao gênero elegíaco. Além disso, comporta traços que viriam a ser característicos na elegia latina, como o lamento (a ninfa Cariclo, mãe da Tíresias, lamenta a cegueira do filho, v. 83-93),¹⁷ e a etiologia (o poema explica a causa da cegueira e da consequente sabedoria de Tíresias), que, embora inaugurada em hexâmetro por

Hesíodo, haveria de se associar ao dístico elegíaco na tradição poética romana,¹⁸ em grande parte por influência do próprio Calímaco que assim o faz em seus *Aitia*. É possível supor que os poetas romanos lessem o hino 5 como uma elegia, sobretudo pelo metro, mas também pelas características de lamento.

Deve-se ressaltar que a introdução da cena de desnudamento é uma antecipação da consequência dolorosa: ainda que Cariclo fosse uma ninfa predileta de Atena, ela haveria de muito chorar. A antecipação do choro de Cariclo molda a borda do quadro elegíaco que se segue. Ao meio-dia, com o sol no ápice, Atena chega junto com Cariclo ao monte Helicão, moradas das musas, onde brotam as fontes Hipocrene e Aganipe, ambas associadas à inspiração poética. É na corrente fresca de Hipocrene que Atena se despe, soltando as fivelas da túnica, para se banhar na água. O jovem Tírsias, que caçava ao redor do monte, impelido pela sede, se aproxima da fonte para beber; ali, sem querer, avista a deusa nua. Os deuses, porém, não podem ser vistos pelos mortais sem que assim lhes permitam. Tírsias, por afrontar essa regra divina, deve ser punido naquilo que gera sua falta: a visão. Ele é imediatamente cegado por Atena, que, compadecida do lamento de Cariclo e da própria severidade da pena, decide amenizá-la concedendo ao rapaz sabedoria eterna e infinita.

Hunter¹⁹ lê essa passagem, em um primeiro nível, como uma história de intrusão masculina no espaço feminino. Muito embora o pesquisador relacione esse trecho com passagens da historiografia (Heródoto) e da tragédia (Eurípedes), há que levar em conta que esse tipo de intrusão também se relaciona com a elegia amorosa, especialmente no âmbito da espécie paraclausítira, onde o desejo do eu-elegíaco masculino força, no mais das vezes em vão, a entrada no espaço da amada, no espaço propriamente feminino. A outro nível, ainda segundo Hunter,²⁰ é uma história de transição (da visão para a cegueira, do jovem caçador ingênuo para o sábio profeta eterno) e de quebra de barreiras (Tírsias faz o que ninguém poderia fazer: avistar a deusa e profetizar para sempre). Heath,²¹ em contrapartida, tem uma leitura mais metapoética do banho de Atena: a localização na fonte Hipocrene, junto à morada

das musas, associa Atena à própria poesia, enquanto Tírsias é o poeta (vate) que vê a poesia em toda sua nudez, passando então a realizá-la e, por isso mesmo, tornando-se eterno. Tal leitura colabora com a aproximação desse poema ao gênero elegíaco, uma vez que a personificação da poesia (e mais particularmente, da elegia) como mulher despida ou “menos vestida” recorre entre os latinos.

Além disso, Calímaco traz à tona nesse poema uma discussão sobre os alcances da poesia enquanto imaginação, ou fantasia. Muito embora a nudez de Atena não seja descrita por uma palavra sequer, o leitor é convidado a imaginar a cena: é meio-dia, no alto do monte, numa fonte de água cristalina; não há nada que impeça a visão. Tírsias consegue “ver” Atena nua. E o leitor, acompanhando a visão de Tírsias, consegue “imaginar” Atena nua. Quando Tírsias vê a deusa, no mesmo instante é acometido pela cegueira; ele deixa de ver, mas por isso mesmo recebe o poder do conhecimento, de ver através do tempo e do espaço, de imaginar. E o leitor, junto com Tírsias, privado da visão, mas dotado da imaginação, também corta as barreiras de tempo e espaço, alcançando por meio da poesia o que quer que seja; alcança impunemente até mesmo aquilo que for o mais velado e mais proibido, como a nudez da deusa virgem guerreira.

Por sua vez, os poetas elegíacos romanos, leitores de Calímaco,²² recorreram à *nudatio puellae* com frequência. O primeiro poema da coleção de Sulpícia (que corresponde a Tibulo 3.13 na tradição da transmissão textual) apresenta um eu-elegíaco feminino que se despe, em diferentes níveis, diante do amado/leitor masculino:

*Tandem uenit amor, qualem texisse pudori
quam nudasse alicui sit mihi fama magis.
Exorata meis illum Cytherea Camenis
attulit in nostrum deposuitque sinum.
Exsoluit promissa Venus: mea gaudia narret,
dicetur si quis non habuisse sua.
Non ego signatis quicquam mandare tabellis,
me legat ut nemo quam meus ante, uelim,*

*sed peccasse iuvat, nultus componere famae
taedet: cum digno digna fuisse ferar.*²³

Enfim chegou o amor, um tal que a reputação de o vestir
seria para mim mais vergonhosa do que a de o despir a alguém.
Citereia, persuadida por minhas Camenas,
o trouxe e o depositou em meu seio.
Vênus cumpriu as promessas: que narre as minhas alegrias
a pessoa sobre a qual se diga que não experimentou as suas.
Eu não gostaria de confiar algo às tabuinhas seladas,
para que ninguém me leia antes que o meu [amado].
Mas agrada transgredir, compor uma máscara para a reputação
enfada: que se diga que eu fui digna junto a um digno.²⁴

Literalmente, é a reputação (“*fama*”) do amor que merece ser exposta, pois seria vergonhoso esconder um amor desses. Entretanto, os termos do velar e desvelar da fama são concretamente relacionados à vestimenta (“*texisse*” e “*nudasse*”), e a ideia implicada do desvelamento físico é reforçada no dístico seguinte pelo aparecimento verbal e imagético do seio da enunciatória (“*sinus*”). Assim, a nudez que a princípio diz respeito ao amor e à sua possível personificação em Cupido²⁵ acaba por se transbordar na nudez da persona enunciatória. Nas palavras de Milnor,²⁶ “Sulpícia cria uma conexão estreita entre o revelar poético de seu amor e o revelar de seu próprio corpo: falar sobre o amor em público é aparecer nua diante do leitor”. E esse desvelamento nada mais é do que uma tópica elegíaca:

[Q]uando o dístico inicial da coleção de elegias de Sulpícia usa o corpo nu feminino para representar a revelação de seu caso de amor, ela [...] está trabalhando com um dos tropos da elegia latina, que entende o corpo, e particularmente o corpo feminino, como a garantia da verdade poética.²⁷

Ao equiparar o desnudamento do corpo feminino – no caso, o seu próprio – com a revelação do amor por meio da poesia, Sulpícia aproxima a tópica a outra de suas funções, que é justamente a de criar uma ambiência de intimidade e de sinceridade; “é como se ela convidasse o leitor para o seu quarto e lhe mostrasse tudo o que há para ver em Sulpícia”.²⁸ O texto e o

corpo nu têm uma relação de simbiose: por meio do texto, é possível “ver” o corpo ser despido; com o desnudamento do corpo, o texto (“*textus*”, “o que é tecido”) é exposto diante do leitor.²⁹ Esse processo endossa o efeito elegíaco de aproximação e identificação entre narrador e leitor, bem como o de sinceridade narrativa.

Além desses efeitos, cabe ainda mencionar outra possibilidade de leitura: a própria elegia personificada na posição narratológica: é a elegia que costuma se despir para o leitor – por meio da tópica da *nudatio* e do artifício de sinceridade –, e é a elegia que expõe, sem pudor, os casos amorosos.

Em Propércio, a *nudatio puellae* é uma tópica recorrente. Em favor da concisão, exporei apenas três passagens de poemas que trazem aspectos singularmente relevantes: 1.2, 2.1 e 2.15.

Em 1.2, o poeta se dirige à mulher amada (Cíntia, embora não mencionada, é entendida) com a exortação de que ela não deve se enfeitar muito, ofuscando assim a sua beleza natural (v. 1-8):

*Quid invat ornato procedere, vita, capillo
et tenuis Coa veste movere sinus,
aut quid Orontea crinis perfundere murra,
teque peregrinis vendere muneribus,
naturaeque decus mercato perdere cultu,
nec sinere in propriis membra nitere bonis?
crede mihi, non ulla tuae est medicina figurae:
nudus Amor formae non amat artificem.*³⁰

Em que adianta, minha vida, andar com cabelos ornados
e ondular os trajes transparentes de Cós,
ou espargir com mirra de Orontes os cabelos
e gabar-te com produtos estrangeiros
e perder a natural graça com luxo comprado
e não deixar brilhar o corpo com seus próprios encantos?
Crê em mim, tua beleza não carece de nenhum cosmético:
o Amor desnudo não gosta das belezas artificiais.³¹

A tópica mais evidente nessa passagem e no poema como um todo é a da oposição entre a beleza natural, verdadeira, e a beleza artificial, obtida por meio de cosméticos e enfeites. A tópica

em si não se restringe ao gênero elegíaco, remontando ao *Górgias* de Platão e ocorrendo em gêneros diversos; mas aqui é digna de menção a sua utilização por Calímaco no hino 5, quando ele descreve a deusa Atena desprovida de cosméticos mesmo diante do julgamento de Páris (v. 19-26).³² Como consequência do elogio da beleza natural, há a ideia de que a nudez, como estado natural, deve ser necessariamente mais bela e mais propícia ao amor do que a vestimenta.

A *puella* descrita aqui por Propércio está, em princípio, vestida: traz o cabelo preso e trajes, ainda que transparentes, além de usar perfumes e enfeites luxuosos. Mas a *puella* que Propércio quer é uma *puella* despida, com os cabelos soltos, nua, com os membros a brilhar. A ideia de nudez é aludida seguidamente: no segundo verso, a tênue roupa de Cós já deixa antever algo, e a ambiguidade da palavra “*sinus*” remete às dobras da roupa frouxa ao mesmo tempo que revela os delicados seios da menina;³³ depois, no sexto verso, o brilhar (“*nitere*”) dos membros do corpo evoca a alvura e beleza do corpo nu; por fim, no oitavo verso, é o próprio Amor que anda nu e, por isso mesmo, não lhe agradam as vestimentas e os artifícios. Assim, a *puella* inicialmente vestida vai sendo despida ao longo dos versos, e a tópica da *nudatio* aparece com o próprio desenvolvimento do poema; como se, à medida em que o volume é desenrolado e os versos vão surgindo, a nudez da *puella* vai aparecendo.

Ainda que seja tentador ver na oposição da beleza natural à beleza artificial uma espécie de *recusatio* metapoética,³⁴ isso não encontraria coerência no todo da obra properciana, visto que em outros momentos a elegia é descrita como vestida, utilizando-se dos artifícios embelezadores que não deixam de ser metáfora para os artifícios poéticos (como em 2.1, analisado a seguir, ou 4.2). Por outro lado, parece ser produtivo ver a *nudatio* como metapoética, no sentido de personificar o gênero na figura da *puella*.³⁵ O Amor é nu em dois sentidos: a nudez do amor é metafórica para a sinceridade do sentimento, ao mesmo tempo em que o ato físico do amor exige a nudez corporal. Portanto, em 1.2, o que se busca é uma poesia que fale de amor e seja nua. Se a elegia deve ser nua,

ela deve ser despida de enfeites e artifícios, deve soltar os cabelos (outra imagem tópica elegíaca),³⁶ e desfivelar até mesmo o mais transparente dos tecidos. Nem mesmo um tecido de Cós, que remete ao poeta Filetas³⁷ (um de seus principais modelos), ainda que bastante revelador, é suficiente: Propércio busca aqui a nudez total. Fazendo sua elegia mais nua que a de Cós, Propércio também expressa, de forma oblíqua, a sua emulação em relação a Filetas. O poema, no fundo, é uma recusa da arte em favor da arte: uma recusa da falsa *puella* criada pela cosmetologia em favor da “verdadeira” *puella* encontrada na poesia.³⁸ A *puella* que Propércio nos faz ver é aquela que Tirésias só consegue ver depois de cego: a *puella* verdadeira, a *puella* poética.

Em 2.1, Propércio retoma a tópica da *nudatio* dentro da *recusatio*, o que de certa maneira reúne a passagem do hino 5 de Calímaco à própria estética calimaquiana de fazer poesia. O poema é programático e, portanto, uma elegia sobre fazer elegia e consequentemente não fazer os demais gêneros, sobretudo o épico. Os primeiros oito dísticos sintetizam o todo (v. 1-16):

*Quaeritis, unde mihi totiens scribantur amores,
unde meus veniat mollis in ore liber.
non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo,
ingenium nobis ipsa puella facit.
sive illam Cois fulgentem incedere cerno,
hac totum e Coa veste volumen erit;
seu vidi ad frontem sparsos errare capillos,
gaudet laudatis ire superba comis;
sive lyrae carmen digitis percussit eburnis,
miramur, facilis ut premat arte manus;
seu cum poscentis somnum declinat ocellos,
invenio causas mille poeta novas;
seu nuda erepto mecum luctatur amictu,
tum vero longas condimus Iliadas;
seu quidquid fecit sive est quodcumque locuta,
maxima de nibilo nascitur historia.*³⁹

Perguntais por que componho tantos amores,
por que meu livro vem suave à boca.
Estes não me canta Calíope, nem Apolo.
Minha menina me produz o engenho.

Se a vi caminhar fulgente em veste de Cós,
todo volume será em veste de Cós.
Se vi seus cabelos escorrerem pela sua fronte,
folga em seguir orgulhosa com os cabelos louvados.
Se com seus dedos de marfim tocou poema à lira,
admiro como sua mão hábil toque com arte;
ou se fecha os olhos que reclamam sono,
encontro, poeta, mil causas novas.
Ou se, ao tirar a roupa, nua, luta comigo,
então componho longas *Ilíadas*.
E seja o que tenha feito, seja o que tenha dito,
do nada nasce a maior história.⁴⁰

Após a menção à indagação pelas causas de escrever elegia no primeiro dístico, a resposta surge em forma de recusa no terceiro verso e de escolha no quarto: a fonte da poesia amorosa não é Calíope e nem Apolo (inspirador da poesia, de maneira geral, e da poesia elevada, mais especificamente), e sim a *puella*. Se ela se vestir com tecidos de Cós, o poeta escreverá elegias ao estilo de Cós. Se ela soltar os cabelos, serão os cabelos cantados pela poesia. Se ela tocar a lira com hábil mão, ou se fechar os olhos para dormir, isso será matéria para o poeta. Enfim, se ela, tirando a roupa, “lutar” nua com o poeta, este terá matéria suficiente para longas *Ilíadas*. Aqui, a associação da *puella* com o gênero elegíaco fica evidente: as vestes de Cós (referência ao modelo, Filetas de Cós), os cabelos soltos (tópica elegíaca), o tocar a lira (tópica da *docta puella*), e o desnudamento (tópica da *nudatio puellae*) são todos termos de caracterização da elegia amorosa.⁴¹ Ao ter como características suas as características do gênero, a *puella* se identifica e se confunde com a própria elegia. Mais uma vez, a *puella* é personificação da própria poesia.

A *nudatio* aparece aqui muito mais explícita que em 1.2. O ablativo absoluto “*erepto amictu*” (“tendo a roupa sido retirada”) expressa o processo, enquanto o adjetivo *nuda* (“nua”) expressa o resultado. Não cabe ao leitor opção senão visualizar a cena. Além disso, há um movimento de sedução: no terceiro dístico, a *puella* está vestida com tecido de Cós, ou seja, está levemente vestida, já deixando pouco para a imaginação; no quarto dístico, ela solta os cabelos e os deixa escorrerem pela fronte; no quinto, ela toca uma

canção/poema com hábil arte; no sétimo, ela retira enfim suas roupas e se une ao *amator*. A *puella* seduz e se une ao *amator* assim como a elegia seduz o leitor, se funde com ele, e o arrebatada. A poesia fala de amor, mas fala também, e sobretudo, de poesia. É elegia, e é meta-elegia.

Em 2.15, Propércio leva a tópica da *nudatio* a um nível ainda mais explícito. O poema é, por assim dizer, uma argumentação deliberativa de aconselhamento acerca da nudez feminina. Para o presente propósito, duas passagens se destacam: os três dísticos iniciais do poema, e em seguida o trecho entre o sétimo e o nono dísticos (v. 1-6 e 13-18):

*O me felicem! o nox mihi candida! et o tu
lectule deliciis facte beate meis!
quam multa apposita narramus verba lucerna,
quantaque sublato lumine rixa fuit!
nam modo nudatis mecum est luctata papillis,
interdum tunica duxit operta moram.*

[...]
*ipse Paris nuda fertur periisse Lacaena,
cum Menelao surgeret e thalamo;
nudus et Endymion Phoebe cepisse sororem
dicitur et nudae concubisse deae.
quod si pertendens animo vestita cubaris,
scissa veste meas experire manus.*⁴²

Ó minha felicidade! Ó minha luminosa noite! E tu,
leito que se tornou alegre, com meus prazeres!
Como palavra muita falamos à penumbra da lâmpada!
Quanta batalha lutou-se, apagadas as luzes!
Pois, ora comigo lutou com seios desnudos
e, por vezes, a túnica dissimulada fez-se morosa.

[...]
O próprio Páris, diz-se, ter morrido com a nudez d'Helena
quando se levantava do leito de Menelau.
Conta-se também que Endímion capturou nu a irmã de Febo
e deitou com a deusa nua.
Mas, se obstinadamente vestida deitares,
sob a veste rota vais sentir minhas mãos.⁴³

A nudez volta a aparecer aqui como condição essencial para o amor, e novamente em duplo sentido: a nudez corporal é exigida

para a consumação do ato sexual, e também necessária para revelar aos olhos do *amator* a beleza natural que o incita ao amor. Em um nível metapoético, ainda há um terceiro sentido: a nudez, como tópica da elegia amorosa, é necessária à poesia de amor. A centralidade do sentido da visão, que permeia todo o poema, não apenas reforça o desejo elegíaco pela nudez (“quero você nua e quero ver você nua”) mas também retoma a tradição da tópica da *nudatio* aliada à visão; Tirésias vê Atena nua, Sulpícia se despe para que o amante a veja nua. A argumentação em favor da nudez percorre vários nuances, desde a ameaça de violência física (v. 17-18) até a sacralização sublime, passando pelas figuras de elocução que auxiliam no convencimento, como os exemplos mitológicos (v. 13-16) e os “*adynata*” (v. 31-36).⁴⁴

A posição de destaque do papel da visão sobre a nudez em 2.15 carrega consigo algumas nuances importantes. Primeiramente, porque aprofunda a proposição de “quebra de regras e valores”, no sentido de que o *amator* deseja e efetua aquilo que lhe é proibido, conforme já discutido por Flores, baseado no levantamento de Veyne.⁴⁵ Em seguida (e mais relevante para a discussão metapoética), porque o sentido da visão está diretamente associado à éfrase: o corpo nu que o *amator* vê é descrito, de forma que o leitor veja, com sua imaginação, o corpo nu como em uma pintura ou em uma escultura. O poeta, tal como qualquer outro compositor de arte mimética (*artifex*), transporta a nudez feminina para a nudez poética da *puella* elegíaca.

Essa nuance ecfrástica também tem um efeito narratológico: ao revelar e esconder sua nudez (v. 5: “ora com seios desnudos”, v. 6: “por vezes a túnica”, v. 17: “deitares vestida”, v. 18: “sob a veste rota”), incitando e adiando o momento, a *puella* exerce a função narratológica de prolongamento e reticência.⁴⁶ O prazer que a *puella* tem em “pôr e tirar” a roupa – que incita e prolonga a presença do *amator*, e acende e prende a imaginação do leitor – contrasta com os exemplos mitológicos, que são desprovidos do “processo” do desnudamento; Helena se levanta do leito já completamente nua, e Selene não apenas avista Endímion já em completa nudez, como também se deita com ele já completamente

nua. Não há espaço para imaginar Helena ou Selene tirando a roupa; elas são como esculturas expostas, com a nudez pronta para ser observada. Mas a *puella* tira e põe a roupa, num prolongamento que não apenas suscita ainda mais o desejo, como também representa o próprio texto poético que joga com o revelar e suspender narrativo.

A *puella* é o texto, e o texto tem o poder de mostrar e ocultar, em um fluxo de ir e vir que a escultura, assim como Helena ou Selene, não abarca.⁴⁷ O movimento expresso pela *nudatio puellae* também exerce um jogo nas posições dos dísticos: primeiro, ela está nua no hexâmetro (v. 5) e se veste no pentâmetro (v. 6); depois, ela está vestida no hexâmetro (v. 17) e tem sua túnica rasgada, ou seja, fica nua, no pentâmetro (v. 18). Essa inversão do “pôr e tirar” para o “tirar e pôr” reforça o efeito de fluxo poético, especialmente se comparada ao congelamento da nudez pronta de Helena e de Selene (v. 13-16), que, ainda que realizem ações (Helena se levanta, Selene se deita), expõem sua nudez de maneira estática e “menos poética” que a *puella* elegíaca.

Depois de aparecer em Propércio, a tópica da *nudatio* é trabalhada pelas mãos de Ovídio, em *Amores* 1.5:

*Aestus erat, mediamque dies exegerat horam;
adposui medio membra levanda toro.
pars adapertha fuit, pars altera clausa fenestrae;
quale fere silvae lumen habere solent,
qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebos,
aut ubi nox abiit, nec tamen orta dies.
illa verecundis lux est praebenda puellis,
qua timidus latebras speret habere pudor.
ecce, Corinna venit, tunica velata recincta,
candida dividua colla tegente coma —
qualiter in thalamos famosa Semiramis isse
dicitur, et multis Laïs amata viris.
Deripui tunicam — nec multum rara nocebat;
pugnabat tunica sed tamen illa tegi.
quae cum ita pugnaret, tamquam quae vincere nollet,
victa est non aegre proditione sua.
ut stetit ante oculos posito velamine nostros,
in toto nusquam corpore menda fuit.*

*quos umeros, quales vidi tetigique lacertos!
forma papillarum quam fuit apta premi!
quam castigato planus sub pectore venter!
quantum et quale latus! quam iuvenale femur!
Singula quid referam? nil non laudabile vidi
et nudam pressi corpus ad usque meum.
Cetera quis nescit? lassì requievimus ambo.
proveniant mediū sic mihi saepe dies!⁴⁸*

Fazia calor e o dia tinha cumprido metade de suas horas;
os membros a descansar no meio do leito repousei.
Parte da janela estava aberta, parte fechada,
tais lumes costumam ter as selvas,
tais os crepúsculos que pouco alumiam quando Febo foge,
ou quando a noite parte sem, contudo, ter nascido o dia;
é a essa luz que a menina casta deve expor-se,
onde o tímido pudor anseie encontrar abrigo.
Eis, Corina chega, coberta por uma túnica lassa,
com os cabelos repartidos cobrindo o cândido colo
de forma como, dizem, a formosa Semíramis adentrou a alcova
e Laís, amada por muitos homens.
Arranquei-lhe a túnica; transparente, não estorvava tanto,
entretanto, ela lutava para cobrir-se;
ela, que lutava como se não quisesse vencer,
sem dificuldade foi vencida por sua própria cumplicidade.
Quando se pôs de pé, deposta a veste, ante os meus olhos,
por todo o corpo, em toda parte, defeito algum havia.
Que ombros, que braços vi e toquei!
A forma dos mamilos quão apta era ao toque!
Que ventre perfeito sob o rijo peito!
Que ancas fartas! Que coxa juvenil!
Para que entrar em detalhes? Nada vi não digno de elogio,
e, nua, abracei-a junto ao meu corpo.
Quem desconhece o restante? Rendidos, ambos repousamos.
Que me ocorram muitos meios-dias como esse!⁴⁹

Ovídio reúne nesse poema a tradição da tópica, e a expande em uma configuração jamais vista. O estabelecimento do cenário alude a Calímaco (é meio-dia, faz calor) e a Propércio (a penumbra do quarto). Corina chega no quarto vestida com uma túnica desfivelada (v. 9: “*velata tunica recincta*”). A imagem é ligeiramente paradoxal, pois Corina está coberta, velada, oculta por uma túnica já solta e, como sabe-se mais adiante, de tecido transparente (v. 13: “*rara*”, como se fosse um tecido de Cós), mas ao mesmo tempo

não deixa de evocar a ação de Atena desfivelando a túnica para se banhar no hino 5 de Calímaco, bem como a sedução do “pôr e tirar” levada a cabo por “Cíntia” em Propércio 2.15. Igualmente evocativa de Propércio é atitude de Corina de “lutar” e tentar impedir o desnudamento. Ainda que a túnica já estivesse aberta e fosse transparente, o processo de despi-la é importante, ocupando dois dísticos.

O comparativo mitológico para Corina não é a nudez de Helena ou de Selene como em Propércio 2.15, e sim a frouxidão da roupa e o penteado disposto sobre o colo da rainha babilônia Semíramis e da famosa prostituta Laís. Uma vez deposta a roupa, Corina se levanta e se deixa observar pelo *amator*, imitando ao mesmo tempo o levantar de Helena em Propércio 2.15 e o deixar-se olhar de Sulpícia. Mas o eu-elegíaco de Ovídio ultrapassa as fronteiras da tópica ao descrever de fato, e em detalhes, a nudez da *puella*: primeiro, uma visão geral do corpo inteiro (v. 18), em seguida os ombros e os braços (v. 19), os seios (v. 20), o ventre e o peito (v. 21), os quadris e as coxas (v. 22). Os elementos corporais são não apenas expostos, como também qualificados: seios aptos ao toque, peito rijo, ancas fartas e coxa juvenil. A descrição parece colocar diante do leitor uma imagem física, uma escultura, que se pode ver, rever, admirar e julgar.⁵⁰ Nesse sentido, mais uma vez a *puella*, associada ao resultado da produção artística, funciona como metáfora para a poesia. Ela se veste como elegia (com roupa tênue, de Cós), traz o cabelo elegíaco (disposto sobre o colo, ao invés de preso)⁵¹ e estabelece a *militia amoris* elegíaca. Corina é a elegia, e 1.5 é a elegia que fala sobre a elegia.

No entanto, há uma sutil inversão de papéis elegíacos: ao contrário do predominante, aqui é o *amator* que está recluso em seu quarto (lugar da *puella*) enquanto é a *puella* que “invade” o espaço privado e se encontra com o amante (lugar do *amator*).⁵² O quarto do *amator*, ao invés da fonte sob o sol em que Tirésias vê a nudez de Atena, restringe a luminosidade, tornando-a mediana, a lusco fusco, o que a princípio dificultaria a visão total da nudez de Corina. Aliada à luminosidade mediana, também a túnica, antes de cair, é um obstáculo, ainda que pequeno, à visão. Ainda assim, a

partir do v. 17, a nudez é revelada sem impedimento algum, em parte porque a túnica foi despida, mas também como se a metade fechada da janela tivesse sido aberta e a luminosidade passasse a ser completa. O jogo é novamente metapoético, pois é através da elegia enquanto texto que o corpo de Corina pode vir à luz e, mesmo que não haja luz suficiente no quarto do *amator*, essa luz e a nudez da *puella* são construídas pelo texto para serem vistas pela imaginação do leitor.⁵³

4 NUDATIO ELEGÍACA NO HEXÂMETRO: CATULO 64

A tópica da *nudatio* que, como procuramos mostrar acima, tem uma forte genealogia dentro do gênero elegíaco, também faz sua aparição fora da elegia. Aqui cabe discutir duas aparições no hexâmetro datílico, em poemas de controversa caracterização genérica: Catulo 64 e *Metamorfoses* de Ovídio.⁵⁴ O uso da tópica com teor elegíaco no hexâmetro produz um efeito de cruzamento de fronteiras genéricas no sentido de aproximação à elegia e distanciamento da pureza “épica” do hexâmetro, efeito esse adicionado à inserção na tradição intertextual que remonta a Calímaco.

Em Catulo 64, a *nudatio* aparece em três diferentes momentos do poema. O primeiro, quando a embarcação cruza as águas e atíça a curiosidade das ninfas marinhas que emergem da água com os seios desnudos para ver a nau e, com isso, se deixam ver, em sua nudez, pelos olhos mortais (v. 14-20):

*emersere freti candenti e gurgite vultus
aequoreae monstrum Nereides admirantes.
illa, atque alia, viderunt luce marinas
mortales oculis nudato corpore Nymphas
nutricum tenuis exstantes e gurgite cano.
tum Thetidis Peleus incensus fertur amore,
tum Thetis humanos non despexit hymenaeos,*⁵⁵

na espuma, do alvo abismo em fúria o rosto elevam
Nereides feitas de água, admirando o prodígio.
Naquele e só naquele dia mortais olhos

viram ninfas do mar de corpo nu erguer-se
do abismo embranquecido até nutrízes seios.
Então por Tétis, diz-se, ardeu de amor Peleu,
então Tétis não quis se abster de humano enlace.⁵⁶

A nudez de uma das ninfas, Tétis, é causa do incendiar de amor por parte de Peleu. A nudez funciona como causa propícia ao amor, tal como em Sulpícia, em Propércio e em Ovídio. O poema é (entre outras coisas) um epitalâmio ao casamento de Tétis e Peleu, e essa cena enquadra justamente o momento em que o casal se conhece. A centralidade da *nudatio* como causa do principal acontecimento narrado não pode ser casual. Não só há a tópica elegíaca, mas também a própria tópica está eivada de outro aspecto elegíaco: a etiologia.⁵⁷

Hunter⁵⁸ acredita que a nudez dos seios das Nereides é importada da nudez das pernas das Nereides nas *Argonáuticas* de Apolônio (4.940). Mas a ênfase na singularidade do acontecimento (“somente naquele dia”) evoca o hino 5 de Calímaco. Atena foi vista nua somente numa ocasião, e somente noutra ocasião os navegantes puderam avistar a nudez das ninfas. Além disso, a coloração branca que impera na cena,⁵⁹ quase ofuscante de tão branca, dialoga com o contraste do encontro de Tirésias com a deusa em pleno meio-dia engendrando escuridão total na visão do jovem. Excesso de luz gera falta de luz, e talvez o excesso de luz que permite a Peleu ver a beleza (nua) de Tétis o impeça de ver que tal união há de ser malfadada.⁶⁰ A *nudatio* funciona também como culminância da cena ecfrástica, que vinha descrevendo o efeito da nau nas ondas, um prodígio tão inusitado que faz com que as Nereides surjam para “vê-lo”; de observadoras da écfrase, elas subitamente passam a ser a própria écfrase e se tornam observadas pelos mortais. Esse espelhamento de écfrases⁶¹ se coaduna com o propósito geral do poema, que é um jogo de écfrases sobre écfrases.⁶²

O segundo trecho com a tópica da *nudatio*, e talvez o mais central dos três presentes no poema, é a descrição de Ariadne, recém abandonada por Teseu, lamentando-se no litoral e deixando

com que suas vestes escorram de seu corpo até a água sob os pés (v. 60-67):

*quem procul ex alga maestis Minois ocellis,
saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eben,
prospicit et magnis curarum fluctuat undis,
non flavo retinens subtilem vertice mitram,
non contexta levi velatum pectus amictu,
non tereti strophio lactentis vincta papillas,
omnia quae toto delapsa e corpore passim
ipsius ante pedes fluctus salis alludebant.*

Das algas, longe, olhinhos tristes, pétrea efígie
de bacante, ai! remira-o a filha de Minos.
Remira e em grandes vagas de aflição flutua:
não prende a tênue mitra seus cabelos loiros,
não usa vestes, só no corpo um véu bem leve,
não levam lisa faixa os seios seus de leite.
Com tudo que desliza de seu corpo inteiro,
ante seus próprios pés, salinas ondas brincam.⁶³

Catulo deixa a écfrase em evidência ao comparar Ariadne a uma estátua de pedra de uma bacante.⁶⁴ Mais uma vez, trata-se de uma écfrase dentro da écfrase, pois a imagem “esculpida” de Ariadne está dentro do manto que cobre o tálamo de Peleu e Tétis.⁶⁵ E mais uma vez, ocorre a inversão de quem vê para quem é visto: Ariadne está vendo a nau de Teseu se afastar, e subitamente é ela que está sendo vista e sendo despida. A observadora da cena se torna a cena observada.

Assim como a Corina de Ovídio, que vai sendo exposta parte por parte em sua nudez, também a Ariadne catuliana vai sendo revelada verso a verso. Mas aqui, a imagem do “processo” do desnudamento, do cair das vestes, é enfatizada; não apenas vemos a nudez de Ariadne, mas vemos as roupas a lhe caírem e boiarem na água do mar aos pés da *puella* despida. Essa noção da queda da vestimenta é reforçada pelo movimento de cima para baixo que os versos criam: primeiramente, vemos os olhos (adjetivados com um termo técnico da elegia: “*maestis*”, “tristes”) e a emoção expressa em seu rosto; em seguida o cabelo, já sem a fita

(o cabelo solto, outro elemento elegíaco); o corpo, já sem o ténue tecido (ténue como os tecidos de Cós, aptos à elegia); os seios, já sem o “*strophium*”; e por fim os pés, junto aos quais batem as ondas.⁶⁶

Ainda que essa passagem possa remeter à tradição trágica, lembrando a Políxena prestes a ser despida para a sacrifício como se fosse uma estátua na *Hécuba* de Eurípedes, e mesmo que o teor da cena tenha algo de trágico, os elementos elegíacos são suficientemente evidentes para que se possa associar o desnudamento de Ariadne com a *nudatio* elegíaca. O cabelo de Ariadne desprovido da fita contrasta com os cabelos presos à perfeição das Parcas que aparecerão adiante no poema;⁶⁷ as Parcas, dotadas de caráter trágico, compõem uma oposição à elegíaca Ariadne, oposição que será mote para a prosopopeia ovidiana dos gêneros em *Amores* 3.1. Há ainda o contraste entre o estado arrumado do tecido que cobre o leito nupcial e o estado desordenado das vestes de Ariadne, opondo a ordem epitalâmica à desordem elegíaca.⁶⁸

O participio “*lactentis*” que adjetiva os seios de Ariadne possui sentido ambíguo, uma vez que pode se referir à cor (branca) ou à forma (grandes, cheios de leite). Dentro do sentido de forma, há ainda duas nuances, a de tamanho adequado à representação visual, e a de um tamanho volumoso, indicando que Ariadne estaria já grávida de Teseu.⁶⁹ Todos os sentidos possíveis se adequam ao propósito elegíaco, mas principalmente o da forma de tamanho adequado: é essa a imagem que Ovídio emprestará para sua Corina em 1.5.

Há ainda o elemento sonoro que reforça o aspecto elegíaco da passagem, identificado por Gardner,⁷⁰ que vê a repetição de sons de ondulação (“*fluctus*”) aliada à dos sons de pesar (“*luctus*”), o que carrega o efeito de identificação entre a onda e o luto. Talvez seja possível acrescentar que o “*luctus*” é um sentimento elegíaco por excelência (desde a origem do gênero, relacionada ao contexto fúnebre)⁷¹ e que a aliteração em {FL}, unida à anáfora em “*non*”, e adjacente à imagem de ondulação que permeia a cena, também ecoa a ondulação ou sinuosidade do corpo feminino do qual a

veste escorre; embora o corpo de Ariadne não seja descrito de maneira explícita, as suas curvas são ao menos sugeridas pela menção aos seios volumosos (“*lactentis papillas*”), se adotamos a leitura de Gardner. Ariadne está em ondulação emotiva, por causa do abandono (outro elemento típico da elegia), e suas roupas ondulam de seu corpo ondulado até cair no mar, onde hão de ondular ao movimento das ondas. O efeito de ondulação, que participa dos índices elegíacos, soa no hexâmetro como mais um jogo deliberado de Catulo com as fronteiras dos gêneros.

Por fim, a terceira passagem que apresenta a *nudatio* é também protagonizada por Ariadne (v. 124-131):

*saepe illam perhibent ardenti corde furentem
clarisonas imo fudisse e pectore voces,
ac tum praeruptos tristem conscendere montes,
unde aciem pelagi vastos protenderet aestus,
tum tremuli salis adversas procurrere in undas
mollia nudatae tollentem tegmina surae,
atque haec extremis maestam dixisse querellis,
frigidulos udo singultus ore cientem:*

Contam que em fúria, seio em brasa, gritos ela
gritava altíssimos do fundo de seu peito,
e ora, triste, subia montes eminentes,
de onde lançava o olhar ao vasto mar vazio,
ora cortava adversas ondas de água trêmula,
erguendo o mole véu até as nuas pernas,
e, mesta, últimos queixumes, faces úmidas,
estas palavras disse, dando frios soluços:⁷²

A *relicta puella*, concretizando enfim a inexorabilidade do abandono, é possuída por duas emoções distintas: a tristeza e a ira. Ela alterna a expressão das emoções ao longo dos versos. A princípio, ela está em fúria, ardendo em ódio, gritando (v. 124-125); em seguida, galga os montes com tristeza e se põe a olhar o vazio (v. 126-127); corre contra as ondas (v. 128) e desnuda suas pernas do tênue tecido (v. 129); chorando e soluçando, reúne suas últimas forças (v. 130-131) para soltar a imprecação que causará a ruína de Teseu (v. 132ss.). A alternância entre as situações de

tristeza e lamento e as de raiva e imprecação implica a alternância entre os gêneros elegíaco e iâmbico.

A *nudatio*, concentrada no v. 129, dialoga com as outras duas do poema. Sendo restrita às pernas, ela inverte e complementa a nudez das Nereides, restrita à parte superior. E ocorrendo na praia, com o retirar do tênue tecido diante das ondas, ela redobra sua *nudatio* anterior.⁷³ Mais uma vez, somos transportados do ponto onde Ariadne tenta *ver* Teseu ao longe no mar para o ponto onde “vemos” Ariadne nua: de observadora da cena, ela se torna cena observada.⁷⁴

No plano da oposição entre gêneros poéticos, o confronto elegia vs. iambo, como já mencionado, assume papel central nessa passagem. Entretanto, antes de voltarmos a esse confronto, cabe ressaltar um segundo, mais sutil, entre a elegia e a épica. Se Ariadne encarna a elegia em seu lamento e sua tristeza, Teseu, ao zarpar, concentra em si o ideal épico: ele derrotou o Minotauro e está voltando para casa vitorioso. Ao abandonar Ariadne, ele está colocando seu destino e sua missão acima de seu amor, assim como Enéias faz em relação a Dido. Ele está sendo romano, heroico, virtuoso, épico.⁷⁵ Em contrapartida, Ariadne está *externata*, abandonada, exilada, impedida por sua própria condição de existência a prosseguir a viagem épica: ela é delicada, apaixonada, buscando o impossível, ou seja, ela é elegíaca.

Por fim, o confronto entre elegia e iambo, gêneros que se alternam sucessivamente na postura e nas ações de Ariadne nessa terceira passagem, carrega um importante aspecto metapoético no contexto da produção completa de Catulo. No conjunto de poemas anteriores ao 64, existe a predominância de ritmos iâmbicos (41 poemas em hendecassílabo, 8 em colíambo e 4 em trímetro iâmbico), enquanto o conjunto posterior, do 65 em diante, é monopolizado pelo dístico elegíaco. O poema 64 reúne esses dois conjuntos (diríamos, “livros”, “volumes”?),⁷⁶ programaticamente, na figura de Ariadne, opondo ainda ao próprio metro em questão, o hexâmetro, que se concretiza na figura de Teseu. Os gêneros estão em embate. Catulo bem poderia escrever um epílio (o que ele está prometendo fazer no 64), mas a

matéria guerreira é apenas um desvio (v. 116: “*digressus primo carmine*”) das premências iâmbicas e elegíacas que predominam em sua obra, e que mesmo aqui, no hexâmetro, interrompem o ambiente épico e preenchem o seu espaço, e assim ainda mais se afirmam.⁷⁷ No fundo, o poema é um tecido de *poikilia*,⁷⁸ onde o hexâmetro épico da urdidura é costurado com a elegia e o iambo da trama para compor uma “*vestis variata*” (v. 51), uma vestimenta tão rica e tão vária que nela se pode ver até mesmo a nudez.

5 NUDATIO ELEGÍACA NO HEXÂMETRO: METAMORFOSES 3

Ovídio escreve as *Metamorfoses* em hexâmetros, contrastando com o restante de sua produção, inteiramente em dísticos. Ainda que ele varie a elegia em suas diversas espécies (amorosa, etiológica, exílica), ele nunca deixa de fazer elegia, exceto nas *Metamorfoses*.⁷⁹ Porém, mesmo quando ele deixa o dístico elegíaco de lado para se voltar ao hexâmetro, ele não abandona de vez a elegia. Pelo contrário, as *Metamorfoses* estão repletas de tópicas, personagens e paisagens elegíacas.⁸⁰

Uma das tópicas elegíacas presentes é a *nudatio*; uma tópica que Ovídio já havia explorado em *Amores* 1.5 (a nudez de Corina) e haveria de usar novamente em *Tristezas* 2 (a nudez da deusa Diana).⁸¹ Assim como em *Tristezas* 2, em *Metamorfoses* 3 vemos a *nudatio* da deusa Diana flagrada por Acteão. Movendo a nudez da menina amada para a da deusa avistada inadvertidamente, Ovídio faz a tópica retornar de onde ela parece ter saído: a nudez de Atena flagrada por Tirésias no hino 5 de Calímaco. A aproximação entre as duas passagens não se restringe a esse fato isolado, uma vez que Ovídio faz questão de deixar o seu modelo bem evidente ao estabelecer um cenário paralelo: tanto Tirésias como Acteão são jovens caçadores, que interrompem a caça à hora do meio-dia por causa do calor e do cansaço, e ambos são levados tragicamente pelo destino até o local onde as deusas, acompanhadas de ninfas, estão se banhando com água corrente cristalina. A punição é diferente, mas em ambos os casos inexorável: Tirésias é cegado, e Acteão é transformado em cervo, sendo perseguido e dilacerado

por seus próprios galgos. Calímaco põe na voz de Atena a narrativa de Acteão como consolo para a mãe de Tirésias, uma vez que a punição de Diana é mais cruel que a de Atena. Ovídio parece estar respondendo a Calímaco (e emulando-o), ao relatar o caso meramente aludido pelo alexandrino, e ao enfatizar a visão da personagem (e consequentemente a visão do leitor) sobre uma nudez muito mais proibida e muito mais perigosa que a de Atena.

Além disso, o cenário calimaquiano já apareceu seguidamente no próprio texto ovidiano: nos episódios de Dafne, de Io, e de Calisto, o horário é o mesmo, e o ambiente da floresta é o mesmo. Desse modo, o episódio do banho de Diana não apenas estabelece um diálogo intertextual, como também um intratextual, e isso parece ter uma forte implicação no efeito da passagem como um todo.

Ovídio prepara o terreno para a *nudatio* não apenas com o cenário acima mencionado, mas também com uma ambiência que remete à arquitetura: há uma gruta no meio da floresta que, de tão perfeita, faz parecer com que a natureza tenha imitado a arte (v. 158-159: “*natura suo ingenio simulaverat artem*”), ao elaborar um arco com tufa calcária e púmice (v. 159-160: “*pumice vivo, levibus tufis*”). O arco, elemento fundamental e característico da arquitetura romana, bem como os dois tipos de pedra frequentemente usados nos domos,⁸² aliados à sacralidade do local (v. 156: “*sacra*”), sugerem a imagem de um templo. No meio de uma floresta, esse templo só pode ser dedicado a Diana. E diante do seu templo, espera-se ver uma imagem da deusa. E é justamente a imagem da deusa que aparece, após esse ambiente criado para instigar a expectativa pela aparição da deusa (v. 163-193):

*hic dea silvarum venatu fessa solebat
virgineos artus liquido perfundere rore.
quo postquam subiit, nympharum tradidit uni
armigeræ iaculum pharetramque arcusque retentos,
altera depositæ subiecit brachia pallæ,
vincla duæ pedibus demunt; nam doctior illis
Ismenis Crocale sparsos per colla capillos
colligit in nodum, quamvis erat ipsa solutis.
excipiunt laticem Nepheleque Hyaleque Rhanisque*

*et Psecas et Phiale funduntque capacibus urnis.
dumque ibi perluitur solita Titania lympha,
ecce nepos Cadmi dilata parte laborum
per nemus ignotum non certis passibus errans
pervenit in lucum: sic illum fata ferebant.
qui simul intravit rorantia fontibus antra,
sicut erant, nudaе viso sua pectora nymphae
percussere viro subitisque ululatibus omne
inplevere nemus circumfusaeque Dianam
corporibus texere suis; tamen altior illis
ipsa dea est colloque tenus supereminet omnis.
qui color infectis adversi solis ab ictu
nubibus esse solet aut purpureae Aurorae,
is fuit in vultu visae sine veste Dianae.
quae, quamquam comitum turba est stipata suarum,
in latus obliquum tamen adstitit oraue retro
flexit et, ut vellet promptas habuisse sagittas,
quas habuit sic hausit aquas vultumque virilem
perjudit spargensque comas ultricibus undis
addidit haec cladis praenuntia verba futurae:
'nunc tibi me posito visam velamine narres,
si poteris narrare, licet!'*⁶³

Aqui, a deusa dos bosques, cansada da caça, costumava banhar seus membros virginais com a água líquida. Depois que entrou ali, entregou à ninfa encarregada das armas as flechas, a aljava e os arcos curvados; entregou a outros braços o vestido deposto, e duas desafivelam as sandálias dos pés. E, mais destra que as demais, Crocale, filha de Ismênio, reúne os cabelos soltos sobre o busto em um nó, embora ela própria esteja com os cabelos desordenados. Nefele, Hiale, Râmis, Psecas e Fiale recolhem com suas vasilhas amplas da água nascente e a derramam [sobre a deusa]. E enquanto ali Titânia é banhada com a água ritual, eis que o neto de Cadmo, suspendida a parte dos trabalhos, errando pelo bosque desconhecido com passos inseguros, chegou ao local: assim os fados o conduziram. Quando ele entrou na gruta banhada de fontes, as ninfas nuas, assim como estavam, tendo avistado o homem, golpearam seus peitos e encheram todo o bosque com súbitos lamentos e, rodeando Diana, a cobriram com seus corpos; mas a deusa é mais alta que elas e sobressai a todas do busto para cima. Assim como a cor das nuvens infestadas pelo raio do sol contrário costuma ser, ou como a aurora purpúrea, tal foi a cor vista no rosto de Diana sem veste.

Ela, embora rodeada de uma multidão de suas companheiras,
se coloca de lado e vira
o seu rosto; desejou ter suas flechas em mãos,
mas toma o que tinha, a água, e a atira sobre o rosto do homem
e, espargindo-a sobre os cabelos de cachos vingativos,
acrescenta estas palavras que anunciam a desgraça iminente:
“agora narrarás que me viste despida;
se puderes narrar, que assim seja!”⁸⁴

Atendendo à expectativa criada pelo ambiente, a deusa Diana aparece, e vê-la não é tão accidental quanto a chegada de Acteão ao local (v. 75: “*errans non certis passibus per nemus ignotum*”).⁸⁵ Afinal, o cenário, tanto intertextual como arquitetônico, já indicava que ela poderia surgir. A primeira menção é ao costume que a deusa tinha de banhar-se naquele local. Eleva-se a instigação. Assim que ela adentra a gruta, tem início o processo de desnudamento, que se desenvolve em três etapas divididas em três versos: primeiro ela se desfaz de suas armas (arco, flechas e aljava), depois do vestido, e por fim das sandálias. Há uma transposição de atividade-passividade: é a deusa quem tira e entrega a uma ninfa as armas, é ela quem entrega o vestido, deposto não se sabe por quem, e por fim ela tem as sandálias retiradas por duas ninfas. A descida da imagem até os pés não apenas sustenta a ideia de completude de nudez, mas também evoca as vestes de Ariadne caídas até os pés em Catulo 64. Mas caso o leitor não tenha percebido ainda o teor elegíaco, o poeta insiste com a menção aos cabelos soltos da ninfa que procura atar os da deusa com um nó sobre o busto,⁸⁶ em um penteado similar ao de Corina em *Amores* 1.5.10, mas com uma inversão da ordem: na elegia, Corina está com os cabelos dispostos de maneira propícia para ficar nua, enquanto aqui Diana, após ficar nua, tem seus cabelos arrumados para que se adequem à sua nudez.

O banho tem início, e então Acteão chega para ver o que os leitores já estão vendo. Mas é somente com a chegada do caçador que é possível perceber que as ninfas também estão nuas. Até agora, elas foram mencionadas recebendo e retirando as vestes de Diana e então derramando água sobre o corpo da deusa com vasilhas.

Embora a expectativa é de que Acteão seja quem aviste a deusa e sua comitiva, são as ninfas que avistam Acteão; mas em vez da cena concretizar a inversão dos olhares (como acontece seguidamente em Catulo 64), as ninfas apenas chamam mais atenção sobre si ao emitirem gritos que ecoam por toda a floresta e ao golpear os próprios peitos, que, agora se sabe, estão nus. Como se não bastasse, as ninfas correm e rodeiam Diana, voltando o nosso olhar sobre a deusa, que tinha ficado levemente de lado diante da algazarra das ninfas. Elas tentam ocultar o corpo da deusa, mas não só chamam a atenção sobre ele, como também o ressaltam ainda mais ao não conseguir cobri-lo de todo. O pudor da deusa é enfatizado por símiles sobre o rubor que cobre o seu rosto ao longo de três versos que são concluídos com o fato irônico de que a deusa está sendo vista nua (v. 185: “*visae sine veste*”). O rubor de Diana diante de suas ninfas inverte o rubor da ninfa Calisto diante de Diana do livro 2. E, embora ela esteja cercada pelas companheiras, ela se vira de lado; isso é necessário, porque as ninfas não conseguem cobri-la, e ao se virar de lado, talvez restrinja algo da visão de Acteão, mas quiçá não muito do leitor que, como um interessado observador de uma estátua, tem a oportunidade de averiguar os flancos da imagem para julgá-la se decorosa ao todo da composição.

A maldição sobre Acteão se faz ao espargir água no cabelo de cachos vingativos, unindo os elementos elegíacos (cabelo e “ondas”) com os iâmbicos (vingança e a maldição em palavras) no mesmo entrelace da Ariadne catuliana. Depois da nudez, vem a desgraça. As palavras de Ariadne fazem Teseu esquecer de trocar as velas e, com isso, acarretar a morte de seu pai. As palavras de Diana fazem Acteão se transformar em cervo e ser devorado pelos próprios cães. Mas as palavras de Diana trazem muito mais que uma maldição: é uma permissão para narrar, enquanto for possível, acerca da visão de sua nudez. Obviamente, Acteão não tem sequer um segundo para narrar o que quer que seja, mas o poeta narrou a cena toda, e a nudez de Diana, afinal, foi completamente exposta.

Apesar do teor geral da passagem ser trágico,⁸⁷ há nela elementos elegíacos suficientes, como o depor das armas

(recorrente nas *recusationes* que opõem a paz da elegia amorosa à guerra da épica),⁸⁸ a disposição dos cabelos (seja o de Crocale desarrumado, seja o de Diana semelhante ao de Corina),⁸⁹ o golpear dos peitos e os lamentos próprios do contexto fúnebre, as alusões a passagens elegíacas da tradição e do próprio Ovídio, além da *nudatio*,⁹⁰ para que se possa reconhecer o efeito de cruzamento genérico. Nesse sentido, a diferença de altura entre Diana e as ninfas pode remeter à diferença de pés métricos que compõem o dístico elegíaco: Diana é hexâmetro e as ninfas são pentâmetros.

Talvez a grande diferença da *nudatio* dessa passagem em relação às demais analisadas neste estudo seja de ordem quantitativa: o que é visto nas demais passagens é a nudez de uma única *puella* (ainda que esteja acompanhada: Atena tem Cariclo ao seu lado, mas é a nudez de Atena que é vista por Tirésias; até mesmo em Catulo 64, as Nereides surgem todas nuas, mas é sobre Tétis que recai o olhar de Peleu), enquanto aqui se tem a visão, mesmo que hierárquica, da deusa e das ninfas. Dessa forma, o que temos diante de nossa visão (ou leitura) são dois tipos de *nudatio*. A nudez das ninfas não chama tanta atenção quanto a nudez da deusa. Antes, sua pequenez apenas serve para ressaltar a altura da deusa, que centraliza todos os olhares, e para a qual a visão já está instigada desde o começo da descrição do cenário.

Essa diferença entre a nudez da deusa e a das ninfas é passível de ao menos três níveis de leitura metapoética. No primeiro, estabelece-se o diálogo intertextual, em que as ninfas correspondem às diversas passagens de *nudatio* presentes na tradição elegíaca, enquanto Diana corresponde à *nudatio* presente, propriamente ovidiana. Como marca de emulação sobre a tradição, a *nudatio* ovidiana é maior que as demais, *altior illis*.

No segundo, faz-se o diálogo da poesia hexamétrica com a elegíaca. Já vimos uma *nudatio* nos *Amores*, em dísticos, e agora estamos diante da visão de uma *nudatio* um pé mais longa, *altior illis*.

No terceiro, estabelece-se um diálogo intratextual com as cenas prévias das *Metamorfoses* que relatam caçadoras virgens sendo atacadas sexualmente. Tanto Diana como Acteão são caçadores, e ambos invertem, cada um a seu modo, o elo entre caça e sexo que

permeia os livros 1 e 2: aqui, Acteão, a figura masculina, se torna a vítima do encontro, invertendo o gênero (*gender*) das vítimas até então mencionadas, todas femininas; e Diana, embora também vítima do encontro por ter sua nudez avistada, exerce a função ativa de metamorfosear e arruinar a vítima. Acteão é caçador que passa a caça, Diana é caçadora que deixa de ser caçadora (ao depor as armas e expor sua nudez), é caçada, e por fim torna seu caçador em caça. Com esse jogo de inversões, o encontro entre Diana e Acteão retoma e amplifica os encontros prévios entre deuses e suas vítimas; o encontro entre Diana e Acteão é *altior illis*.

Ao criar um cenário da natureza que imita uma composição arquitetônica e ao coroar o cenário com a imagem da deusa nua, Ovídio compara o fazer poético à força demiúrgica da natureza.⁹¹ Mas também compara o seu próprio fazer poético com os demais fazeres poéticos que ele supera. Afinal, a nudez de Diana é a nudez mais proibida, mais inacessível e mais perigosa, e por isso mesmo mais instigante. Compara ainda o seu fazer poético hexamétrico com o seu fazer poético elegíaco, realçando a comparação ao inserir na passagem hexamétrica um forte teor elegíaco. Compara, por fim, o seu fazer poético dessa cena com o seu fazer poético das cenas anteriores, ressaltando o aspecto artístico, metapoético e autorreferencial. Diante da nossa visão estão nuas Atena, Sulpícia, Cíntia, Corina, Ariadne e Calisto; mas todas as *nudationes* nos convidam a ver a nudez de Diana, *altior illis*.

5 CONCLUSÃO

A *nudatio puellae*, embora a princípio uma tópica presente em diversos gêneros de poesia erótica, tem uma utilização particular na tradição elegíaca latina, funcionando não apenas como tópica de gênero, mas também como tópica de posicionamento e diálogo com relação à tradição e aos modelos.⁹² Assim, em cada poeta que sucede o anterior ao praticar a tópica, há sempre um movimento de apontar para seus antecessores e estabelecer uma comparação, imitativa ou emulativa. Isso fica ainda mais evidente ao se levar em conta os efeitos metapoéticos que a tópica encerra em si, fazendo

com que essas passagens chamem a atenção do leitor para a reflexividade do texto poético, carregado de referências sobre o próprio fazer poético. Quando a tópica, ainda eivada de seus traços elegíacos, transborda o ambiente do dístico e invade o ambiente do hexâmetro, a sua riqueza de elementos emulativos e metapoéticos é acrescida ao efeito de cruzamento ou esgarçamento dos gêneros, como se a tópica, ao representar a elegia, fosse uma das várias cores que compõem a paleta da *poikilia*.

Muitas outras passagens de *nudatio*, aqui não discutidas em função do tamanho e escopo, merecem ainda catalogação, descrição e análise. Também no aguardo de estudos está a tópica na tradição hínica (do *Rig-Veda* aos *Hinos homéricos*, até chegar em Calímaco), na tradição lírica, na tradição hexamétrica e mesmo na prosa. Trata-se de um campo a ser explorado, com promissores desdobramentos. Esperamos com o presente trabalho ter apontando um caminho inicial, ou, para manter a metáfora apropriada, ter despido algo do tecido.

ABSTRACT

The first part of the essay aims to demonstrate that the nudity of the female body constitutes a generic topic in Latin elegiac poetry. From the point of view of the Latin tradition, the topic seems to have been inaugurated by Callimachus, who would be taken up as a model by the Augustan elegiac poets, such as Sulpicia, Propertius and Ovid. Once the occurrence of the topic in the elegiac genre has been demonstrated, the second part of the essay aims to discuss its presence outside the elegy, in two hexametric poems: Catullus 64 and *Metamorphoses* 3. In both passages, the topic functions as a dialogue between the genres and produces the effect of generic framing, in addition to establishing a dialogue with the production of Callimachus.

KEYWORDS

Elegy; Nudity; Elegiac couple; Hexameter; Callimachus.

REFERÊNCIAS

- ACOSTA-HUGHES, Benjamin; STEPHENS, Susan. **Callimachus in Context: From Plato to Ovid**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- AGOZZINO, Tullio. **Massimiano: elegie**. Bologna: Silva, 1970.
- ALLEN, Archibald. W. Sincerity and the Roman Elegists. **Classical Philology**, n. 45, v. 3, p. 145-160, 1950.
- AVELLAR, J. **Uma teoria ovidiana da literatura: os Tristia como epitáfio de um poeta-leitor**. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2019.
- BOTZ-BORNSTEIN, Thorsten. **Veils, Nudity and Tattoos: The New Feminine Aesthetics**. Lanham: Lexington Books, 2015.
- BRASEY, Édouard. **Sirenas y ondinas**. Palma de Mallorca: José Oloñeta, 2001.
- BURKOWSKI, Jane. **The Symbolism and Rhetoric of Hair in Latin Elegy**. Tese de Doutorado. Oxford, 2013.
- BUTLER, H.E. **Propertius**. London: William Heinemann, 1916.
- CAMERON, Alan. Genre and Style in Callimachus. **TAPA**, n. 122, p. 305-312, 1992.
- CAMPBELL, C. Corinna Duplex, Duplex Corinna: The Simile Optics of Amores 1.5. **TAPA**, n. 149, v. 1, p. 47-76, 2019.
- CARTWRIGHT, Mark. Roman Architecture. **Ancient History Encyclopedia**, 2018.
- CLAUSEN, Wendell. Callimachus and Latin Poetry. **Greek, Roman and Byzantine Studies**, n. 5, p. 181-96, 1964.
- CONTE, Gian B. Genre between Empiricism and Theory. In: **Genres and Readers**. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1994.
- CORNISH, F.W. **The Poems of Gaius Valerius Catullus**. London: William Heinemann, 1921.
- FIELDING, I.; UDEN, J. Latin Elegy in the Old Age of the World: the Elegiac Corpus of Maximianus. **Arethusa**, n. 43, v. 3, p. 439-460, 2010.
- FLASCHENRIEM, Barbara. Loss, Desire and Writing in Propertius 1.19 and 2.15. **Classical Antiquity**, n. 16, v. 2, p. 259-277, 1997.
- FLORES, Guilherme G. Filetas de Cós, fragmentos poéticos. **Letras Clássicas**, n. 10, p. 179-90, 2006.
- FLORES, Guilherme. G. **Elegias de Sexto Propércio**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

- GARDNER, Hunter. Ariadne's Lament: the Semiotic Impulse of Catullus 64. **TAPA**, n. 137, v. 1, p. 147-179, 2007.
- GERALDES, Caio; MACEDO, José Marcos; VENTURROT, Thiago Mendes. **Rig-Veda: Hinos a Aurora**. Araçoiaba da Serra: Mnema, 2023.
- HARMON, D. Nostalgia for the Age of Heroes in Catullus 64. **Latomus**, n. 32, p. 311-331, 1973.
- HAVELOCK, Christine. **The Aphrodite of Knidos and her Successors**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- HEATH, John. The Blessings of Epiphany in Callimachus' 'Bath of Pallas'. **Classical Antiquity**, n. 7, v. 1, p. 72-90, 1988.
- HEATH, John. Diana's Understanding of Ovid's Metamorphoses. **The Classical Journal**, n. 86, v. 3, p. 233-243, 1991.
- HINDS, Stephen. **Allusion and Intertext: Dynamics of appropriation in Roman poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- HINDS, Stephen. Landscape and aesthetics of place. In: HARDIE, Peter. (ed.). **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 122-149.
- HUNTER, Richard. Breast is Best: Catullus 64.18. **The Classical Quarterly**, n. 41, p. 254-255, 1991.
- HUNTER, Richard. Writing the God: Form and Meaning in Callimachus, Hymn to Athena. **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**, n. 29, p. 9-34, 1992.
- HUNTER, Richard. **The Shadow of Callimachus in Hellenistic Poetry at Rome**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- INGLEHEART, Jennifer. What the Poet Saw: Ovid, the Error and the Theme of Sight in Tristia 2. **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**, n. 56: p. 63-86, 2006.
- KATZ, Vincent. **The Complete Elegies of Sextus Propertius**. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- KEITH, Alison. Sources and Genres in Ovid's Metamorphoses 1-5. In: BOYD, Barbara. **Brill's Companion to Ovid**. Leiden: Brill, 2002. p. 235-270.
- KENNEY, E.J. Ovid's Language and Style. In: BOYD, Barbara. **Brill's Companion to Ovid**. Leiden: Brill, 2002. p. 27-90.
- MAHONEY, Anne. **Sulpicia: Text, Translation and Commentary**. S.l.: s.n., 2000.

- MARQUETTI, Flávia. **Da sedução e outros perigos**: o mito da Deusa Mãe. Tese de doutorado. Araraquara: Unesp, 2001.
- MARTINS, Paulo. Sobre a metapoesia em Propércio e na poesia erótica romana: o poeta rufião. **Classica**, n. 28, v. 1, p. 125-159, 2015.
- MARTINS, Paulo; FRASCI, Bruna. A nudez e sua significação nas elegias latinas. **Rónai**, n. 11, v. 2, p. 22-51, 2023.
- MILNOR, Kristina. Sulpicia's (Corpo) Reality: Elegy, Authorship, and the Body in Tibullus 3.13. **Classical Antiquity**, v. 21, n. 2, p. 259-282, 2002.
- MILLER, F.J. **Ovid: Metamorphoses**. Cambridge (Massachusetts): Cambridge University Press, 1951.
- MILLER, Paul. A. **Latin Erotic Elegy**. London; New York: Routledge, 2002.
- NAGY, Gregory. Ancient Greek Elegy. In: WEISMAN, K. (ed.). **The Oxford Handbook of Elegy**. Oxford: Oxford University Press, 2010. p. 13-45.
- OLIVA NETO, João. A. **O livro de Catulo**. São Paulo: Edusp, 1996.
- O'CONNELL, Michael. Pictorialism and Meaning in Catullus 64. **Latomus**, n. 36, p. 746-756, 1977.
- PAVLOCK, Barbara. **The Image of the Poet in Ovid's Metamorphoses**. Madison: University of Wisconsin Press, 2009.
- SCHMIDT, P. Ovidianism and the End of Elegy in Maximianus 5. **Acta Classica**, n. 65, p. 195-207, 2022.
- SHOWERMAN, G. **Ovid: Heroides and Amores**. London: William Heinemann, 1914.
- STEPHENS, Susan. **Callimachus: the Hymns**. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- SKINNER, M. **Catullus' Passer**: the Arrangement of the Book of Polymetric Poems. New York: Arno Press, 1981.
- SKINNER, M. **Catullus in Verona**: a Reading of the Elegiac Libellus, Poems 65–116. Columbus: Ohio State University, 2003.
- SKLENÁŘ, R. How to Dress (for) an Epyllion: the Fabrics of Catullus 64. **Hermes**, n. 134, p. 385-397, 2006.
- THOMAS, Richard. Callimachus Back in Rome. In: HARDER, A. et al. **Callimachus**. Groningen: Egbert Forsten, 1993.
- VEYNE, Paul. **A elegia erótica romana**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

WIMMEL, Walter. **Kallimachos in Rom**: die Nachfolge Seines Apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit. Wiesbaden: Stein, 1960.

ZETZEL, James. Re-Creating the Canon: Augustan Poetry and the Alexandrian Past. **Critical Inquiry**, n. 10, v. 1, p. 83-105, 1983.

¹ Agradeço a João Angelo Oliva Neto e a Rafael Frate, bem como aos pareceristas anônimos, pela leitura atenta e comentários preciosos. Ressalto que todos os eventuais defeitos do presente artigo são de inteira responsabilidade minha.

² O termo foi empregado no sentido técnico por Otto Kluge em 1943, em um estudo sobre o poeta renascentista Hugo Grócio. Os estudos sobre elegia clássica latina, embora admitam a descrição da nudez como integrante ao gênero, não têm feito uso do termo. A colocação do genitivo na segunda posição da expressão, ainda que contrária ao uso da língua latina, é justificada pela ênfase no substantivo em posição inicial, bem como pela tradição de nomeação de tópicos, tais como *descriptio puellae*, *militia amoris*, etc.

³ Exemplos são os *Hinos à Aurora*, onde a deusa “desvela seu corpo nu e, em particular, os seus seios” (Geraldes; Macedo; Venturott, 2022, p. 25) nas seguintes passagens: 1.92.4; 1.123.10-11; 1.124.7cd; 5.80.5-6; 6.64.2cd.

⁴ Talvez a cena de *nudatio* no hexâmetro mais conhecida seja a de Vênus diante de Enéias no Canto 1 da *Eneida* (v. 404-405), a qual, pelos motivos acima expostos, não interessa ao presente estudo.

⁵ Martins; Frasci, 2023, p. 24.

⁶ Milnor, 2002.

⁷ Por seu aspecto de revelação, abertura e exposição. No âmbito do senso-comum, isso se comprova pela existência das expressões “verdade nua” ou “nudez da verdade”. Cf.: “[N]udity has an exceptionally powerful visual ‘truth effect’ [...] it is linked to truth in a straightforward metaphorical way” (Botz-Bornstein, 2015, p. 110). Ver também Martins; Frasci, 2023, p. 40.

⁸ Sobre o efeito de sinceridade conduzido pela elegia, veja Allen, 1950 e Milnor, 2002.

⁹ Veja, para essa acepção, a análise do hino 5 de Calímaco a seguir.

¹⁰ Cf.: “ao sobrepor uma *maneira de ser* “elegíaca” ou grega ao *nomen* real e concreto *Tibullus*, *Propertius* e *Naso*, ou mesmo, antes deles *Catullus*, o poeta elegíaco aponta seu discurso para a fronteira – realidade e ficção – em que se dá a narração elegíaca” (Martins, 2015, p. 141; itálicos do original).

¹¹ Aqui entendo écfrase em seu sentido mais básico: descrição verbal de uma composição visual.

¹² Havelock, 1995, p. 117 demonstra como as descrições da poesia amorosa latina correspondem a determinados tipos de representação escultural da deusa Vênus.

¹³ Martins, 2015, p. 150.

¹⁴ Aparecendo, por exemplo, no *Hino homérico* 5.164-5 (hexâmetro) e no *Epodo de Colônia* de Arquíloco (iambo). Sobre a relação com a tradição mesopotâmica da tópica, cf. Marquetti, 2001, esp. capítulo 1.

¹⁵ Extraído da edição de Stephens, 2005.

¹⁶ Tradução minha, com sugestões de Rafael Frate.

¹⁷ Hunter, 1992, p. 18-20, apesar de admitir que não há motivo claro para o uso do dístico no poema, sugere que o lamento de Cariclo explora o efeito do metro.

¹⁸ Propércio e Ovídio, por exemplo, escrevem etiologia em dísticos.

¹⁹ Hunter, 1992, p. 22.

²⁰ Idem, ibidem, p. 23.

²¹ Heath, 1988, p. 81-90.

²² Sobre a importância de Calímaco para os poetas romanos, v. Wimmel, 1960; Clausen, 1964; Zetzel, 1983; Thomas, 1993; Hunter, 2006; e Acosta-Hughes;

Stephens, 2011.

²³Extraído da edição de Mahoney, 2000.

²⁴Tradução minha.

²⁵Lyne, 2007, p. 351.

²⁶Milnor, 2002, p. 260.

²⁷Idem, ibidem, p. 267

²⁸Idem, ibidem, p. 272.

²⁹Cf.: “[S]he locates her text at the level of her own naked skin: the intimate truth of what she is about to tell is so powerful that she represents it as a process of stripping herself for the reader’s desiring eye” (Milnor, 2002, p. 274).

³⁰Extraído da edição de Katz, 1995.

³¹Tradução de Paulo Martins.

³²Stephens, 2015, p. 233 sugere que essa passagem é uma ironia bem-humorada, uma vez que Atena perde o concurso. No entanto, interessa-nos aqui o fato de ser, ao lado da *nudatio*, mais uma tópica da elegia latina presente no hino 5, o que corrobora a noção de que os poetas romanos liam esse hino em estreita conexão com o gênero elegíaco.

³³A sinuosidade da veste também se associa ao movimento rítmico do dístico elegíaco. Cf.: “[A]s dobras da veste, o ‘sinus’, apontam para o próprio movimento da escrita, a idas e vindas do verso e do reverso e do movimento e do ritmo do dístico, de versos *impariter*” (Martins, 2015, p. 26).

³⁴Cf.: “Propércio leva a temática [da beleza natural x beleza cosmética] para a metapoesia, na medida em que, por meio de Cíntia, poderia defender uma poesia igualmente mais singela e delicada em contraposição à típica ornamentação de gêneros mais elevados, como a épica e a tragédia” (Flores, 2014, p. 325).

³⁵Acerca da personificação ou prosopopeia da poesia, veja Martins, 2015, p. 24-25.

³⁶Burkowski, 2013.

³⁷Filetas de Cós (*floruit* séc. 4 AC) foi um poeta do período helenístico, de cuja obra só restaram fragmentos. É elogiado por Calímaco e Teócrito, além de ser citado por Propércio e Ovídio. Além de poemas em dísticos elegíacos, produziu também em hexâmetro e prosa; no entanto, a julgar pelas citações que Propércio e Ovídio fazem dele, é provável supor que apenas o corpus elegíaco estivesse acessível aos poetas romanos augustanos. V. Flores, 2006.

³⁸Milnor, 2002, p. 267.

³⁹Extraído da edição de Butler, 1916, com modificação no v. 5 (*cerno* ao invés de *cogit*); cf. Fedeli, 2005, *ad loc.*

⁴⁰Tradução de Paulo Martins, com modificação minha no v. 6, a partir de sugestão do parecerista anônimo.

⁴¹Flores, 2014, p. 346 vê ainda uma referência à elegia etiológica no v. 12 (*causas novas*).

⁴²Extraído de edição de Butler, 1916.

⁴³Tradução de Paulo Martins.

⁴⁴Cf.: “[Trata-se de] uma estrutura retórica que tem por único fim o desnudamento da amada” (Flores, 2014, p. 491).

⁴⁵As três piores violações da conduta moral sexual em Roma, segundo Veyne, 1985, seriam fazer sexo durante o dia, fazer sexo em plena luz, e fazer sexo com uma mulher completamente nua. Flores, 2014, p. 484-486 demonstra como Propércio elabora seu poema ao redor dessas regras e conclui: “[O] contexto do olhar e do corpo nu exclui o sexo procriador e oficial, para instaurar o desejo e o

prazer”.

⁴⁶Flaschenriem, 1997, p. 268.

⁴⁷“Não digo que a escultura não dê conta de representar o movimento. O que escultura não abrange é o movimento repetitivo de ir e vir, de pôr e tirar.

⁴⁸Extraído da edição de Showerman, 1914.

⁴⁹Tradução de Lucy Ana de Bem.

⁵⁰Cf.: “*Note the distanced tone. Ovid initially approaches the naked Corinna with the detachment of an art critic*” (Miller, 2002, p. 255); “*Corinna is appraised as a work of art which conforms to the highest technical standards*” (Kenney, 2002, p. 37). Havelock (1995, p. 119-120) sugere que Ovídio esteja “desenhando” Corina a partir de alguma imagem concreta da deusa Vênus do tipo Anadyomene (“saindo do mar”, um dos tipos mais comuns de representação da deusa, inaugurado por Apeles e descrito por Plínio). Cabe lembrar também o episódio de Pigmalião e Galateia, em *Metamorfoses* 10.243-297.

⁵¹Miller, 2002, p. 255.

⁵²Hunter, 1992, p. 25-26.

⁵³Esse processo leva Campbell (2019) a ler a Corina desse poema como uma criação da imaginação do eu-elegíaco, que no fundo estaria sozinho no quarto, em uma situação masturbatória, a imaginar a *puella*.

⁵⁴Catulo 64 costuma ser classificado como epílio ou epitalâmio. As *Metamorfoses* recebem categorizações como épica não guerreira, etiologia ou mitografia. Em ambos os casos, é possível se falar em construções poligenéricas.

⁵⁵Extraído da edição de Cornish (1921) assim como os excertos citados em seguida.

⁵⁶Tradução de João Angelo Oliva Neto.

⁵⁷Poder-se-ia argumentar que Catulo, cronologicamente anterior aos poetas elegíacos acima estudados, não poderia ver a *nudatio* como tópica elegíaca, uma vez que ela só se estabeleceria como tradição posteriormente. Cremos que tal discussão soa infrutífera diante do conhecimento fragmentário da poesia anterior a Catulo, sobretudo no que diz respeito aos poetas helenísticos.

⁵⁸Hunter, 1991, p. 254.

⁵⁹Diversos estudos defendem a alternância das cores branca e vermelha no poema. O’Connell (1977) e Sklenář (2006) oferecem a discussão com abrangência.

⁶⁰Cf. O’Connell, 1977, p. 748. Tétis e Peleu brigam entre si acerca da criação de Aquiles. No contexto do poema, a união pode ser lida como nefasta por dar origem a Aquiles, causa de incontáveis sofrimentos.

⁶¹Peço a vênica do leitor por usar a forma portuguesa no plural, em vez do original *ecfrasein*.

⁶²Sklenář, 2006, p. 394.

⁶³Tradução de João Angelo Oliva Neto.

⁶⁴Cf.: “[A]s if one were viewing a painted or sculpted figure, the poet directs the reader’s eye in a line from Ariadne’s head to her feet” (O’Connell, 1977, p. 750).

⁶⁵Cf.: “[T]he heroine is presented as a work of art, one tableau of embroidered tapestry” (Gardner, 2007, p. 162).

⁶⁶O’Connell (1977, p. 750) salienta ainda que os olhos e o rosto estão na oração principal (v. 60-62), enquanto o resto do corpo está nas orações participais (v. 63-65), de forma que a hierarquia corporal é representada até mesmo no nível sintático.

⁶⁷Sklenář, 2006, p. 388.

⁶⁸ Sklenář 2006, p. 385. Harmon (1973, p. 320) observa que Ariadne não faz esforço algum para reter suas roupas, que deveriam estar desfiveladas porque ela acabou de acordar. Ao que se pode adicionar: as roupas estão desfiveladas porque Ariadne está em estado elegíaco.

⁶⁹ O'Connell (1977, p. 750) lê a palavra nos dois sentidos. Gardner (2007, p. 167) apegase ao sentido mais literal, optando pela ideia da gravidez.

⁷⁰ Gardner, 2007, p. 165.

⁷¹ Nagy, 2010, p. 13.

⁷² Tradução de João Angelo Oliva Neto.

⁷³ Talvez seja exagerado afirmar que Catulo tenha disposto as três cenas de *nudatio* em posições “geométricas” no interior do poema (até porque existem problemas de transmissão textual), mas as relações numéricas entre elas não deixam de ser interessantes: a primeira aparece no v. 17, que multiplicado por quatro dá 68, o número do verso que encerra a segunda passagem, do desnudamento de Ariadne, todo ele em quatro etapas (cabelo, corpo, seios, pés); os v. 64 e 65, no centro do processo, se somados, equivalem a 129, que é o verso que concentra a terceira passagem e que, por sua vez, é uma espécie de “dobro” da segunda.

⁷⁴ Cf.: “[T]he poet forsakes Ariadne's line of vision for the spectator's vision of her, reminding us of her exposed and nearly naked condition (*mollia nudatae... tegmina suare, v. 129*). There is apparently no end to Ariadne's attempts to hold Theseus in her gaze, and similarly no end to the spectacle of her unraveling” (Gardner, 2007, p. 168).

⁷⁵ Harmon, 1973, p. 319.

⁷⁶ Sobre a discussão acerca da organização da obra e separação em livros em Catulo, Skinner, 1981 e 2003.

⁷⁷ Gardner 2007, p. 160 e esp. p. 175: “[T]his tension [...], restated in terms of epic movement and elegiac languor, will become one of the defining tropes of elegy”.

⁷⁸ Sklenář, 2006, p. 394. Além dos elementos épicos, elegíacos e iâmbicos, o poema também traz elementos líricos, especialmente na canção das Parcas.

⁷⁹ Desconsiderando as obras perdidas, como a tragédia *Medeia*, por exemplo.

⁸⁰ Entre os muitos estudos sobre a elegia dentro das *Metamorfoses*, destaco Pavlock (2009, p. 14-37), que elenca os elementos elegíacos ao longo do poema e explora a figura de Narciso como metáfora para o poeta elegíaco.

⁸¹ Para uma análise de *Tristezas 2* (incluindo a *nudatio*), v. Ingleheart, 2006.

⁸² Cartwright, 2018.

⁸³ Extraído da edição de Miller, 1951.

⁸⁴ Tradução minha.

⁸⁵ Note-se, entretanto, a polissemia das palavras: *errare* e *non certis* podem implicar que não havia intenção alguma (como geralmente se traduz) ou que havia uma má intenção.

⁸⁶ Heath (1991, p. 236-237) aproxima o cabelo da ninfa ao das caçadoras virgens previamente narradas no poema, Dafne e Calisto.

⁸⁷ Keith (2002, p. 263-64) traça os paralelos dessa passagem com as tragédias gregas; ver também Avellar (2019, p. 249-76), que evidencia a exploração dos elementos trágicos para o âmbito elegíaco, tanto nesse episódio como em *Tristezas 2*.

⁸⁸ Heath (1991, p. 237) salienta o aspecto erótico da deposição das armas de caça: “[T]his symbolic gesture of putting aside the hunt, and thus setting aside the opposition to sexuality, becomes virtually a narrative invitation to attack [sexually]”.

⁸⁹ Cf.: “[T]he stress on her hair reflects the love elegists' obsession with the hair of attractive women” (Ingleheart, 2006, p. 83).

⁹⁰Apesar de ser um ponto discutível, é possível que a *nudatio* de Diana carregue forte teor de erotismo. Ingleheart (2006, p. 72) assim sustenta a partir do paralelismo verbal com a *Eneida* 1.501.

⁹¹Cf.: “[C]onsider for example the woodland grotto which constitutes the site of Actaeon’s inadvertent voyeurism: such interplay as this between nature and art is not unique to Ovid; but it is perhaps especially marked in a poem which so frequently associates the work of the cosmic demiurge with that of poets (including the poet of the *Met.* himself), artists and other image-makers” (Hinds, 2002, p. 137).

⁹²No sentido em que entende Hinds (1998, p. 34-47).